



La nostalgia antropofaga va a teatro: l'immaginario dell'allegria come prova del nove

Fabiola Ballarati Chechetto

fabiolachechetto@gmail.com

PEPGCOM | PUC-SP



Abstract

Anthropophagous nostalgia goes to the theatre: the imagery of joy as a litmus test.

This paper explores how nostalgia could generate other possibilities of the imaginary if it were destabilized from its usual contexts. If nostalgia tested the interaction between cultures, could it evoke the power of joy as a life force? In the *Borghian/Oswaldian* aesthetics of the play *Alegria é a prova dos nove* an epistemological shift can be observed: an *anthropophagic nostalgia*. Would there be a feeling/thinking that, by “remembering” foreign aspects of the same culture and others, could agonistically “devour” differences to create other ways of being and saying? Nostalgia as fiction denotes simultaneous rootedness and uprooting (Cassin, 2024), joining multiple times in tension, like “Sacred Unity” (Bateson, 2006). In *anthropophagic nostalgia*, all ‘devouring’ of otherness in time and space is activated so that the Dionysian can be reborn, with the unpredictability of nature's joy, in a convivial struggle that challenges the categories of the *pre-scientific* and the *postmodern*, taking advantage of an *ecumenical* (Berque, 2021) and *ecosophical* (Maffesoli, 2021) tension combined with an *apollonianism of hyper-artificiality*, currently in vogue but far from definitive.

Keywords

Nostalgia | Imagery | Communication | Cross-culturalism | Theatre



L'antropofagia è semplicemente il viaggio (non il ritorno) verso l'uomo naturale, annunciato da tutte le correnti della cultura contemporanea e garantito dall'emozione muscolare di un'epoca meravigliosa: la nostra!

Oswald de Andrade (1929)

Nel dicembre 2024, ha avuto luogo uno spettacolo teatrale dedicato a una delle figure più emblematiche del modernismo brasiliano: Oswald de Andrade. Lo spettacolo è stato presentato all'emblematico *Sesc Pompéia*, uno spazio socioculturale progettato dall'architetto modernista italo-brasiliano Achillina Bo, conosciuta come Lina Bo Bardi, e che, aperto dal 1968, sorge al posto di un vecchio magazzino di una fabbrica abbandonata nel quartiere *Lapa* di San Paolo, in Brasile. Il *Teatro Sesc Pompéia*, fondato nel 1982 e progettato anch'esso dallo stesso architetto, è dotato di sedie in legno (Fig.1), che invitano lo spettatore a non restare seduto troppo a lungo. C'è una concretezza affabile, ma che disturba, un design fatto per "allontanare" e allo stesso tempo coinvolgere, non solo per sedersi e riposare. I sensi restano vigili e la cognizione non scende mai in una passività totale, a disagio su quella sedia geometrica con i bei piatti di legno chiaro intrecciati.



FIG. 1 – Sedie del *Sesc Pompéia* (Istituto Bardi, Casa de vidro, 2021)

Lo spettacolo in scena, "*L'Allegria è la Prova del Nove*", in portoghese, "*Alegria è a prova dos nove*", ha visto protagonista l'attore brasiliano Renato Borghi, che si era esibito recentemente in diversi palcoscenici della città di San Paolo e Rio de Janeiro con "*O Rei da Vela*", "*O que nos manter vivos*" e "*Galileo Galilei*" di Brecht, un insieme vigoroso e incisivo di riletture critiche per il nostro tempo di polarizzazioni, pandemie, tecno-esistenze e implosioni di parametri di conoscenza consolidata, così

come di battute d'arresto nell'ascesa dell'autoritarismo, guerre geopolitiche e cibernetiche e il ribollire di rivolte silenziose che stanno prendendo piede nella contemporaneità.

L'Allegria è la Prova del Nove nasce da un diario del 1918 di raccoglie poesie, giochi di parole, caricature, collage e altre espressioni di Oswald de Andrade, poeta modernista brasiliano (*Sesc São Paulo*, 2024). Il pasticcio in una scena tra arte e biografia, con la personalità emblematica della Settimana dell'Arte Moderna del 1922. La "*Semana de Arte Moderna de 1922*" si svolge al Teatro Municipale di San Paolo del Brasile e vi si avvia il "Modernismo", un movimento artistico e culturale che si proponeva di rompere con il tradizionalismo, l'accademismo e il parnassianismo prevalenti, attraverso la sua interazione con le avanguardie europee e con l'arte brasiliana. Il diario viene pubblicato come libro nel 1987, quasi contemporaneamente alla sceneggiatura originale, con il titolo *Il cuoco perfetto delle anime di questo mondo*.

Lo spettacolo è messo in scena da Renato Borghi e della sua compagnia teatrale "*Teatro Promíscuo*", che presenta Oswald de Andrade in età avanzata ed Elcio Nogueira Seixas (Fig. 2) che incarna il poeta del "divorare", nelle sue diverse fasi dell'infanzia, della giovinezza e dell'età adulta, nel suo rapporto con il femminile, con la famiglia, con le relazioni sociali immaginate e vissute e con una "nostalgia" per tutto ciò che è particolare, poiché sembra partire da un presente immaginario che cattura e attualizza la forza dell'ascendenza, riconoscendosi come paulista, come brasiliano, come modernista, in un *mix* intrinseco di controcoltura colonizzatrice e docile del "buon selvaggio", per un selvaggio "tosto/aguerritto" che, al di là del bene e del male, divora ogni diverso stimolo che trova attorno a sé, per formulare il proprio essere.



FIG. 2 - Cast della pièce *Allegria è la prova del nove* (Revista Prosa Verso e Arte, 2024)

Ci sono altri personaggi nella pièce: gli amori e le passioni di Oswald, la madre estremamente religiosa, i suoi nemici e le sue inimicizie, il suo stile di vita bohémien e i suoi viaggi, i ricordi musicali delle serate con i colleghi dell'epoca, come Monteiro Lobato e Guilherme de Almeida, il paesaggio amazzonico, la sensualità delle acque calde e della sabbia sul corpo di un paese tropicale, la sua pigrizia sdraiata su un'amaca e il suo desiderio di rompere con tutto ciò che il XIX secolo stava sedimentando nella cultura, con una storia che si stava muovendo verso il positivismo e una scienza che si basava sul trionfo delle asserzioni esplicative e su un'educazione casta e disciplinata che sarebbe stata sfidata dalle avanguardie artistiche europee e avrebbe trovato risonanza nelle esplorazioni di Oswald.

Nel suo *"Manifesto Antropófago"*, Oswald de Andrade (2017 [1928]: 50) parla dei "figli del sole, madre dei viventi. Trovati e amati intensamente, con tutta l'ipocrisia del desiderio, da immigrati, trafficanti e turisti. Nella terra del grande serpente" e questo ambiente che inverte la prospettiva della borghesia dominante di cui il poeta faceva parte nell'alta società prima del crollo della borsa del 1929, è evocato nell'opera con colori, luci, veli trasparenti, in una scenografia che proietta frasi e volti sul palco, che interagiscono con le persone in scena e, sullo sfondo, una banda di musicisti che suona pianoforte, batteria, chitarra, canta e interviene nella scena stessa, incorporando personaggi della biografia del poeta, in momenti diversi.

I riferimenti musicali degli anni '20 incrociati con canzoni più recenti della cultura *pop* come un brano anni ottanta di *Cazuza*, come marce carnevalesche, come accenni a piccoli estratti del movimento della *"Jovem Guarda"* oppure canzoni di radio con trasmissioni in diretta dalle voci delle starlette o dei notiziari radiofonici prima dell'avvento trasformativo della televisione anni '50, si susseguono senza una sequenza chiara, con un montaggio frammentato, ma che, come il modernismo, ha portato uno spirito di composizione delle differenze, rompendo con la linearità di tempi e luoghi fissati per la cultura brasiliana dalle élite, che si alternavano nella proliferazione del commercio e delle fabbriche nella città di San Paolo.



1. Drammaturgia borghiana/oswaldiana e polifonie nostalgiche

Questo lavoro analizza come la *nostalgia* possa generare altre possibilità dell'immaginario se fosse destabilizzata dai suoi concetti e contesti abituali. Se la nostalgia mettesse alla prova l'interazione tra culture, potrebbe rievocare la potenza della gioia come forza vitale? Nell'estetica *borghiana/oswaldiana* dello spettacolo teatrale *L'Allegria è la Prova del Nove* osserviamo una strana svolta epistemologica: una "nostalgia antropofaga". Ci sarebbe un *sentire/pensare* che, "ricordando" aspetti estranei della stessa cultura o di altre, potrebbe "divorare" ed elaborare agonisticamente le differenze, per creare altre *immagini dei modi di essere e di dire* delle culture? L'aggettivo "*borghiana*" si riferisce all'estetica di Renato Borghi (Rio de Janeiro, 1937). Attore e autore, uno dei principali esponenti del *Teatro Oficina*, interprete vigoroso di ruoli sorprendenti, in cui sa interiorizzare con equilibrio irriverenza e sarcasmo, in uno stile del tutto particolare (Itaú Cultural, 2022).

L'aggettivo "oswaldiana" si riferisce all'estetica di Oswald de Andrade (São Paulo, 1890-1954). Scrittore, poeta, drammaturgo, saggista, giornalista. È considerato uno dei principali esponenti della prima fase del modernismo brasiliano (Itaú Cultural, 2022).

La spontaneità, le improvvisazioni, gli stereotipi della donna del tempo, dei poeti, del corpo, della *bohémien* e della città stessa in subbuglio culturale ed economico vengono decostruiti dall'interpretazione irriverente di Borghi in congiunzione con l'espressione sarcastica e "antropofaga" di Oswald de Andrade, poiché, in un curioso saggio intitolato "*falação*", Andrade (2017 [1925]: 33) insinua che esista "Una prospettiva di un altro ordine rispetto al visivo. Il corrispondente del miracolo fisico nell'arte. Stelle chiuse nei negativi fotografici", ovvero che esista una materialità più sensibile del visivo, che è dell'ordine della tattilità, del sentimento, della concretezza di ciò che il corpo e la mente possono percepire degli ambienti e della voce, del suono, della melodia, della tridimensionalità dell'insieme degli elementi sonori richiama l'attenzione nell'opera teatrale "*Alegria é a prova dos nove*", frase dello stesso Oswald de Andrade presente nel *Manifesto Antropófago*, porta l'arte drammatica a un altro livello di comunicazione e interazione con il pubblico.

Nelle interazioni sociali quotidiane rappresentate come su un palcoscenico (Goffman, 1985), ogni individuo assume ruoli sociali specifici e crea un teatro sociale, mentre nel teatro artistico di Borghi la nostalgia fa *teatro del teatro*, poiché i ruoli sociali non sono solo imitati, ma staccati dalla vita quotidiana, ricordati e collegati affettivamente da un legame tra passato e presente sociale della città, della musica, dalle parole d'ordine e dai *cliché* che collegano epoche contigue nella teatralità sociale culturale, che si è alimentata nel modernismo della decostruzione di sé stessa e di altre maschere culturali navigando attraverso la forza ribelle delle avanguardie.

Osservando il "coro" dello spettacolo, riprendiamo una possibile e diversa analogia con la tragedia attica prima di Euripide in Nietzsche (1872), che sottolinea le forze apollinee e dionisiache tramite l'antagonismo e non l'opposizione, una competizione più vicina al gioco che alla guerra (Marton, 2022). Nietzsche e Oswald si incontrarono in moto un'immaginazione nostalgica che non torna al passato, ma crea una comunicazione (Ferrara, 2023) attraverso l'universo. Questo universo è un palcoscenico di antagonismi dove il bellicismo determinante e autoritario cede il posto al gioco, e questo gioco teatrale è un territorio indeterminato e imprevedibile, o come dicono Caillois, Dossena e Guarino (1981: 2): "Il gioco per essere gioco deve essere necessariamente un'attività incerta, il dubbio della sua conclusione, non deve esserci sicurezza su chi vincerà fino alla fine".

L'incontro dei musicisti con gli altri attori della pièce e l'aggiunta di alcuni altri assistenti che aiutano il gruppo a spingere lentamente una specie di calderone in cui Renato Borghi nei panni di Oswald narra alcuni fatti della sua vita, declama le sue poesie e recita accanto alle persone che ruotano attorno al calderone (Fig. 3), dove rimane in centro, ora seduto, ora alzato, e viene trascinato, ma resta molto eloquente, ora come un santo, ora come un buffone, ora come un angelo e molto di più come un satiro che, durante la processione, scambia parole d'ordine e di fede con parolacce inizialmente non riconoscibili dal pubblico, proprio perché il modo in



cui il coro canta le litanie della processione è del tutto "serio", "grave" e "solenne". Se da un lato il gioco dei personaggi si alterna tra i molteplici luoghi proposti dalla nostalgia, dall'altro c'è una dinamicità tra cultura e cognizione che lo spettacolo teatrale offre alle letture del pubblico. La matrice di questo orientamento è bioculturale e, secondo McConachie (2011), le origini del gioco risalgono alle reti mentali, corporee ed ecologiche, ovvero esiste un intreccio sistemico e aperto, biologico e culturale che fonda l'evoluzione del gioco e interferisce direttamente nella comunicazione con l'immaginario e nell'attivazione della nostalgia tra la drammaturgia del pubblico e degli attori, formando un insieme organico e inorganico interconnesso dai giochi dei sensi, dell'esperienza e dei significati.

L'antropofagia dello spettacolo *oswaldiano/borghiano* è capace di assimilare i riti di questi giochi bioculturali e trasformarli in un riso critico, sulla faccia e sulla mente, e smantella ogni possibilità di dominio da parte dell'autorità attraverso una *performance* molto particolare e mirata. E di fatto, dal punto di vista della teoria della performance, per Schechner (2003: 30) «ogni azione è una performance», ma l'autore indica che nella prospettiva delle pratiche culturali alcune azioni saranno considerate performance e altre no, con variazioni da cultura a cultura e tra periodi storici. In questa distinzione, se l'azione sociale è una messa in scena e un dramma che oscilla tra le classificazioni, la drammaturgia di Borghi appare come una performance intenzionale che interrompe l'azione performativa incerta della quotidianità, per immergersi nell'immaginario di una nostalgia da creare, e non da ripetere. Questa mobilità performativa come azione sociale richiama un altro aspetto che Taylor (2023: 92) osserva nelle performance come pratiche "intangibili" di una comunità che servono all'estetica vitale, epistemica e alle funzioni sociali che devono essere protette e salvaguardate come vero e proprio patrimonio. Considerando la nostalgia antropofaga nella sua intangibilità, la performance di Borghi nell'opera *Alegria...* non si cristallizza, ma rimane perenne tra i tempi culturali brasiliani e anche al di fuori di essi, raggiungendo altre forme di lettura, anche nella performance studiata e mostrata in questo stesso articolo.



FIG. 3 – Renato Borghi dentro il "calderone" oswaldiano, con il coro (Sesc Pompéia, 2024)

Ora, il coro tragico che risuona nel coro radunato, in un'opera teatrale del XXI secolo che racconta una storia d'inizio Novecento, recupera l'effetto estetico della

musica, in un altro contesto e con Nietzsche (2020 [1872]: 88) ci chiediamo: "quale effetto estetico si crea quando queste potenze artistiche intrinsecamente separate, l'apollineo e il dionisiaco, cominciano ad agire fianco a fianco? O, più concisamente: come si rapporta la musica all'immagine e al concetto?". La riunione delle potenze artistiche, che sono in ultima analisi delle potenze vitali e cosmiche della natura e che la cultura ha segregato per più di ventisei secoli dopo la scissione dei pensatori sofisti che privilegiavano il *logos*, il discorso, la parola, ed espellevano la *physis*, la forza che fa apparire ogni cosa, e che più tardi sarebbe giunta a significare la natura (Amaral, 2015), in uno spettacolo poetico e teatrale come quello di Borghi che rilegge Oswald de Andrade, permette che la spinta cosmica dell'apollineo del *logos*, dell'immagine, del sogno, si incontri di nuovo con quella dionisiaca della musica, dell'ebbrezza, in una riconciliazione.

Così come Borghi si rivolge a Oswald con stranezza brechtiana, per lanciare una nostalgia contro la nozione di passato, e Oswald si rivolge alla divorazione degli indigeni cannibali che divorarono il vescovo *Sardinha* dentro il loro calderone, queste metafore, in una polifonia tra passato, presente e futuro; Nietzsche ha potuto andare da Dioniso, figura selvaggia, venuta dalle profondità dell'Asia, "l'altro" che, perché diverso, spaventava gli antichi Greci, per ricomporsi con il Dio della ragione, un'altra ragione, fatta di immagine e suono! Il tono affettivo nella pièce *Alegria...* Si rivolge al coro dei satiri, per gettarci, in una versione *postmoderna*, in un dubbio, un dubbio sulla nostalgia e sull'immaginario in gioco in questa genealogia del divoramento, che è molto più un movimento archeologico di ricomposizioni di figure informi che una linea genealogica di filiazioni artistiche, teoriche e di tradizione teatrale, che potrebbe asfissiare l'intera ricreazione di uno scenario che "esiste-con", nelle interazioni dissonanti e compenetranti del pubblico, che partecipa ai suoni più con la memoria, che con il battito delle mani o il canto sincronizzato.



2. Nostalgia, Tempo e Immaginario

Nell'estetica movimentata del teatro di *Alegria...* c'è un desiderio di divenire che lavora l'apollineo dell'immagine nell'immaginario composto tra le epoche, e il dionisiaco che attraverso la musica in coro, acquisisce la perdita del controllo razionalista e si lancia nell'urlo aconcettuale, acculturale, nella mescolanza tra sensazioni, corporeità ed emozioni, nella sinestesia dei versi oswaldiani sfacciati e con l'ironia borghiana che raggiunge il pubblico. Vale la pena ricordare con Bakhtin che:

L'essenza della polifonia consiste proprio nel fatto che le voci rimangono qui indipendenti e, come tali, si combinano in un'unità di ordine superiore a quella dell'omofonia. E se parliamo di volontà individuale, allora è proprio nella polifonia che avviene l'unione di più volontà individuali, che avviene l'uscita del principio oltre i limiti di una sola volontà. Si potrebbe dire così: la volontà artistica della polifonia è la volontà di combinare più volontà, la volontà dell'evento. (Bakhtin, 2018: 23)

Non è possibile distinguere le risonanze di questo modo polifonico di presentare la potenza dell'opera che ha avuto un impatto su un'epoca e ha trasgredito tutte le nozioni precedenti di cosa fosse il Brasile, San Paolo, cosa si intendesse della città, del paese, delle nostre origini, della "Scoperta" della nostra terra, dal colonizzatore. E il modo di ricevere una composizione che non appiattisce l'individualità di ogni scena, di ogni personaggio, di ogni luce o strumento musicale. La polifonia oswaldiana/borghiana è un'interazione tra ricordi più vivi che mai nel presente, ma nostalgici, e alimentati dall'immaginazione che li attualizza, in un modo che unisce desideri e delusioni, tristezze del presente con omofonie e bellezze dello stesso presente, dove tutto è possibile, dove la tecnologia digitale conserva e disfa, cancella e mantiene, è onnipresente e allo stesso tempo abilita luoghi. In base a ciò che evoca in noi e a quanto ci viene presentato nella pièce *Alegria...* è possibile pensare alla nostalgia come a una finzione che denota radicamento e sradicamento simultanei (Cassin, 2024), unendo molteplici tempi in tensione:



[...] la nostalgia non è semplicemente il desiderio di casa e il ritorno a casa. Questo dolce sentimento che ci invade è, come l'origine, una finzione scelta che non cessa di fornirci indizi affinché la prendiamo per quello che è: una finzione, adorabile, umana, un fatto culturale. Il modo migliore, allora, per tornare in patria, in un'Odisea trasformata dal sentimento moderno, non sarebbe che quella patria non fosse la vostra? (Cassin, 2024: 13)

Nell'obliquità del pensiero di Cassin, nell'opera borghiana, la finzione non è esattamente una "scelta" dal produttore, ma appare come una terza forza indeterminata tra l'intenzionalità della drammaturgia e le conseguenze degli impulsi cosmici, che "giocano" con le letture del pubblico sul tempo della conoscenza, della nostalgia, dell'immaginario e dell'apprendimento, invece di essere solo un sentimento umano o culturale. Il fatto che il "ritorno" in patria non sia propriamente un ritorno, come nella concezione classica di quella nostalgia di Ulisse nell'*Odisea* di Omero, ma, come dice Oswald, un "viaggio" nel passato come alterità del contemporaneo, non sequenziale, ci fa cambiare un po' la nostra prospettiva sul tempo e sulla capacità con cui l'immaginario sa essere, allo stesso tempo, fonte e interferente attivo.

Per analogia, possiamo osservare con Bateson (2006: 339) che questo tempo nostalgico che "va alla ricerca", senza necessariamente dover "tornare" o "far tornare" il passato, nell'opera *Alegria...* è legato da una nozione simile a quella di "unità sacra", ovvero:

"[...] Sospetto che il significato più ricco della parola "sacro" sia quello che dice che è la combinazione delle due idee che conta, che le unisce. E che afferma che qualsiasi divisione delle due è, si potrebbe dire, anti-sacro" (Bateson, 2006: 339).

In questo senso, c'è una "unione" e anche un'ibridazione in questo tipo di nostalgia suscitata dall'opera e che, se analizzata in modo dicotomico, potrebbe diventare esclusivamente apollinea, dimenticando che l'immaginario dionisiaco è ciò che potrebbe rilegare il filo di Arianna per interconnettere quei tempi fra immagine e realtà e renderli sempre caleidoscopici, nonché più rilevanti per i dettagli che suggerisce ad ogni componente dell'unità anziché per gli effetti di un'immagine totalizzante che la nostalgia antropofaga spezza.

Sebbene il modernismo in cui Oswald de Andrade era inserito, ma che egli stesso sfidava in relazione al tempo moderno in cui le sue tradizioni erano radicate con valori morali ed etici del passato, l'opera di Borghi fa capire allo spettatore che la condizione di queste connessioni immaginarie della nostalgia antropofaga è qualcosa come un "ponte", che appartiene al moderno e contemporaneamente al movimento e alla condizione dell'ambiente distinto e postmoderno che, come dice Lyotard (1987: 10), "il Postmodernismo qui inteso non è la fine del Modernismo, ma uno stato nascente e uno stato di costante", e quindi entrambi i movimenti temporali si amalgamano per differenziarsi e osservare le fratture nei modi di comunicare e mettere in scena la vita e l'opera di un precursore.

Contrariamente alla visione di Lyotard, e considerando la retorica del postmodernismo pericolosa perché evita di affrontare le realtà economico-politiche e le circostanze del potere globale, la prospettiva critica di Harvey (1982: 112) indica che il pensiero postmoderno «impedisce ad altre voci di accedere ad altre fonti di potere più universali, circoscrivendole in quello che l'autore chiama "ghetto di autorità opaca, della specificità di uno o dell'altro gioco linguistico", ovvero non ci sarebbe una possibilità egualitaria di accesso alle banche dati che favorirebbero una riforma sociale radicale né un equo sfruttamento del potere, senza che vi sia alcun gesto universalizzante come quello legato al concetto di giustizia, per esempio.

Sebbene il rischio di alienazione della condizione postmoderna osservi la forza travolgente delle egemonie economiche globali, esso si apre e si sviluppa contemporaneamente in altri modi, in un luogo che ha il suo potere e partecipa, in altri modi e con altre logiche, al gioco sociale e politico globale. Nelle forme espressive dell'immaginario sociale, i piccoli gruppi e lo sguardo microsociologico che osserva su scala microscopica la messa in scena, una nostalgia nascosta che contraddice la "*saudade*" brasiliana e che, con Oswald de Andrade, ricordato (senza "*saudade*") dalla drammaturgia di Borghi.

La qualità particolare di questa nostalgia, non trascende il presente quotidiano per lodare i benefici del passato e della tradizione, ma decostruisce l'apprezzamento per le radici genealogiche, proprio per mescolarsi con le differenze che la negazione di quel passato provoca nei piccoli gesti di irriverenza, nella bocca aperta del divoratore, nel coro dissonante che litiga tra di loro, ma che allo stesso tempo fornisce tutta la grazia e la bellezza di una cultura multipla che sfida i propri pregiudizi. I legami di questa nostalgia sono vivi nel presente e superano ciò che è stabilito attraverso un immaginario altrettanto vivo e concreto che agisce molecolarmente, o nelle parole di Duvignaud:



È in questo senso che diciamo che l'immaginario è radicato nell'esistenza, che non è fantasia romantica, che non è un mondo che aleggia sopra il mondo, ma è l'esperienza stessa della vita, per il fatto che si prolunga oltre la letteralità della vita quotidiana. Non ci sarebbero manifestazioni emotive, non ci sarebbe vita affettiva, se non ci fosse questa parte di anticipazione che chiamiamo "immaginario" e che corrisponde alle molteplici proiezioni che ci permettono di andare oltre ciò che ci è dato. (Duvignaud, 1983: 345)

Un altro aspetto di questa nostalgia antropofaga evidenziato negli aspetti empirici ed epistemologici del testo *oswaldiano/borghiano* è che esso esercita una "significanza retroattiva" (Colapietro, 2018: 13), ovvero ogni sezione di "cattura" di elementi passati della cultura viene strategicamente evocata da Oswald contro il presente stesso e da Borghi a favore di una critica della condizione stessa di connessione col passato, risignificando ciò che è andato, ma in modo trasversale e vivo nelle dinamiche della vita reale che si sta svolgendo:



Riprodurre i cambiamenti del passato è l'unico modo affinché il passato possa tornare a noi come qualcosa di vitale. La risignificazione retroattiva è, di per sé, una conseguenza inevitabile di ogni tradizione vivente. John Coltrane ammette e spesso pretende che ascoltiamo i suoi predecessori in modo diverso, proprio come, ad esempio, James Joyce in letteratura o Stanley Cavell in filosofia. (Colapietro, 2018: 13)

Nelle nozioni castoriadiane di emergenza, eruzione e novità, Colapietro naviga dicendo che un tempo potrebbe illuminare l'altro, ma che in verità ciò equivarrebbe a negare la realtà del tempo, poiché questa realtà è una sola. Ciò significa che, in questo breve studio sulla nostalgia nell'opera teatrale *Alegria...* si percepisce che le sequenze temporali non si illuminano realmente a vicenda, poiché i dati dell'infanzia potrebbero determinare la giovinezza e l'età adulta di Oswald, ma è la risata irrilevante del bambino che, viva nella poesia divorante di Oswald, divora tutto ciò che culturalmente trova davanti a sé ed è capace di fare delle mescolanze, degli incroci e dei colori degli altri, l'elemento che la distingue, dopotutto "mi interessa solo ciò che non è mio" (Andrade, 2017 [1928]: 50).

3. *Nostalgia antropofaga* e l'invenzione come prova del move

In un modo molto più *connettivo* che *collettivo*, il coro tragico che viene riformulato nell'opera e carnevalizza lo spettacolo, le asimmetrie delle voci e le distorsioni tra le parti dell'opera che confondono lo spettatore, aumentando le tensioni, esponendo gli antagonismi, caricaturando la figura hitleriana che minaccia Oswald e la platea, in analogia con l'ascesa del conservatorismo che minaccia la bellezza dell'arte del pensiero e la critica delle forme di lotta nel teatro, nel mondo accademico, nel lavoro, nella filosofia, nella scienza e in tutti i settori della cultura che mettono in discussione i modi di parlare, pensare, conoscere ed essere, e usa questa forza non come un

avversario, ma come parte dello spettacolo della vita e del teatro, che ha bisogno di ombre e luci, lotte e antagonismi, come in ogni relazione sociale.

Se, da un lato, questa qualità della nostalgia non è fissata in un singolo punto nel tempo passato, essa sembra attivare un tipo speciale di immaginazione, che Simondon (2008 [1965-1966]: 28) ha chiamato "immaginazione inventiva", attraverso la quale "i simboli acquisiscono significato dalla prospettiva di una vita passata immaginaria. L'arte estetica, a differenza dell'arte plastica, colloca ciò che produce nel passato: costruisce rovine. È quest'arte produttrice di immagini che Platone espelle dalla città". Per Simondon, l'invenzione non riguarda solo l'associazione di idee passate, ma "risale a condizioni dinamiche più ampie, che coinvolgono immagini motorie del presente, immagini mnemoniche del passato e immagini anticipatorie del futuro" (Kastrup, Carijó e Almeida, 2012: 69), quindi, l'immaginazione inventiva che è il germe della nostalgia antropofagica studiata nell'opera *Alegria...* coinvolge capacità motorie, memoria e anticipazione, in un assemblaggio di immagini che sono simultaneamente in grado di risvegliare in noi sentimenti contraddittori.

Mentre la pièce *borghiana/oswaldiana* si svolge, ad un certo punto, l'attore Elcio Seixas pronuncia il nome di quartieri di San Paolo riconosciuti dalla platea come ad esempio "*Aclimação*" oppure "*Vila Mariana*", fornendo informazioni storiche e inventate che suscitano la curiosità del pubblico tra sensazioni di riconoscimento e straniamento, alcune storiche e altre puramente performative, e in questo momento nostalgia e immaginazione si fondono, in un divoramento compenetrante che, creato da immagini reali e immaginate, costruiscono nuove idee, altre visioni, stupore e revisione della realtà concreta al ritorno del pubblico alle proprie case, alla fine della pièce. L'immagine viene lanciata e reimmessa nell'immaginario, contrariamente a quanto potrebbe suscitare la nozione classica di nostalgia come sentimento di tristezza; c'è una strana gioia in ciò che ogni cosa era, insieme alla tragedia di ciò che è, e un dubbio fiducioso su ciò che potrebbe diventare, insieme all'imprevedibilità che l'arte e la vita portano con sé. L'immagine non fa più parte dell'apparato sensoriale, ma espande i suoi confini nello spazio-tempo, procurando una curvatura nel tempo stesso, proprio come nella *Teoria della Relatività Generale* di Albert Einstein.

La nostalgia antropofaga si divorzia da tutto ciò che non è "proprio", ma si riformula anche ciò che si ritiene proprio, per dare alla nostalgia la possibilità di andare in luoghi del tempo mai più visitati e che possono rivelare nuovi stimoli per il presente di sé e degli altri. Se l'immaginario dei personaggi oswaldiani e borghiani si collega al coro, alla musica, alla stessa polifonia che le immagini sanno evocare, anche nei momenti silenziosi della pièce, perché la ripresa dionisiaca insinua ancora una svolta, c'è un'imprevedibilità della gioia della natura, in gran parte con un mondo puntato ad un *apollineismo dell'iperartificialità*.

Il modo *iperartificiale* tipicamente post-moderno, che incoraggia sempre di più la *simulazione* e che privilegia la *somiglianza*, l'imitazione persuasiva degli uomini e delle macchine, finge di dimenticare la forza immaginativa dei *simulacri*, che sono quelli che, senza alcuna nostalgia fissata solo nel ciò che rimane nel passato, possono staccarsi da ogni tradizione e rischiare di disegnare una cartografia senza i modelli fissi delle mappe e attraverso tutti i territori. Con un'altra proposta di nostalgia, che



abbia un atteggiamento antropofago di apertura all'altro, al divenire di quell'immaginazione che non riproduce soltanto, ma è capace di inventarsi nel gioco dei tempi e delle culture. L'immaginazione "divorata" da ogni immaginario di culture diverse irrompe con il dramma quotidiano che rattrista l'anima ribelle, ma che se incorporata nell'equilibrio della vita, con i suoi alti e bassi *metaestabili* (Simondon, 2020 [1958]) e mai stabilizzati.

Come invito conclusivo alla riflessione su una forma di nostalgia, quella che chiamiamo antropofagica insieme al contesto drammaturgico e bioculturale del movimento culturale, vitale ed artistico di Osvald de Andrade e del suo tempo e luogo, un modernista postmoderno, e di Renato Borghi, un modernista postmoderno, e il suo *Teatro Promiscuo* con il coro polifonico nella rappresentazione dell'opera "*Alegria é a prova dos nove*", l'immaginario dell'allegria nelle sue *micropotenze* è l'elemento chiave di tutta la tensione della tragedia nietzschiana che contempla le forze apollinee e soprattutto dionisiache della comunicazione che arriva ancora una volta nella manifestazione artistica in questione. Osserviamo che questa nostalgia, secondo l'arguzia del montaggio artistico, può generare altre possibilità ontologiche che destabilizzano le credenze dei contesti abituali che l'arte teatrale sa bene giocare tra realtà e finzione. La nostalgia antropofagica si è rivelata una strategia che fa sì che l'artista ed il pubblico accedano reciprocamente ai ricordi del passato e ai paesaggi del presente, stranieri e nazionali, dove le culture non solo convivono nell'interculturalità, ma si permettono di divorarsi e di essere divorate, metafora che dà luogo a un'elaborazione concreta e materiale della vita come performance d'azione tra assimilazioni e creazioni di differenze.

In questo senso, le differenze di questo miscuglio di nostalgie vissute e divorate insieme agli altri costituiscono un'unione che viene sempre rifatta, come un gioco incerto e riaperto dall'individuo e dal collettivo, nei vari modi di connettersi e di agire teatralmente e socialmente mentre gli immaginari si intersecano in modo imprevedibile, in combinazioni di semiosi che superano le categorie del moderno e del postmoderno, ma che in esse si appoggiano anche per cercare paradossalmente di creare un nuovo divenire, per essere nuovamente divorato dalla nostalgia antropofagica che assimila tutto e lo trasforma in alterità, ma anche in qualcosa di singolare da sviluppare costantemente nella ludicità malleabile del contemporaneo.

Tuttavia, oppure giustamente perché il tempo presente è fatto di guerre e tristezze, la nostalgia antropofagica offre la possibilità di una visione ecumenica e senza limiti, di un'ecologia capace di integrarsi e disintegrarsi per destabilizzare le certezze del dominio e dell'indebolimento delle tonalità di potere, combinandosi con un apollinismo nominalista dell'iperartificialità, ma che, digerito dai denti di un teatro che sa giocare con i mali realistici quotidiani e lanciare nell'immaginario il sogno, il colore e l'allegria come gioielli semplici accessibili a tutti, rompendo con le regolarità della ripetizione problemi sociali del passato e del presente e ispirando se non rivoluzioni, manifestazioni di ciò che Furio Jesi (2018) chiamava "rivolta".

Tra la base evolutiva di un gioco bioculturale nella dinamica corporea e cognitiva della nostalgia antropofagica e la peculiare performance del teatro *borghiano/osvaldiano* analizzato, che è allo stesso tempo azione e patrimonio



tangibile, per quanto intangibile possa sembrare, si può *imparare ad imparare* (Bateson, 2000 [1977]), che, per la produzione di nuove immagini del mondo e della città, che è anche essa mondo, la modifica della nozione classica di nostalgia malinconica, attraverso un immaginario capace di inversioni e quindi di nuovi modi di affrontare le realtà e anche l'arte e la conoscenza, favorisce un nuovo modo di vedere l'alterità nella sua molteplicità di voci e risonanze, in coro e una ad una, multitudinaria, aggiornando ecologicamente l'allegria che la nostalgia nasconde e che l'immaginario rende possibile per poter trasformare gli ambienti e la comunicazione, facendo vedere che sia nella realtà, sia nella finzione, *l'invenzione* è la prova del nove!



Bibliography

- Amaral M.T.D'. (2015), *Os assassinos do sol: uma história dos paradigmas filosóficos*, v. 2, Os gregos: séculos VI a.C. a I d.C., Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- Andrade O. De. (2017), *Manifesto antropófago e outros textos*. SCHWARTZ, Jorge; ANDRADE, Gênese, (Orgs.), São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras.
- Bakhtin M.M. (2018), *Problemas da poética de Dostoiévski*, Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Bateson G. (2006), *Una Unidad Sagrada: pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Trad. Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa.
- Bateson G. (1977), *Verso un'ecologia della mente*, Traduzione di Giuseppe Longo e di Giuseppe Trautteur, Milano, Adelphi, 2000.
- Berque A. (2021), *Essere umani sulla terra*. Principi di etica dell'ecumene, Trad. Marco Maggioli e Marcello Tanca, Milano, Mimesis.
- Caillois R. Dossena G. Guarino L. (1981), *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani.
- Cassin B. (2024), *A nostalgia: quando, afinal, estamos em casa?* Ulisses, Eneias, Arendt. Trad. Cláudio Oliveira, São Paulo, Quina Editora.
- Colapietro V. (2018), *Peirce as Playful/Play as Pivotal*. Language and Semiotic Studies, 4(2), 5-18. <https://doi.org/10.1515/lass-2018-040202>
- Duviganud J. (1986), Microsociologia e reforma de expressão do imaginário social, *Revista da Faculdade de Educação*, USP, São Paulo, v. 12, n. 1-2, p. 343-353.
- Ferrara L. D'. (2023), "As epistemologias da comunicabilidade", *Anais XXXII Encontro da Compós*, São Paulo, ECA/USP, 1-17.
- Goffman E. (1985), *A representação do eu na vida cotidiana*, Rio de Janeiro, Vozes.
- Harvey D. (1992), *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Edições Loyola.
- Itaú Cultural. (2022), Enciclopédia Itaú Cultural, Teatro, *Renato Borghi*, Retrieved on 13 January 2025 from: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/9237-renato-borghi>
- Jesi F. (2018), *Spartakus. Simbologia da revolta*. São Paulo: n-1 edições.



Fabiola Ballarati Chechetto
La nostalgia antropofaga

Kastrup V., Carijó F. H., Almeida M. C. de. (2012), O ciclo inventivo da imagem. *Informática na educação: teoria & prática*, v. 15, n. 1, 59-74.

Lyotard J-. (1987), O pós-moderno explicado às crianças, *Lisboa: Publicações D. Quixote*.

Maffesoli M. (2021), *Ecosofia: uma ecologia para nosso tempo*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Marton S. (2022), O Nascimento da Tragédia: da superação dos opostos à filosofia dos antagonismos, *O Nascimento da Tragédia 150 anos depois*, Retrieved on 9 January 2025 from: <https://www.youtube.com/watch?v=aifqwhpMUKY&t=3613s>

Mcconachie B. (2011), An evolutionary perspective on play, performance, and ritual. *TDR/The Drama Review*, v. 55, n. 4, p. 33-50.

Nietzsche F. (1872), *O nascimento da tragédia*, ou, Os gregos e o pessimismo, Trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia de Bolso, 2020.

Schechner R. (2003), *Performance theory*. London and New York: Routledge.

Sesc São Paulo. (2024), "Alegria é a prova dos nove. Uma revista antropofágica", *Revista do Sesc São Paulo*, São Paulo, Sesc, 10-63.

Simondon G. (2008 [1965-1966]), *Imagination et Invention*. Chatou, La Transparence.

Simondon G. (2020 [1958]), *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Trad. Luiz Eduardo P. Aragon e Guilherme Ivo, São Paulo, Editora 34.

Taylor D. (2023), Performance e patrimônio cultural intangível. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 91-103.



