



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

Aspetti metodologici in uno studio etnografico sul *semah* degli Aleviti

Sinibaldo De Rosa



Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Edizione digitale

URL: <http://danse.revues.org/1605>

ISSN: 2275-2293

Notizia bibliografica digitale

Sinibaldo De Rosa, « Aspetti metodologici in uno studio etnografico sul *semah* degli Aleviti », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 25 janvier 2017.
URL : <http://danse.revues.org/1605>

Questo documento è stato generato automaticamente il 25 gennaio 2017.

association des Chercheurs en Danse

Aspetti metodologici in uno studio etnografico sul *semah* degli Aleviti

Sinibaldo De Rosa



Un frammento dello spettacolo presso l'Ertan Gösteri Merkezi, Ankara, nel gennaio 2011.

© Hermes David Verhaegen

- 1 Propongo qui una relazione sul percorso multidisciplinare che ha caratterizzato la mia analisi etnografica dello spettacolo di teatro sperimentale *Samah - Kardeşlik Töreni*¹ (d'ora in poi *Samah*), realizzato a partire dagli anni 1980 dal gruppo amatoriale *Ankara Deneme Sahnesi*². *Samah* offre una trasposizione sul palcoscenico di alcuni materiali etnografici raccolti da un gruppo di ricercatori affiliati al Dipartimento di Studi Teatrali dell'università di Ankara. Lo spettacolo mette infatti in scena il rituale *Ayin-i Cem* degli

Aleviti, un rilevante e spesso misconosciuto gruppo etnico-religioso della Turchia contemporanea. Pur presentando in forma drammatica alcuni degli elementi giuridici e normativi che compongono il rituale, lo spettacolo enfatizza il ruolo cruciale che il repertorio musicale e coreografico ricopre all'interno di questa tradizione³. La parola *samah* del titolo, o più comunemente *semah*, indica infatti non solo uno specifico repertorio musicale, ma anche una serie di pratiche corporee che solo in maniera problematica vengono riconosciute dai praticanti come «danza» (in turco *oyun* o *dans*). Con il termine *semah* ci si riferisce più spesso a un atto di devozione (*ibadet*) o a una tecnica di meditazione dinamica (*meditasyon*). *Samah - Kardeşlik Töreni* costituisce un indicatore prezioso della vivacità e peculiarità delle metodologie etno-antropologiche autoctone nell'archiviazione e trasmissione dei saperi performativi tradizionali. Se da un lato alcuni elementi morfologici di *Samah* costituiscono una chiara rottura rispetto alla tradizione, lo spettacolo costituisce comunque un «archivio dinamico-corporeo» per i suoi forti intenti di apprendimento e documentazione dei *semah* degli Aleviti. In questo articolo mi soffermo sulla metodologia costruita lungo il percorso multidisciplinare che ho intrapreso nell'esplorazione di queste specifiche pratiche rituali e teatrali. Descrivo quindi i miei passi verso quella che amo definire un'«etnografia povera», un amalgama composto dall'incontro tra il metodo di lavoro e i richiami filosofici del teorico di teatro e drammaturgo Jerzy Grotowski e altri settori disciplinari interessati alla ricerca antropologica sulla danza, sul teatro e sulla *performance*, oltre agli studi antropologici e sociologici d'area turca. Descrivo come queste diverse discipline abbiano contribuito alla mia esperienza sul campo e alla mia definizione del *semah* come oggetto di studio etnografico. Discuto quindi il fatto che l'attenzione verso alcuni aggiustamenti strutturali e morfologici del *semah* per il palcoscenico mi abbia consentito di inserire *Samah - Kardeşlik Töreni* in una narrazione storica in grado di coinvolgere anche processi di costruzione nazionale, urbanizzazione, folklorizzazione, e, più recentemente, patrimonializzazione. Infine, accenno al carattere incorporato della mia ricerca, delineando alcuni aspetti critici riguardo a questioni di riflessività e collaborazione sul campo. Anzitutto è però necessario spendere qualche parola su *Samah - Kardeşlik Töreni* e sull'alevismo.

Samah – Kardeşlik Töreni

- 2 In questa produzione sperimentale diretta da Nurhan Karadağ (1943-2015), Professore Emerito al dipartimento di Studi Teatrali dell'università di Ankara e direttore artistico dell'*Ankara Deneme Sahnesi*, un gruppo di attori, in larga parte non professionisti e non esclusivamente aleviti, interpreta una comunità di devoti dediti al rituale *Ayin-i Cem*. Sul palcoscenico, gli attori siedono in un semicerchio aperto verso il pubblico: quest'ultimo vede gli uomini sul lato sinistro e le donne sul lato destro. Le differenze di genere sono marcate anche dai diversi costumi: quello delle donne ha i colori rosso e verde ispirati al costume tradizionale della città di Tokat, quello degli uomini è bianco e nero. Degli attori interpretano alcuni dei dodici *hizmet* (servizi) ricoprendo quindi un ruolo specifico all'interno del rituale: il *dede*, capo spirituale della comunità, gli *aşık*, musicisti tradizionali (letteralmente «innamorati» – e, in questo contesto –, innamorati di Dio), il *kapıcı*, guardiano della porta, la *pervane*, unica donna a eseguire un *semah* come solista. Gli *aşık* suonano dal vivo strumenti tradizionali a corda: questi sono un *kemence* e due *bağlama*, strumento anche noto come *saz*, a volte definito dagli Aleviti *telli Kur'an* (Corano

a corda). Tutti i devoti, chiamati *canlar* (anime) o *erenler* (coloro che hanno raggiunto la perfezione spirituale) accompagnano gli strumenti cantando i diversi *semah*. Alcuni di essi «girano» (e non danzano, come nel gergo emico) i *semah*, muovendosi soprattutto in senso circolare antiorario. Nello spettacolo l'esecuzione dei dieci *semah* è inframmezzata da alcuni dialoghi volti a presentare l'alevismo al pubblico. Durante questi momenti, a intervenire è soprattutto il *dede* che, in un linguaggio spesso ricercato e cerimoniale, esegue diversi compiti: prima si rassicura del clima di serenità e amore tra i partecipanti, poi sancisce un vincolo parentale tra due membri maschi della comunità e le loro rispettive famiglie (*musahiplik*, la «fratellanza» del titolo) e infine risolve una disputa tra due fedeli legata all'usufrutto di un corso d'acqua che scorre tra i loro campi agricoli.

L'alevismo e l'*Ayin-i Cem*

- 3 Il rituale *Ayin-i Cem* rappresentato in *Samah-Kardeşlik Töreni* è a sua volta una rappresentazione della narrazione cosmogonica che si sottende alla creazione della comunità alevita. Per limiti di tempo, non entrerei nel merito delle peculiarità morfologiche e semantiche del rituale, e non mi dilungherei sulle divergenze che caratterizzano i discorsi accademici sull'alevismo. Basti sapere che nella letteratura sociologica degli ultimi anni esso è spiegato in modi diversi: come un'emergente religione pubblica distinta dall'Islam, come una componente vitale ed eterodossa dell'Islam turco o come una forma di appartenenza culturale che abbraccia aspetti non esclusivamente o necessariamente religiosi. In quanto termine generico, con «alevi» ci si riferisce comunemente a forme di religiosità caratteristiche di diversi gruppi etno-religiosi non Sunniti, quali i *Bektaşî*, *Kızılbaş*, *Nusayrî*, *Abdal*, *Ocakzade*, *Çelebi*, *Tahtacı*, di lingua turca, *kurmanji*, *zaza*, araba o albanese, i quali mostrano una maggiore devozione per la figura del profeta Ali⁴. In Turchia gli Aleviti costituiscono la seconda comunità religiosa dopo i Sunniti. Sebbene il governo non riconosca l'identità alevita come categoria etnica o come marcatore sociale, e sebbene non esistano dati statistici nel censo ufficiale, si stima che il loro numero sia vicino ai quindici milioni, in una percentuale che va dal 10 al 30% della popolazione. Durante gli ultimi decenni, insieme alla crescente «sunnitizzazione» nella vita pubblica, il discorso statale turco individua spesso negli Aleviti un tassello etnico-culturale del mosaico nazionale. Nel 2010 il *semah* degli Aleviti è stato riconosciuto dall'UNESCO come patrimonio culturale immateriale dell'umanità in un processo che tuttavia sembra essere pregno di sottili mistificazioni e incomprensioni⁵. Allo stesso tempo, l'inquadramento pubblico e amministrativo dell'alevismo su linee religiose è solitamente ostacolato. Gli Aleviti compongono anche considerevoli comunità transnazionali fuori dalla Turchia, e la Germania è il paese nel quale risiede il più ampio gruppo diasporico. In netto contrasto con le politiche governative turche, qui, dal 2000, gli Aleviti si sono visti riconoscere lo statuto di comunità religiosa, riconoscimento che è poi stato conferito loro anche in Austria, Danimarca e Gran Bretagna. Questi cambiamenti avvenuti in Europa influenzano largamente le richieste politiche che gli Aleviti rivolgono al governo turco. In questo scenario, partendo dallo spettacolo *Samah-Kardeşlik Töreni*, ho lavorato a un'analisi morfologica e contestuale del *semah*, anche interessandomi alle controversie riguardanti la possibilità che il *semah* degli Aleviti possa essere qualificato come danza nel discorso pubblico turco.

Sono stato soprattutto interessato a identificare alcuni elementi morfologici che nello spettacolo costituiscono una chiara rottura con la tradizione anche al fine di esaminare

sia i processi di costruzione identitaria che fondano le pretese di autenticità dello spettacolo, sia le prospettive di patrimonializzazione del *semah*.

Carattere transdisciplinare della ricerca

- 4 La mia ricerca di campo è stata condotta per un periodo di diciotto mesi, tra il febbraio 2009 e l'agosto 2011, al fine della redazione di una tesi per il conseguimento di un Master di Ricerca in Studi d'Area (*Area Studies: Specialization: Turkish*) presso l'università di Leiden⁶. Nel corso della ricerca ho integrato tecniche e approcci derivanti da diverse discipline.
- 5 Ho soggiornato ad Ankara prima nell'ambito di un "baratto linguistico" con il centro TOMER dell'università di Ankara (seguendo gratuitamente corsi di turco in cambio del mio insegnamento dell'italiano) e poi grazie a un progetto di mobilità Erasmus presso il dipartimento di Antropologia Sociale della Middle East Technical University. Avevo già soggiornato in Turchia e studiato presso il Dipartimento di Sociologia della Marmara University a Istanbul e mi ero interessato al *semah* dei Mevlevi nel corso della redazione di una tesi di laurea in etno-antropologia delle religioni presso l'università di Bologna. Ho scoperto l'esistenza di uno specifico genere di *semah* alevita solo più avanti, quando ho trovato un opuscolo relativo a *Samah - Kardeşlik Töreni* durante una visita di ricerca presso gli archivi dell'Odin Teatret a Holstebro, in Danimarca. Ero interessato a visitare questi archivi perché ero curioso di scoprire quali fossero i collegamenti e le collaborazioni con la Turchia dell'Odin Teatret, che ricopre un ruolo importante nell'antropologia teatrale italiana e internazionale. È stato per me essenziale infatti fare riferimento innanzitutto alla conversazione transculturale inaugurata da donne e uomini di teatro che hanno voluto esplorare i saperi che caratterizzano tradizioni teatrali diverse da quelle occidentali e che potrebbero essere praticati in altre culture. Punti di riferimento di questo filone sono la figura di Jerzy Grotowski e il suo allievo Eugenio Barba, fondatore nel 1978 dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Durante il mio percorso, l'antropologia teatrale ha costituito soprattutto un ponte per la scoperta di reti e l'allacciamento di relazioni umane che mi hanno avvicinato ai contesti del *semah*. Attraverso l'ISTA sono entrato in contatto con Güzin Yamaner, direttrice del conservatorio statale dell'università di Ankara, la quale mi ha introdotto al lavoro dell'*Ankara Deneme Sahnesi*.
- 6 Sul piano teorico mi sono avvicinato agli studi classici dell'antropologia della danza soprattutto tramite l'antropologa Cristiana Natali⁷. L'esplorazione di questo settore disciplinare mi è servita ad analizzare, comparare e contestualizzare la mia esperienza di campo grazie a mappe testuali dell'antropologia culturale e sociale. Ho quindi accompagnato il lavoro etnografico di campo allo spoglio della documentazione storica d'archivio e ho cercato di acquisire competenze pratiche nell'esecuzione del *semah*. In quanto etnografo, ho costruito interviste e discussioni cercando di informare la mia agenda di auto-riflessività e anti-essenzialismo.
- 7 È stato per me decisivo definire il *semah* facendo ricorso alla nozione di «sistema strutturato di movimenti» come suggerito dall'antropologa Adrienne Kaeppler⁸. In quanto sistema strutturato di movimenti, il *semah* è un «sistema di sapere, costruito socialmente e culturalmente, appreso e approvato da un gruppo di persone e preservato nella memoria comune⁹», e in questo senso può essere accostato a sistemi di movimento corporeo che caratterizzano rituali di stampo religioso e secolare, cerimonie, arti performative e arti marziali, linguaggi segnati, sport e attività ludiche. Seguendo

Kaeppler, ho quindi cercato di produrre una descrizione morfologica per estrapolare la forma cinestetica dal contesto rituale nel quale è implicata, e poi finalmente fare luce sui processi soggiacenti e «invisibili» che «includono la struttura, il prodotto e il suo contesto socio-politico¹⁰». Anche nella discussione con i miei interlocutori, questa terminologia mi è servita come antidoto al malinteso storico e transculturale secondo cui il *semah* è una «danza». In effetti, sebbene molti analisti abbiano spesso parlato e parlino del *semah* come «danza religiosa», alcune ricerche più consapevoli delle prospettive emiche, come quelle di Karin Vorhoff, Françoise Arnaud-Demir e Arzu Öztürkmen, invitano ad una maggiore cautela¹¹. Il loro atteggiamento si è rivelato decisivo durante la mia ricerca sul campo, quando, sia nel contesto di manifestazioni di piazza organizzate da gruppi aleviti, sia nella discussione con insegnanti del *semah* o con Aleviti praticanti, mi sono spesso sentito ricordare che il *semah* non è una danza («*dans deçil*»). È d'altronde rivelatore sapere che nel gergo emico degli Aleviti, e più in generale nella lingua turca, è corretto dire «girare un *semah*» (*semah dönmek*), piuttosto che «danzare un *semah*», un'accuratezza linguistica che cerco di rispettare in lingua italiana. D'altro canto, non ho trovato resistenza rispetto alla definizione del *semah* come «*hareket sistemi*» (sistema di movimenti). Ho quindi intrapreso l'analisi delle strategie di interpretazione e uso della filosofia e del contesto culturale “dietro le quinte” dell'*Ankara Deneme Sahnesi*, per abbozzare infine una personale conoscenza pratica dei movimenti.

- 8 È stato senza dubbio importante studiare i significati locali associati al termine *semah*. Secondo lo storico Metin And le parole *semah*, *samah*, *sema*, *zamah* sono tutte variazioni regionali derivanti dall'arabo *sama*, con cui ci si riferisce allo stesso genere di pratiche rituali. And spiega che nel Sufismo questo termine definisce l'ascolto musicale e il canto rituale necessari al raggiungimento di uno stato di emozione religiosa ed estasi (*vecd*). La danza costituisce il risultato di questo stato estatico, che è apprezzato come la manifestazione dell'operato divino nel corpo dei partecipanti¹². Un altro significato del termine (sia in turco che in arabo) è quello di «firmamento», valenza semantica che spiega come la rotazione su dei cerchi raffiguri una decodificazione elementare dell'ordine cosmico del mondo.
- 9 Ho riscontrato che, a partire dagli anni 1990, il termine *semah*, con un'acca finale, è stato usato sempre più nella letteratura sociologica come indicatore esclusivo delle pratiche degli Aleviti, differenziandosi quindi dal più popolare *sema* dei Mevlevi. Questa distinzione è dovuta a un tentativo di uniformazione dello studio della pratica a livello nazionale, come d'altronde dell'alevismo più in generale. In questo processo è stata cruciale la pubblicazione nel 1990 di due volumi, l'uno del sociologo Fuat Bozkurt, l'altro dello storico İlhan Cem Erseven, i quali si sono occupati del *semah* degli Aleviti come argomento di studio autonomo sul piano morfologico, stilistico e storico¹³. È interessante notare come Bozkurt abbia intitolato il proprio libro *semahlar* utilizzando la forma plurale per rendere conto del carattere molteplice nelle articolazioni regionali e stilistiche della stessa pratica.

Processi di adattamento per il palcoscenico

- 10 Lo spettacolo *Samah* nasce agli inizi degli anni 1980 ad Ankara dalla volontà del regista Nurhan Karadağ di rievocare sul palcoscenico i materiali etnografici relativi al *semah* degli Aleviti raccolti dal suo allievo Aydın Bilgin nel contesto dei rituali *Ayin-i cem* delle zone di Ankara e Elmalı, Antalya. In seguito anche *semah* provenienti da altre aree

geografiche sono stati riadattati ed inseriti nella *performance*. Attraverso lo spettacolo alcuni *semah* vengono “scoperti” da molti turchi nel contesto di un discorso pubblico che in questi anni discute sempre più apertamente dell’alevismo. A scoprire i *semah* sono a volte anche giovani provenienti da famiglie alevite ai quali, in un ambiente sociale marcato da ignoranza e sospetto, per motivi di circospezione era stata tenuta nascosta la propria ascendenza etnico-religiosa. È a teatro che molti riescono ad avere accesso all’apprendimento e all’esecuzione dei vari *semah*, pratica che viene quindi “protetta” dalla sua scomparsa attraverso l’antidoto del contenitore teatrale.

- 11 Mi sono presto reso conto di quanto sia complessa la relazione del *semah* eseguito in contesto rituale con la sua ricreazione sul palcoscenico. I due fenomeni infatti non possono essere visti in una relazione di influenza unidirezionale di uno sull’altro. Ho fatto fronte a questa complessità mettendo in discussione le più comuni dicotomie che separano il rituale dal teatro ricorrendo alle nozioni di *performance*, dramma sociale, evento ed esperienza, in quanto categorie antropologiche più ampie nelle quali si possa abbracciare un più diffuso spettro di fenomeni sociali. Riferendomi al lavoro di Victor Turner e di Richard Schechner¹⁴, ho rintracciato i fili che legano gli elementi di presentazione di uno specifico evento performativo alle strutture rituali operative in quel contesto. Schechner comprende il rituale in chiave etologica e psicologica come
- «un processo applicabile a una grande varietà di attività umane piuttosto che al fenomeno esclusivamente religioso, nel quale un senso oceanico di appartenenza, estasi e totale partecipazione è attivato attraverso una serie di ritmi, suoni e tonalità ripetitive che riescono ad armonizzare l’emisfero sinistro e destro della corteccia cerebrale¹⁵».
- 12 Ho visto quindi il *semah* come un’attività umana di carattere rituale ma non necessariamente religiosa, e mi sono concentrato sull’esame di una sua riformulazione teatrale come terreno fertile per sondare l’aspetto costruito, plastico e ludico delle forme e rappresentazioni culturali turche e alevite.
- 13 Servendomi poi di alcuni articoli di riferimento per lo studio delle danze folkloriche pubblicati da Felix Hoerburger, Anthony Shay e Andriy Nahachewski¹⁶, mi è sembrato utile stabilire una dialettica tra le svariate forme dei *semah* praticati dalle comunità alevite in Turchia e le forme particolari dello spettacolo *Samah*. In questo senso, con il modello proposto da Hoerburger ho qualificato gli svariati *semah* dei contesti aleviti come *semah* «di prima esistenza» e come «sopravvivenze»; usando il modello di Nahachewsky li considero *semah* «di carattere partecipativo». All’opposto, ancora seguendo Hoerburger, ho qualificato i *semah* dello spettacolo come «di seconda esistenza» e di «rivalorizzazione»; ovvero, seguendo Nahachewski, come *semah* «di carattere espositivo». Queste griglie mi sono servite soprattutto per inquadrare e discutere un certo tipo di cambiamenti nella morfologia cinetica. In effetti, oltre al fatto che a girare il *semah* siano adesso anche attori non necessariamente nati in un contesto alevita, l’esecuzione del *semah* a teatro impone anche un altro tipo di cambiamento, dovuto non solo al gusto estetico del regista e degli attori, ma anche ai bisogni della vita culturale in un contesto urbano come quello di Ankara. Si pensi alla necessità di mantenere viva la drammaturgia dello spettacolo, anche limitando la sua durata a un’ora. Il cambiamento a cui ho prestato maggiore attenzione è quello imposto alla morfologia dei movimenti. In questo senso, un aggiustamento nato specificamente sul palcoscenico come sintomo e come ingrediente in questo processo di riadattamento è il «saluto doppio». Sebbene durante l’*Ayin-i Cem* il *semahçı* (così viene definito colui che gira il *semah*) esegua questo inchino nel momento in

cui nel suo percorso circolare si trova in prossimità del *dede*, in *Samah – Kardeşlik Töreni* i *semahcı* rivolgono questo saluto anche verso il pubblico, replicandolo diametralmente. Questo gesto simboleggia in maniera efficace sia il distanziamento sociale apportato dalla nuova cornice teatrale, sia il cambiamento di attitudini nei confronti dell'autorità del *dede*. Mi sono quindi occupato di come, anche su un piano cinetico, questa trasformazione teatrale rifletta e produca cambiamenti socio-economici che ne influenzano l'attuale conformazione.

Riflessività, incorporazione e collaborazione

- 14 La mia ricerca etnografica è stata condotta cercando metodologie che trovassero nella riflessività vie d'uscita alla trappola orientalista. Alcune preoccupazioni etiche hanno inoltre amplificato la dimensione incorporata, intersoggettiva e collaborativa dello studio. Rileggendo le pagine di Thomas Csordas sull'incorporazione come paradigma negli studi antropologici¹⁷, ho problematizzato in chiave fenomenologica la mia esperienza incorporata di ricercatore sul campo.
- 15 Un progetto come il mio era ampiamente intriso di un anelito orientalista, fardello che è difficile scrollarsi di dosso. L'attenzione all'evento scenico e ai suoi meccanismi è stato uno dei principali strumenti che mi hanno permesso di decostruire il fascino che l'oriente esercita su di me e demistificare l'aura d'esotismo che sembrerebbe avvolgere la penisola anatolica. Mi sono quindi chiesto perché questa terra di crocevia rappresenti sempre più una sorta di superficie riflettente sulla quale molti stranieri come me, cittadini fortificati di un'Europa fortificata, ricercano un passato immaginato come antidoto ai propri disagi personali e culturali. Lo studio antropologico della Turchia è complesso e richiede «una buona dose di umiltà intellettuale». Rebecca Bryant ricorda come la Turchia sia un terreno notoriamente difficile per il lavoro etnografico per il sovrapporsi di varie tradizioni: forme islamiche sincretiche, una storia imperialista, un nazionalismo modernizzante che porta tutti i segni di una religione.
- «La Turchia è stata spesso considerata un'eccezione nel mondo islamico e allo stesso tempo un modello per l'Islam. Tutte queste contraddizioni e complicazioni sono parte di quello che la rende un luogo di studio affascinante, ma che impongono al ricercatore una buona dose di umiltà intellettuale¹⁸».
- 16 Per sfuggire alla fascinazione orientalista, ho infine messo in relazione *Samah* con un testo di André Lepecki in cui alcune ricostruzioni coreografiche occidentali sono discusse in quanto «attivazioni del corpo come un archivio trasformativo infinitamente creativo», piuttosto che come «costrizioni melanconiche-paranoiche a ripetere¹⁹». Oltre alla riflessione di Lepecki, un articolo di Yvonne Hardt mi è stato utile per comparare *Samah* ad altri lavori coreografici di matrice europea nei quali l'ingrediente etnografico ha un ruolo preponderante²⁰.
- 17 Inoltre, nonostante mi sia concentrato sull'adattamento del *semah* per il palcoscenico, cioè su un ambito sperimentale in una certa misura distante dal contesto sociale alevita, aspettative metodologiche ed etiche mi hanno riportato con urgenza a una meditazione sul ruolo della violenza nel discorso collettivo sul *semah*. Questo è stato infatti associato a episodi drammatici nella storia degli ultimi anni, il più famoso dei quali è probabilmente il massacro del *Madimak Otel* avvenuto a Sivas, il 2 luglio 1993 – un evento che marca drasticamente le interpretazioni locali della storia contemporanea, iscrivendola dentro il canovaccio della perpetuazione di un antico e insanabile conflitto religioso interno

all'Islam turco. Secondo uno dei diversi libri pubblicati a pochi mesi dall'evento²¹, le vittime del massacro sarebbero morte infatti tra le fiamme proprio mentre giravano il *semah*. Il fatto che alcuni giovani *semahçı* siano morti in questo incendio doloso suscita domande cruciali, soprattutto riguardo alla questione della trasmissione della pratica. Implicando quest'ultima un processo di esperienza incorporata, il corpo del *semahçı* costituisce il contenitore d'archivio primario nel quale questa è custodita. In questo senso, il corpo stesso del *semahçı* costituisce l'obiettivo primario di chi è interessato a obliterarne la memoria e, a partire dagli eventi di Sivas, l'apprendimento del *semah* costituisce quindi un'impresa in qualche modo rischiosa. D'altronde molti dati relativi agli elementi coreo-morfologici sui quali mi sono concentrato non sarebbero stati ottenuti senza partecipare a dimostrazioni e *sit-in*, e condividendo esperienze corporali sgradevoli, come quella di inalare gas lacrimogeno durante la manifestazione per la commemorazione del massacro di Sivas nel luglio 2011.

- 18 Il mio approccio ha infine acquisito un carattere squisitamente collaborativo che è stato decisivo nell'ampliare la mia prospettiva – pur sempre quella di un ricercatore straniero interessato all'alevismo. Il mio approccio nei confronti degli interlocutori è stato simile a quello di uno studente che si rivolge a dei maestri e ha dato grande valore all'esplorazione di una qualche forma di soggettività interiore. Questa strategia di presentazione personale è stata cruciale non solo per guadagnare fiducia e per ottenere i primi documenti sul campo, ma anche più avanti, nel momento in cui ho trascritto le interviste da me registrate e ho ricostruito i miei diari affinché potessero essere letti. Questi materiali sono stati quindi messi a disposizione degli interlocutori menzionati, i quali hanno commentato ed eventualmente corretto alcuni dei miei malintesi e delle mie imprecisioni. In qualche modo la disponibilità di questi documenti, poi inseriti come appendice nella mia tesi di Master, mette in discussione il presupposto che la riservatezza degli interlocutori sia da privilegiarsi rispetto alla verificabilità dei fatti storici. A ogni modo la scelta di usare pseudonimi in questi documenti è stata discussa e decisa con le persone coinvolte, alcune frasi sono state alterate, cancellate o aggiunte. Per i suoi risultati collaborativi questa procedura si è dimostrata eticamente gratificante e allo stesso tempo fruttuosa nell'amplificare l'accuratezza su un piano intersoggettivo.

BIBLIOGRAFIA

AND Metin, *A Pictorial History of Turkish Dancing: from Folk Dancing to Whirling Dervishes – Belly Dancing to Ballet*, Ankara, Dost Yayınları, 1976.

ARNAUD-DEMIR Françoise, « Entre Chamanisme et Soufisme : le Semā' des Alévi-Bektashi », *Journal d'Histoire du Soufisme*, n° IV, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 2003-2004, pp. 143-157.

BAHAR Aykan, *Intangible Heritage's Uncertain Political Outcomes: Nationalism and the Remaking of Marginalized Cultural Practices in Turkey*, Tesi di laurea magistrale inedita, Facoltà di Sociologia dell'Università City di New York, 2012.

BOZKURT Fuat, *Semahlar: Alevi Dinsel Oyunları* [1990], Istanbul, Kapı Yayınları, 2007.

- BRYANT Rebecca, «Review of Personal States: Making Connections between People and Bureaucracy in Turkey», *PoLAR*, n° 27, vol. 2, 2004, pp. 129-131.
- CSORDAS Thomas, «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», *Ethos*, n° 18, vol. 1, pp. 5-47.
- DE ROSA Sinibaldo, *The Alevi Semah as a Theatre Performance*, Tesi di laurea magistrale inedita, Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Leiden, 2013.
- ERDEMİR Aykan, «Tradition and Modernity: Alevis' Ambiguous Terms and Turkey's Ambiguous Subjects», *Middle Eastern Studies*, n° 41, vol. 6, 2005, pp. 937-951.
- ERSEVEN İlhan C., *Aleviler'de Semah, Anadolu İnanç Kültüründen bir Kesit* [1990], Ankara, Ürün Yayınları, s.d. [2007?].
- HARDT Yvonne, «Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition», *Dance Research Journal*, n° 43, vol. 1, 2011, pp. 27-42.
- HOERBURGER Felix, «Once Again: on the Concept of Folk Dance», *Journal of the International Folk Music Council*, n° 20, 1968, pp. 30-32.
- KAEPLER Adrienne L., «Dance Ethnology and the Anthropology of Dance», *Dance Research Journal*, n° 7, vol. 32, 2000, pp. 116-125.
- LEPECKI André, «The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances», *Dance Research Journal*, n° 42, vol. 2, 2010, pp. 28-48.
- ÖZTÜRKMEN Arzu, «Staging a Ritual Dance out of its Context: The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah», *Asian Folklore Studies*, n° 64, vol. 2, 2005, pp. 247-260.
- NAHACHEWSKY Andriy, «Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories», *Dance Research Journal*, n° 27, vol. 1, 1995, pp. 1-15.
- NATALI Cristiana, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Libreria Cortina, 2009.
- SCHECHNER Richard, *The Future of Ritual: Writings on Cultures and Performance*, New York, Routledge, 1993.
- SHAY Anthony, «Parallel Tradition: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in the Field», *Dance Research Journal*, n° 31, vol. 1, 1999, pp. 29-56.
- TURNER Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.
- VORHOFF Karin, «“Let's Reclaim Our History and Culture!": Imagining Alevi Community in Contemporary Turkey», *Die Welt des Islams. New Series*, n° 38, vol. 2, 1998, pp. 220-252.
- YILDIRIM Ali, *Ateşte Semaha Durmak*, Ankara, Yurt Kitap Yayın, 1993.

NOTE

1. Traduzione: *Samah*: il Rituale della Fratellanza.
2. Traduzione: Ankara Palcoscenico Sperimentale.
3. Il rituale *Ayin-i Cem* può offrire l'occasione di risolvere eventuali dispute emerse nell'ambito della comunità alevita, o la possibilità di sancire vincoli di parentela e alleanza tra i partecipanti.
4. ERDEMİR Aykan, «Tradition and Modernity: Alevis' Ambiguous Terms and Turkey's Ambiguous Subjects», *Middle Eastern Studies*, n° 41, vol. 6, 2005, p. 938.

5. BAHAR Aykan, *Intangible Heritage's Uncertain Political Outcomes: Nationalism and the Remaking of Marginalized Cultural Practices in Turkey*, Ph.D. dissertation, Faculty of Sociology, The City University of New York, 2012.
6. DE ROSA Sinibaldo, *The Alevi Semah as a Theatre Performance*, Unpublished Research Master's dissertation, Faculty of Humanities, Universiteit Leiden, 2013.
7. NATALI Cristiana, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Libreria Cortina, 2009.
8. KAEPLER Adrienne L., «Dance Ethnology and the Anthropology of Dance», *Dance Research Journal*, n° 1, vol. 32, 2000, p. 117.
9. *Ibid.* La traduzione è a cura dell'autore.
10. *Ibid.* La traduzione è a cura dell'autore.
11. VORHOFF Karin, «“Let's Reclaim Our History and Culture!": Imagining Alevi Community in Contemporary Turkey», *Die Welt des Islams, New Series*, n° 38, vol. 2, 1998, p. 248; ARNAUD-DEMIR Françoise, «Entre Chamanisme et Soufisme : le Semā' des Alévi-Bektashi », *Journal d'Histoire du Soufisme*, n° IV, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 2003-2004, p. 143; ÖZTÜRKMEN Arzu, «Staging a Ritual Dance out of its Context: The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah», *Asian Folklore Studies*, n° 64, vol. 2, 2005, p. 248.
12. AND Metin, *A Pictorial History of Turkish Dancing: from Folk Dancing to Whirling Dervishes Belly Dancing to Ballet*, Ankara, Dost Yayınları, 1976, p. 38.
13. BOZKURT Fuat, *Semahlar: Alevi Dinsel Oyunları* [1990], Istanbul, Kapı Yayınları, 2007; ERSEVEN İlhan C., *Aleviler'de Semah, Anadolu İnanç Kültüründen bir Kesit* [1990], Ankara, Ürün Yayınları, s.d. [2007?].
14. SCHECHNER Richard, *The Future of Ritual: Writings on Cultures and Performance*, New York, Routledge, 1993; TURNER Victor, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.
15. SCHECHNER Richard, *op. cit.*, p. 20. La traduzione è a cura dell'autore.
16. HOERBURGER Felix, «Once Again: on the Concept of Folk Dance», *Journal of the International Folk Music Council*, n° 20, 1968, pp. 30-32; SHAY Anthony, «Parallel Tradition: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in the Field», *Dance Research Journal*, n° 31, vol. 1, 1999, pp. 29-56; NAHACHEWSKY Andriy, «Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories», *Dance Research Journal*, n° 27, vol. 1, 1995, pp. 1-15.
17. CSORDAS Thomas, «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», *Ethos*, n° 18, vol. 1, pp. 5-47.
18. BRYANT Rebecca, «Review of Personal States: Making Connections between People and Bureaucracy in Turkey», *PoLAR*, n° 27, vol. 2, 2004, p. 131. La traduzione è a cura dell'autore.
19. LEPECKI André, «The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances», *Dance Research Journal*, n° 42, vol. 2, 2010, p. 46. La traduzione è a cura dell'autore.
20. HARDT Yvonne, «Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition», *Dance Research Journal*, n° 43, vol. 1, 2011, pp. 27-42.
21. YILDIRIM Ali, *Ateşte Semaha Durmak*, Ankara, Yurt Kitap Yayın, 1993.

RIASSUNTI

Questo articolo presenta la metodologia multidisciplinare che ho seguito nell'analisi etnografica dello spettacolo di teatro sperimentale *Samah - Kardeşlik Töreni*. Realizzato a partire dagli anni

1980 dal gruppo amatoriale *Ankara Deneme Sahnesi*, questo spettacolo mette in scena il rituale *Ayin-i Cem* degli Aleviti, un rilevante e spesso misconosciuto gruppo etnico-religioso della Turchia contemporanea. Pur presentando alcuni degli elementi che compongono il rituale, lo spettacolo enfatizza il ruolo cruciale che il *semah*, qui analizzato in quanto «sistema strutturato di movimenti», ricopre all'interno di questa tradizione. In questo senso, *Samah - Kardeşlik Töreni* può essere ritenuto un «archivio dinamico-corporeo», per la sua ambizione a documentare il *semah*.

Ce texte expose la méthodologie multidisciplinaire que j'ai suivie dans mon analyse ethnographique du spectacle de théâtre expérimental intitulé *Samah Kardeşlik Töreni*. Cette pièce, réalisée par le groupe amateur *Ankara Deneme Sahnesi* à partir des années 1980, met en scène le rituel *Ayin-i Cem* des Alevites, une importante et peu connue composante ethnico-religieuse de la Turquie contemporaine. Tout en présentant plusieurs éléments qui composent le rituel, le spectacle met en exergue le rôle crucial que le *semah*, qui est analysé ici en tant que « système structuré de mouvements », occupe au sein de cette tradition. En ce sens *Samah - Kardeşlik Töreni* peut être conçu comme une « archive dynamique corporelle », par son ambition à documenter le *semah*.

This text relates about the trans-disciplinary methodology which I have adopted for the analysis of the experimental theatre performance *Samah - Kardeşlik Töreni*. Put on stage since the 1980s, this piece was produced by the amateur group *Ankara Deneme Sahnesi* in order to present the *Ayin-i Cem* ritual of the Alevites, an important and often misrecognised ethno-religious group of contemporary Turkey. Even presenting many ritual features, the performance emphasizes the crucial role the *semah* (which is here analysed as a «structured movement system») plays in this tradition. In this sense, *Samah - Kardeşlik Töreni* may be considered as a «dynamic bodily archive» because of its strong ambition to document the *semah*.

INDICE

Parole chiave : antropologia della danza, metodologia transdisciplinare, movimento, rituale, semah alevita

Mots-clés : anthropologie de la danse, méthodologie transdisciplinaire, mouvement, rituel, semah alevi

Keywords : Alevi semah, dance anthropology, movement, ritual, trans-disciplinary methodology

AUTORE

SINIBALDO DE ROSA

Sinibaldo De Rosa est doctorant à l'université d'Exeter. Son champ de recherche est le *semah*, une pratique corporelle rituelle emblématique des Alevites en Turquie. Après avoir obtenu une licence en Anthropologie Culturelle à l'université de Bologne et un master de recherche à l'université de Leiden, en 2013 il reçoit le Selma Jeanne Cohen Award (*graduate student*) au cours de la conférence conjointe du SDHS et du CORD qui a eu lieu à l'université de la Californie (Riverside). Depuis 2013, il étudie la Kinétophographie Laban au CNSMDP. Ces intérêts de recherche se concentrent sur la performance, la pédagogie et l'expérimentation théâtrale, les traditions kinesthésiques, l'analyse collaborative du rituel, la Méditerranée et le Moyen Orient.