

**Segui le orme che portano alle ceneri del focolare.  
Il Festival Culturale Gattjirk di Milingimbi**

Franca Tamisari

Dipartimento Studi Umanistici Università Ca' Foscari Venezia  
e School of Social Science The University of Queensland  
email: tamisari@unive.it

The Gattjirk Festival creates a space and  
time for a generation to react (Keith  
Lapulung, Milingimbi 5 giugno 2014)<sup>1</sup>.

ABSTRACT

This article considers the socio-cultural meaning of the Gattjirk Cultural Festival of Milingimbi, an event that is annually held in the indigenous Yolngu community in the Northern Territory, Australia. Despite its small-scale dimensions and ludic nature, the Festival provides an arena where the postcolonial realities the Yolngu people live in are negotiated. Focusing not only on the organisers' point of view – who see the Festival as an opportunity to “share culture” – but also on that of the youth - who reveal their experiences and visions through hip-hop and comic dances – I argue that the Festival creates a space in which both generational tensions, within the community, and those between Indigenous and non indigenous people, can be displayed and mediated. If, on the one hand, the Festival is a moment of encounter where culture can be shared, on the other it also generates new modalities of confrontation and defiance. By weaving together elements of Yolngu cultural heritage and pop culture, I argue that hip-hop and comic dances, which are mainly performed by the youth, are tactics of cultural remix that demand attention through laughter and irony: a mutual recognition which equally engages performers and spectators, the elders and the youth, indigenous and non indigenous people to participate and respond. These performances thus generate connections and relationships that remix the old and the new, the elders and the youth, indigenous and non indigenous people in an encounter which is at once efficacious yet ephemeral.

Key words: *Indigenous cultural festivals, hip-hop dances, Northeast Arnhem Land, performative tactics, cultural remix, sharing culture.*

DOI: 10.23814/ethn.12.16.tam

INTRODUZIONE

In questo articolo considero il festival culturale chiamato Gattjirk che, dall'inizio degli anni Ottanta, si tiene annualmente nella comunità yolngu di Milingimbi nella

---

<sup>1</sup> Questo saggio è una versione elaborata dell'articolo “*A space and time for a generation to react. The Gattjirk Cultural Festival in Milingimbi*”, *Oceania* 2016, 86,1: 92-109.

Terra di Arnhem Nordorientale, al nord dell’Australia<sup>2</sup>. Nonostante le sue piccole dimensioni e la sua marginalità rispetto ad altri festival nella regione e in Australia, il Gattjirrk Festival è importante non solo perché offre un’occasione per prendere in esame diversi tipi di musica e di danza cross-culturale ma soprattutto per volgere l’attenzione alla creatività dei giovani che utilizzano la performance come una tattica di remix culturale: la pratica di intrecciare elementi del patrimonio rituale yolngu e la cultura pop, il comico e il serio, l’alto e il basso, il vecchio e il nuovo. Sin dalle edizioni che ho potuto osservare nei primi anni Novanta, attraverso la leggerezza e la licenziosità del comico, il Gattjirrk Festival ha sempre offerto ai giovani l’occasione di mettere in scena i loro interessi, condividere le loro esperienze, contestare gli anziani, confrontarsi con il pubblico non indigeno e offrire una nuova prospettiva critica sulle relazioni razziali proponendo così un nuovo tipo di impegno politico.

Comincerò dunque con il presentare gli obiettivi principali degli organizzatori del Festival Culturale Gattjirrk di Milingimbi soffermandomi sull’occasione che offre ai giovani di annunciare la loro presenza e il loro modo di essere. Anche se questo evento è considerato un ‘*wakal*’, cioè un gioco, un divertimento o intrattenimento (il termine significa anche ‘scherzo’, ‘facezia’, ‘parodia’), esso fornisce lo spazio per negoziare le realtà postcoloniali in cui la gente yolngu è costretta a vivere. Adesso, come in passato, gli organizzatori dell’evento e gli anziani della comunità vedono il Festival come un’occasione per insegnare ai giovani a crescere forti sia fisicamente che spiritualmente nella propria comunità e a condividere la ‘cultura yolngu’ con la gente bianca detta ‘*balanda*’. Tuttavia, dal canto loro, i giovani, attraverso le performance hip-hop e le danze comiche, utilizzano il Festival per mostrare e affermare le loro esperienze e i nuovi modi di affrontare e superare le sfide socio politiche e economiche del presente. Dalla prospettiva delle performance, suggerisco che il Festival Gattjirrk apre uno spazio in cui vengono messe in scena, mediate e negoziate le relazioni inter generazionali nella comunità così come le tensioni tra la gente yolngu e quella balanda. È in questa arena che gruppi diversi, i giovani e gli anziani, hanno il potenziale di formulare nuove sintesi socio-politiche e estetiche che riallineano la vita dei singoli e della comunità alle circostanze storiche in continuo e rapido mutamento. Come ha detto in maniera sintetica Keith Lapulung, il fondatore e l’organizzatore dell’evento: “il Gattjirrk Festival crea uno spazio e un tempo perché una generazione possa reagire”.

Tutti i festival a cui ho partecipato dall’inizio degli anni Novanta includevano concerti di gruppi rock, una competizione di danze hip-hop in stile *breakdance* coreografate e eseguite da gruppi di adolescenti, alcune danze adattate dal repertorio rituale, pantomime messe in scena dagli anziani con scopi educativi e l’esecuzione di inni cristiani accompagnati da un tipo particolare di coreografia conosciuta come “danza azione” (*action dancing*, si veda nota 16). In tutte le edizioni a cui ho partecipato, venivano anche eseguite alcune “danze comiche” (*wakal bunggul*) e “danze burlesche” (*doitj* e *shakim*) principalmente da giovani uomini che riuscivano a catturare l’attenzione del pubblico e a farlo scoppiare a ridere<sup>3</sup>. Mescolando passi e movimenti delle braccia da diversi repertori, queste danze costituiscono un vero e

---

<sup>2</sup> Milingimbi è una delle cinque comunità yolngu nella Terra di Arnhem Nordorientale che si estende da Cape Stewart all’ovest, vicino alla comunità di Maningrida, raggiunge il Koolatong River a sud est, vicino alla comunità di Yirrkala e include gli insediamenti di Galuwin’ku, conosciuto anche come Elcho Island, di Gapuwiyak, conosciuto anche come Lake Evella e di Ramingining.

<sup>3</sup> Il termine *doitj*, dall’inglese, “*do it*” può essere tradotto letteralmente “fallo”, mentre il termine *shakim*, dall’inglese “*shake him*”, può essere tradotto “scuotilo”.

proprio teatro popolare yolngu messo in scena in contesti cerimoniali e quotidiani per contestare l'ordine costituito rivelando così un nuovo punto di vista sulla storia coloniale e sulle relazioni inter generazionali dal quale guardare il mondo (Bakhtin 1984a: 66).

La danza è una delle pratiche umane più codificate ma, contemporaneamente, una delle forme più flessibili che si aprono all'interpretazione e al cambiamento; simultaneamente uno strumento di coercizione e di resistenza, una fedele riproduzione delle differenze sociali – a livello nazionale, generazionale e etnico – ma anche un modo in cui queste differenze sono messe in discussione (Desmond 1993). Possono riflettere i principi e valori condivisi e contemporaneamente essere un'arena per affermazioni di differenza e autonomia.

Nell'ottica di “condividere la propria cultura” proposta dal Gattjirrk Festival, sia con i gruppi yolngu che abitano la regione che con i visitatori balanda (inclusi il pubblico non indigeno che partecipa tramite diversi tipi di *social media* e di *social network*), suggerisco che gli stili di danza sono uno dei mezzi con cui i giovani yolngu rivelano e/o celano i valori e i principi di una generazione e di un gruppo sociale nella comunità.<sup>4</sup> Come illustra la danza “Zorba il greco in stile yolngu” (*Zorba the Greek Yolngu Style*) di cui parlerò tra breve, queste performance possono anche essere sovversive nel ridefinire il confronto con i valori, le regole e le istituzioni non indigene dominanti. L'ambiguità delle danze comiche e burlesche mi porta prima di tutto a mettere in discussione la superficialità e la banalità solo apparenti delle forme di gioco e di intrattenimento e, in seconda battuta, a volgere l'attenzione alla pratica di *remix culturale*, cioè a un processo di *sampling* che attingendo da diversi repertori, attività e situazioni di vita crea nuove composizioni. Ricombinando stili e generi performativi, queste danze raccontano la storia dei giovani, mettono in scena le loro esperienze e aspirazioni quotidiane e offrono occasioni di “pura possibilità da cui possono nascere nuove configurazioni di idee e di relazioni” (Turner 1967: 97). Con le parole di Bakhtin (1984a: 34), lo “spirito carnevalesco” o “il senso carnevalesco del mondo” che caratterizza queste performance offre una nuova prospettiva sul mondo per rendersi conto della natura relativa di tutto ciò che esiste e per entrare in un ordine di cose completamente nuovo (Bakhtin 1984b: 107). In altre parole, la forza politica e critica di questi giovani danzatori yolngu emerge dall'attenzione che domandano e dalla maniera in cui sfidano gli spettatori indigeni locali e il pubblico virtuale principalmente non indigeno a capire e a rispondere in una risata tanto effimera quanto coinvolgente.

## IL FESTIVAL DI MILINGIMBI

Nonostante il suo nome altisonante di Gattjirrk Cultural Festival, il suo crescente successo e l'impegno degli organizzatori che continuano a invitare e a coinvolgere un numero sempre maggiore di spettatori e di visitatori sia indigeni che non indigeni, il Gattjirrk Festival rimane un evento di piccole dimensioni organizzato da membri della comunità senza un'amministrazione dedicata a questa attività (Phipps e Slater 2010: 10) che, come altri festival rurali, fornisce uno spazio per esibire le differenze e rafforzare i legami tra famiglie, gruppi e generazioni (Gibson e Connell 2011: 8). Il

---

<sup>4</sup> Si dovrebbe anche analizzare altri tipi di danza come “la danza azione” nella devozione cristiana, le danze cosiddette “culturali” (*cultural dances*) adattate dal repertorio cerimoniale e la danza “stile discoteca” (*disco dancing*).

Festival Gattjirrk, tuttavia, condivide l'origine e la visione con il Garma Festival, un evento molto più famoso e elaborato che dal 1999 viene tenuto annualmente a Gulkula vicino a Nhulunbuy, una comunità yolngu a est di Milingimbi (De Larcy Healy 2011, Henry 2008)<sup>5</sup>. Inoltre, come altri festival indigeni in Australia, il Gattjirrk Festival può essere interpretato come “una dichiarazione pubblica sulla continuità della trasmissione culturale” (Henry 2000: 326), un mezzo con cui recuperare o inventare la tradizione, una modalità per attivarsi politicamente e dare un senso alla storia (Henry 2008: 54), uno spazio per celebrare la diversità culturale indigena (Phipps and Slater 2010: 19), per affermare l'inalienabilità di una singolarità culturale (Glowczewski 2007: 16) oppure per sfidare le rappresentazioni stereotipate degli indigeni australiani (Slater 2007: 580). Infine, come ha sottolineato la maggior parte degli autori che hanno studiato questa tipologia di eventi in Australia, il Gattjirrk Festival può essere anche inteso come una strategia politica per rivendicare l'identità e la presenza indigena nelle relazioni con la società australiana e il riconoscimento dei diritti indigeni nelle relazioni con lo stato locale e federale (Henry 2008: 54; Phipps 2011). In questo articolo, tuttavia, mi concentro su come il Gattjirrk Festival rimane un'arena per articolare le relazioni di potere tra gruppi locali nella comunità, come ha osservato De Larcy Healy (2011) per il Garma Festival, oppure tra uomini e donne, come ha documentato Tonnaer (2007: 97) in riferimento alla “danza dell'aeroplano” (*airplane dance*) presso il Festival di Borrooloola. Da questa prospettiva, suggerisco che il Gattjirrk Festival è uno spazio in cui le giovani generazioni possono mettere in scena il loro modo di vedere il mondo stabilendo così, alle proprie condizioni, un “dialogo performativo” con le generazioni precedenti e con gli spettatori balanda (Magowan 2000: 318). È importante notare che, come per il Garma Festival, il Gattjirrk Festival è solo uno dei tanti riti o “espressioni di diplomazia” (Wild 1986; Henry 2011: 189; Tamisari 2006a: 117) in cui la gente yolngu ha utilizzato la danza per attirare l'attenzione sulle loro condizioni sociali, politiche e economiche e per sfidare gli spettatori a impegnarsi, a riconoscere e a reagire. Oltre a ricordare gli scambi performativi per scopi politici tra la gente yolngu e i missionari, per esempio il “movimento di aggiustamento” (*Adjustment Movement*) tenutosi nella comunità di Elcho Island nel 1957 (Berndt 2004; Murphy 1983), si devono ricordare anche gli incontri come quello con il Primo Ministro John Howard nel 1997 (Magowan 2000: 317) e la cerimonia eseguita da diversi gruppi della regione di Yirrkala presso l'Alta Corte di Giustizia del Territorio del Nord (*Northern Territory High Court*) per riconoscere e riparare le ingiustizie legali del passato (Murray 2004). In questa lista si devono anche includere le cerimonie di benvenuto (*welcome ceremonies*) e cerimonie di addio (*farwell ceremonies*) che vengono eseguite sempre più regolarmente per accogliere i politici e i rappresentanti del governo (Trudgen 2007; McIntosh 2000: 55ss), per inaugurare mostre d'arte (Mundine 1997) e eventi sportivi, per aprire raduni cristiani, conferenze (Slotte 2005; Magowan 2007b), negozi e uffici pubblici e per salutare la partenza di insegnanti e di altri operatori non indigeni che hanno lavorato a lungo in una comunità, inclusi gli antropologi (Tamisari 2005)<sup>6</sup>. Da una prospettiva performativa, come ho discusso altrove per la produzione di opere

<sup>5</sup> Si veda il sito del Garma Festival al seguente link: [www.yyf.com.au/](http://www.yyf.com.au/) (ultimo accesso: dicembre 2016).

<sup>6</sup> La centralità della danza – e le possibilità che crea grazie alla sua ambiguità – è ben illustrata dalle cosiddette ‘cerimonie di benvenuto’ (*welcome ceremonies*) che sono regolarmente celebrate a un crescente numero di eventi formali ed informali in contesto urbano formando così uno spazio diplomatico per negoziare questioni di appartenenza e di riconoscimento nelle relazioni tra indigeni e non indigeni in Australia (si veda Everett 2009; Merlan 2014).

d'arte e installazioni indigene (Tamisari 2007b), i festival indigeni e, in generale, i 'riti diplomatici' citati sopra, non possono, tuttavia, essere completamente intesi come delle "strategie politiche" premeditate (Phipps 2011) e non possono neanche essere definiti delle piattaforme politiche nel senso stretto del termine. Date le molte costrizioni economiche, politiche e istituzionali, insieme alle "cornici di ricezione dei bianchi" (Casey 2012) imposte su tutti gli eventi culturali indigeni (Henry 2008: 58; Phipps and Slater 2010: 38) che richiedono di "mettere in scena le prospettive" e le aspettative della gente bianca (Hinkson 2013: 303, 302), le diverse tipologie di performance sono piuttosto delle tattiche performative che sfruttano ogni opportunità per affermare la presenza indigena e per creare occasioni di confronto e di sfida. In quanto tattiche, come la definisce de Certeau (1988: 37), queste performance agiscono "all'interno del campo di visione del nemico" e, cogliendo al volo ogni possibilità che si offre in qualsiasi momento, destabilizzano e sorprendono l'ordine per sfidare gli altri.

Cominciato nel 1982 come un piccolo evento musicale intitolato "*Music, Sound and Light Competition*" (Competizione di musica, suono e luce), Il Festival di Milingimbi fu rinominato 'Gattjirrk Cultural Festival' nel 2004 ed è stato tenuto annualmente fino ad oggi<sup>7</sup>.

Questo evento è il prodotto dell'impegno sociale e la visione culturale che il direttore artistico e organizzatore, Keith Lapulung, ha investito nel potenziale socio-politico ed educativo della musica sin dalla metà degli anni Settanta dopo la formazione del gruppo rock 'Black Wizards' adesso conosciuto come 'Wirrinyga Band' (Corn e Gumbula 2005: 31).

Le osservazioni di Dunbarr-Hall (2006: 122) sui i testi delle canzoni della Wirrinyga Band descrivono anche accuratamente come, sin dall'inizio del Festival, gli organizzatori non volessero solamente denunciare i problemi che i giovani stavano affrontando nella loro vita quotidiana, ma anche celebrare e rafforzare i valori e le pratiche fondanti della presenza, persistenza e sopravvivenza della gente yolngu<sup>8</sup>. Parafrasando Dunbarr-Hall (2006: 123), il Festival affronta le questioni della salute pubblica e individuale, sia fisica che morale, l'educazione, la collaborazione politica e la riconciliazione con le istituzioni non indigene. Mentre gli organizzatori del Festival affrontano questi obiettivi con l'intento di "condividere la cultura" sia con i diversi gruppi che costituiscono la comunità che con i visitatori non indigeni, i giovani, invece, propongono e condividono le loro esperienze e la loro versione della storia attraverso la performance. In riferimento ai fini educativi del Festival, è interessante notare che il termine 'Gattjirrk', scelto nel 2004 come il nuovo nome dell'evento, è lo stesso che gli insegnanti yolgnu hanno adottato nel 1993 per riferirsi al programma biculturale della scuola locale, conosciuta come *Milimbimbi Community Education Centre*, CEC (Milingimbi CEC 1991, 1993)<sup>9</sup>. Il risultato di un lungo iter politico per affermare la prospettiva e l'autonomia yolgnu nel processo decisionale nell'ambito

<sup>7</sup> Ho partecipato alle edizioni del Festival tenutesi nel 1990, 1991, 1992, 1998, 2000, e 2004, ho filmato l'edizione del 1998 e in questi anni ho svolto una serie di interviste formali e informali con Keith Lapulung, il fondatore e l'organizzatore del festival. Durante la mia ultima visita a Milingimbi nel 2014, mi fu regalato un video con la documentazione del Festival tenutosi nel 2013. L'ultima edizione del Festival si è tenuta nel 2016. Si veda la pagina web: [www.facebook.com/GattjirrkFestival](http://www.facebook.com/GattjirrkFestival) (ultimo accesso: dicembre 2016).

<sup>8</sup> Gli album della Wirrinyga Band sono i seguenti: 'Dreamtime Shadows', Central Australia Aboriginal Media Association (CAAMA 1990), 'Dreamtime Wisdom, Modern time Vision', (CAAMA 1996).

<sup>9</sup> Il termine 'Gattjirrk' si riferisce all'area geografica nella quale è collocata l'isola di Milingimbi nella regione chiamata Terra di Arnhem Nordorientale rispetto all'area intorno alla comunità di Yirrkala a 'oriente' o 'da dove sorge il sole' (*Miwatj*) e rispetto all'area intorno alla comunità di Maningrida a 'occidente' o 'dove tramonta il sole' (*Madhakal*).

dell'educazione, il Gattjirrk Curriculum, sviluppato presso la scuola di Milingimbi, è un progetto pedagogico per la scolarità elementare e media con lo scopo di promuovere e implementare l'integrazione delle lingue, saperi, valori e principi yolngu nella scuola dell'obbligo (Tamisari e Milmilany 2003). Come il Curriculum, l'obiettivo del Festival Gattjirrk è di definire i termini per stabilire e mantenere un riconoscimento reciproco e uno scambio bilanciato con il mondo balanda, cioè con le istituzioni del Governo Federale e del Governo del Territorio del Nord, (per esempio il *Northern Territory Board of Studies*, e il *Northern Territory Department of Health*).

È interessante notare che l'origine e gli obiettivi del Garma Festival sono stati anch'essi elaborati sulla nozione di condivisione della cultura da una posizione di parità. Il termine *garma*, infatti, deriva dai programmi biculturali della Scuola di Yirrkala sviluppati a partire dalla metà degli anni Ottanta e si riferisce a uno spazio cerimoniale pubblico e aperto all'incontro, allo scambio e al confronto: "un'arena dove la gente può condividere idee e tutti possono lavorare duramente per raggiungere un'intesa" (Marika-Munungiritj 1998; Christie e Verran 2014)<sup>10</sup>. In aggiunta, la nozione di *garma* implica il principio di un "equilibrio nel sapere" (Yunupingu e Morphy 2000: 493) e un "vero senso di eguaglianza" e di reciprocità tra tutte le parti coinvolte (Yunupingu e Morphy 2000: 494; Yunupingu 1993 e 2004). Nel Garma Festival, tutti questi principi che articolano le relazioni di potere a livello locale, sia tra gruppi che tra individui, vengono trasposti dalla sfera yolngu a quella delle relazioni politiche con la gente e le istituzioni balanda (De Larcy Healy 2011).

#### 'CONDIVIDERE LA CULTURA' E ASSUMERSI LE PROPRIE RESPONSABILITÀ

Di seguito riassumo la lettera che nel giugno del 2003 Keith Lapulung scrisse agli sponsor per chiedere un sostegno finanziario per l'edizione del 2004, poiché afferma in modo molto conciso gli obiettivi del Gattjirrk Festival e la sua visione d'insieme fondata sull'idea di incontro con i balanda. Facendo eco ai discorsi pubblici, alle immagini, alle metafore e alle performance del Festival, la lettera promuove il rafforzamento della solidarietà e dell'identità locale attraverso la partecipazione e insiste sulla "condivisione di cultura" definita in termini di accettazione della differenza, di apertura al cambiamento, di adattamento e di resistenza alle condizioni imposte dai balanda<sup>11</sup>.

Durante gli ultimi vent'anni, gli sponsor principali dell'evento sono e continuano ad essere il Governo Locale (*East Arnhem Regional Council*) e *The Arnhem Land Progress Aboriginal Corporation* (ALPA)<sup>12</sup>.

La lettera comincia con la notizia che il Festival ha cambiato nome e con la previsione del gran numero di partecipanti provenienti dalle comunità limitrofe ma, soprattutto, la

---

<sup>10</sup> Un termine culturalmente denso, *garma*, fu inizialmente utilizzato per sviluppare il progetto pilota "Garma Maths" (Matematica garma) che nel 1986 avrebbe portato gli insegnanti della Scuola di Yirrkala a implementare un'educazione conosciuta come 'both-way', cioè nel rispetto di entrambe le prospettive o "vie", quella yolngu e quella balanda (Ngurruwuthun 1991).

<sup>11</sup> Come ha affermato Lapulung (comunicazione personale 3 giugno 2014): "ogni anno scegliamo un nome [del Festival] basandoci su un tema della comunità". È significativo che il titolo del Gattjirrk Festival del 2009 era "Costruire ponti, connettere le culture" (*Building bridges, connecting cultures*), mentre il titolo dell'edizione del 2013 era "Gente sana, cultura forte, uno stile di vita attivo" (*Healthy people, strong culture, active lifestyle*).

<sup>12</sup> ALPA è un'organizzazione di proprietà yolngu che gestisce tutti i negozi presenti nelle comunità della regione e sostiene una serie di attività educative, sociali e cerimoniali (si veda [www.alpa.asn.au/](http://www.alpa.asn.au/) ultimo accesso: dicembre 2016).

partecipazione di un pubblico più ampio grazie alla diretta radio che sarebbe stata trasmessa da TEEABA in tutto il Territorio del Nord e il Western Australia<sup>13</sup>.

La lettera continua affermando che “sin dall’inizio ... il Festival ha sempre avuto lo scopo di riunire la gente per celebrare e rafforzare le espressioni culturali e promuovere il benessere della comunità” e anche di offrire “un’opportunità alla gente anziana di incoraggiare i giovani a adottare uno stile di vita più sano e attivo e a assumersi le proprie responsabilità”. La lettera elenca anche i gruppi musicali che avevano partecipato al Festival del 2003 e il loro impegno al “mantenimento di una cultura forte”<sup>14</sup>. Come approfondisco più avanti, la lettera include anche un paragrafo che descrive come il logo del Festival condensa visivamente l’obiettivo principale dell’evento e cioè un momento di incontro in cui gente diversa può condividere il proprio sapere. La lettera si conclude affermando che, nonostante tutti i cambiamenti degli ultimi anni, è di vitale importanza mantenere e sviluppare il Festival per poter “promuovere la solidarietà locale e la consapevolezza culturale che nutre la connessione tra le circostanze presenti e la saggezza vivente dal passato”<sup>15</sup>.

Il Gattjirrk Festival dura tre giorni e si tiene di solito nel periodo che va dalla fine di ottobre fino a metà novembre e consiste in una serie di eventi musicali e danze. In tutti gli eventi a cui ho partecipato, ogni serata veniva aperta da un gruppo di fedeli della Chiesa locale che, di solito, eseguiva alcuni inni cristiani accompagnati da una forma di danza conosciuta come “danza azione” (*action dancing*)<sup>16</sup>. Questa performance era spesso seguita da un discorso di benvenuto da parte del leader della Chiesa locale che non perdeva l’occasione per affermare gli obiettivi del raduno e per benedire gli astanti, come preciserò in seguito. Fino al 2005 le performance della sera erano dominate dai gruppi musicali che costituivano la maggior attrazione suonando per diverse ore davanti a una folla composta principalmente da bambini scalmanati. A volte i concerti erano interrotti per mettere in scena delle brevi pantomime che descrivevano molto drammaticamente i pericoli del consumo di alcol e di altre sostanze intossicanti, il gioco d’azzardo e i comportamenti egoisti e avidi. Solo nella terza e ultima serata del Festival, era organizzata una competizione tra gruppi di adolescenti che eseguivano a turno delle danze hip-hop davanti a una giuria. Dal video del Festival del 2013, che ho visionato, noto che l’organizzazione del Festival è cambiata leggermente negli ultimi anni poiché coinvolge un numero più alto di visitatori che offrono supporto tecnico ai gruppi rock che si esibiscono su un palcoscenico più grande costruito per l’occasione nel cortile della scuola. Inoltre, il

---

<sup>13</sup> TEEABA, *Top End Aboriginal Bush Broadcasting Association*, è una rete radio satellite che offre sostegno al *Remote Indigenous Broadcasting Service* (RIBS) in ventinove comunità indigene nel Nord Australia. Si veda il sito <http://teabba.com.au/> (ultimo accesso: dicembre 2016).

<sup>14</sup> I gruppi musicali che parteciparono furono: Wirrinyga Band, Gomu Band, Yalibarki Band and Djambang Band originari di Milingimbi e altri gruppi provenienti dalle comunità limitrofe come Dharrwar Band, la Saltwater Band di Galiwin’ku e la Black Iron Band di Ramangining. Per ulteriori informazioni sulla Djambang Band, si veda il seguente video [www.youtube.com/watch?v=ViXklQLHsk0](http://www.youtube.com/watch?v=ViXklQLHsk0) (ultimo accesso: dicembre 2016).

<sup>15</sup> Le parole originali sono “*to promote local solidarity and cultural awareness which nourishes the connection between present circumstances and the living wisdom from the past*”.

<sup>16</sup> Dagli anni Settanta quando la “danza azione” (*action dancing*) fu creata per il movimento cristiano conosciuto come la “Pentecoste aborigena” (*Aboriginal Pentecost*, si veda Gondarra 1993), “è diventato una forma popolare di espressione cristiana nell’Australia Centrale e Settentrionale” (Brady 1989; Magowan 2007a: 163). Schierate in una o più file, un gruppo di donne eseguono una serie di movimenti con le braccia al ritmo degli inni cristiani in lingua inglese o in una delle lingue locali riprodotti da un registratore. Mentre fino agli anni Novanta queste danze erano eseguite tenendo fermi i piedi e muovendo le braccia per illustrare alcune nozioni e valori cristiani come l’amore, lo Spirito Santo e il pentimento, oggi includono anche dei passi, giri e l’oscillazione delle anche e vengono eseguite attingendo da un più vasto repertorio di brani di origine africana, statunitense e delle Isole Fiji.

Festival include anche attività di artigianato e produzione di quadri e altri oggetti presso la sede del Milingimbi Arts Centre che ha riaperto nel 2005<sup>17</sup>. Molti volontari sono impegnati a cucinare e distribuire cibo locale che è stato cacciato e raccolto per l'occasione e a eseguire cosiddette "danze culturali" (*cultural dances*) modificate dal repertorio cerimoniale<sup>18</sup>. Tuttavia, nonostante quella che sembra essere un'organizzazione più efficiente che coinvolge più persone dall'esterno, la struttura, l'atmosfera e gli obiettivi principali del Festival rimangono gli stessi. Essendo un'attività di intrattenimento come, per esempio, le partite di football australiano, il gioco d'azzardo e le discoteche informali regolarmente organizzate nella comunità, il Festival non può tenersi contemporaneamente allo svolgimento di riti funebri, di iniziazione o durante le cerimonie sacre/segrete che coinvolgono tutte le comunità nella regione. Sia le cerimonie locali che regionali, infatti, richiedono la partecipazione diretta e indiretta di tutti poiché articolano le relazioni di potere e i conflitti per la proprietà terriera sia tra gruppi che tra singoli individui. Di conseguenza, le date del Festival sono fissate all'ultimo minuto quando tutte le condizioni sono appropriate e l'organizzazione può essere completata in pochi giorni di frenetica attività. Anche se il Festival può sembrare così antitetico alla solennità e all'alto significato politico di queste cerimonie, tuttavia, adotta e riflette la logica del rito. Prima di tutto, come per tutte le cerimonie Yolngu, il Festival offre un'opportunità di "incoraggiare i giovani a ... assumersi le loro responsabilità". Come per il rito, il Festival, infatti, non solo assegna un ruolo e compiti specifici ad ogni partecipante perché possa contribuire alla riuscita dell'evento, ma fornisce a tutti anche l'opportunità di rispettare i propri doveri, imparare a rivendicare i propri diritti padroneggiando le modalità che permetteranno ad ognuno di affermare e di consolidare la propria autorità (Tamisari 2000; Christie 1992: 12). È importante notare che la pratica della danza è anche centrale nell'implementazione del Gattjirrk Curriculum, menzionato prima, perché come nel contesto del rito e del Festival, la danza è una modalità fondamentale per acquisire e testare i diritti e doveri che caratterizzano le diverse fasi del percorso di crescita e di formazione di ogni individuo (Tamisari e Milmilany 2003). Inoltre, in maniera simile alle cerimonie, il Festival fornisce a ogni individuo e a ogni gruppo l'opportunità di mostrare il proprio sapere, esperienze e visione in sintesi nuove e uniche.

Per dimostrare come il Festival mette insieme le prospettive delle generazioni dei giovani e degli anziani, volgo adesso la mia attenzione a descrivere come gli organizzatori e gli anziani propongono e elaborano un discorso e una serie di immagini incentrati sulla nozione di "condivisione di cultura", mentre i giovani, invece, attraverso la performance in generale e la danza comica in particolare, si confrontano e sfidano gli altri sia all'interno che all'esterno della comunità.

---

<sup>17</sup> Si veda la pagina del sito del Milingimbi Arts Centre, [www.milingimbiart.com/](http://www.milingimbiart.com/) (ultimo accesso: dicembre 2016).

<sup>18</sup> Si vedano alcune foto del Festival del 2013 al seguente sito:

[www.facebook.com/media/set/?set=a.679687345389371.1073741827.481767318514709&type=1](https://www.facebook.com/media/set/?set=a.679687345389371.1073741827.481767318514709&type=1) (ultimo accesso: dicembre 2016).



Il logo del Festival: *Segui le orme che portano alle ceneri del focolare*

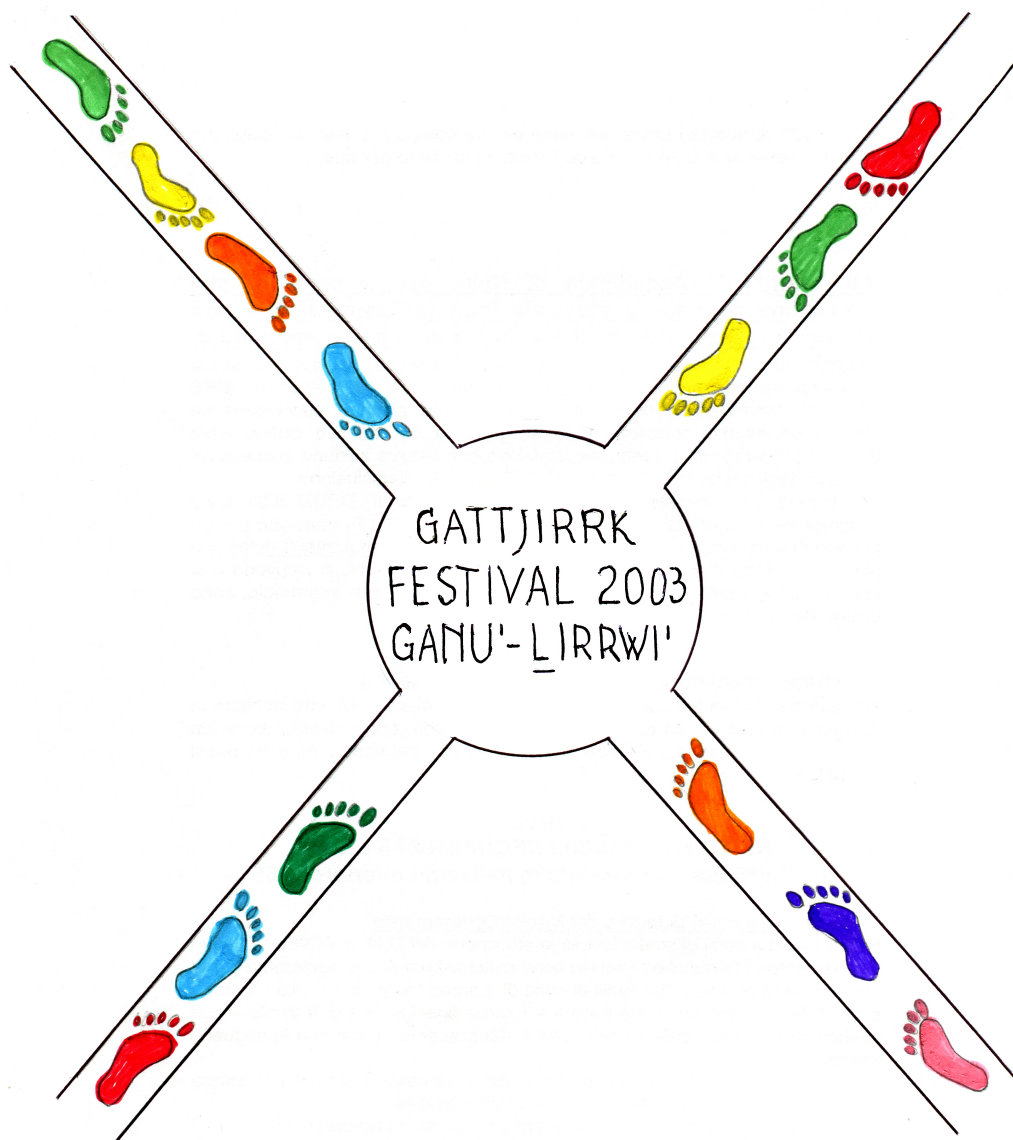


Figura 1

Come ho accennato sopra, la lettera agli sponsor include un paragrafo dedicato a spiegare il logo del Festival disegnato da Keith Lapulung nel 2003 per l'edizione del Festival del 2004. Anche se non è stato utilizzato, il logo condensa in una sola immagine il significato e lo scopo principale del Festival. Come illustra la riproduzione (si veda fig. n. 1), il logo rappresenta due sentieri che si incrociano (come in una "X") lungo i quali si trovano delle impronte multicolori che convergono verso il centro identificato come le "ceneri del focolare" (*lirrwi'*, *ganu'* oppure *ngurrngitj*). In una delle nostre conversazioni, Lapulung mi spiegò che queste impronte multicolori rappresentano la diversità delle persone che partecipano al Festival; i giovani (*yawirriny*), gli anziani (*ngalapal*), i clan patrilineari che costituiscono la società yolngu e popolano la regione (*ba:purru*), le varie congregazioni cristiane (Uniting Church e Chiese carismatiche), il vecchio (*ngatilingu*) e il nuovo (*yuta*), gli Yolngu e i balanda. Il centro dove convergono le impronte, invece, cioè le ceneri del focolare, rappresenta il Festival inteso come il punto di arrivo e il momento di

incontro di tutte queste persone e prospettive diverse. Con le parole di Lapulung nella lettera agli sponsor citata sopra:

Questi obiettivi si condensano nel nuovo logo del Festival che si ispira al significato culturale delle “ceneri del focolare” (*lirrw* o *ganu*). Il centro rappresenta il luogo in cui giacciono la nostra conoscenza culturale e il nostro potere e le impronte multicolori, lungo i quattro percorsi, veicolano il messaggio che gente diversa può raggiungere questa conoscenza attraverso *l'incontro e la partecipazione*. Il Festival infatti rappresenta la possibilità di *accogliere la differenza* attraverso il riconoscimento di un *terreno comune*. È attraverso la danza, la canzone e altre espressioni artistiche che possiamo *condividere la nostra cultura* e attraverso questa condivisione possiamo *consolidare le fondamenta culturali* per le generazioni future (enfasi mia).

Le ceneri del focolare hanno molti significati (Tamisari 2014b). Collocato, di solito, davanti alla casa prefabbricata di ogni famiglia, il focolare è il centro della vita quotidiana di ogni gruppo residenziale. È infatti intorno al focolare che avvengono i piccoli grandi eventi di tutti i giorni: i bambini giocano e gli adulti passano la maggior parte della giornata e della notte a mangiare, a parlare, a discutere animatamente e a ricevere i visitatori. Tuttavia, il focolare non è solo un simbolo della condivisione delle esperienze giornaliere ma, non essendo mai spostato di generazione in generazione, connette anche i vivi ai parenti defunti che solevano sedersi intorno. I carboni e le ceneri non sono però solo tracce lasciate dagli “anziani” ormai deceduti (*worrungu*), ma sono spesso equiparate al loro stesso grande sapere che può essere ripreso dalle generazioni presenti sedute intorno allo stesso focolare. In un'altra occasione, per spiegarmi che cosa intendesse con il termine ‘ceneri’ quale momento di incontro e di condivisione, Lapulung fece riferimento al titolo di una sua canzone e mi disse che il focolare è il luogo in cui si fondono “la saggezza del *dreaming* e la visione dei tempi moderni” e dove la conoscenza è sepolta ma può essere riesumata<sup>19</sup>. Con le sue parole:

La saggezza del *dreamtime* e la visione dei tempi moderni è come una storia. È come quelle ceneri del focolare (*ganu* o *lirrw*) che bruciano in un vecchio luogo dove tu e i tuoi anziani avete acceso il fuoco e vi siete accampati. ... La nostra conoscenza si trova nelle ceneri che sono state bruciate e sepolte nel focolare. Quando prendi un carbone che è stato lasciato dagli antenati (*ngalapalmirri*), si trova un po' di quella conoscenza che è stata nascosta e sepolta nelle ceneri ed è come aprire uno schedario del nostro sapere. È la conoscenza yolngu che è sepolta nelle ceneri del focolare, così come lo è la saggezza del *dreamtime* e la nostra visione dei tempi moderni ... guardiamo a una configurazione più ampia che porta alla nostra realtà; ... la formazione della realtà nelle nostre vite nella società moderna di oggi si adatta alla conoscenza che ci è stata raccontata dalle

---

<sup>19</sup> La nozione di *dreamtime* oppure *dreaming* (tempo del sogno) si riferisce a un corpo di regole giuridiche, sociali, morali e di pratiche appropriate che derivano dagli insegnamenti elargiti e dalle azioni cosmogoniche compiute dagli esseri ancestrali lungo i loro viaggi che attraversano la regione. Mentre il termine *dreamtime* è equivalente a quello di “legge yolngu” (*yolngu rom*) alla base del sistema politico e terriero (Tamisari 1999), in questo contesto si riferisce alla “saggezza vivente del passato” che si rinnova nel presente.

storie dei nostri antenati. Dobbiamo aggrapparci a questo ... per il ruolo vitale che ha nella conoscenza yolngu (Keith Lapulung, Milingimbi 2 luglio 2003 in conversazione con l'autore).

Le metafore che identificano il Festival con le ceneri del focolare e allineano la conoscenza yolngu alla realtà presente devono essere considerate alla luce dei significati del focolare nella vita quotidiana yolngu. Come esprime molto bene il seguente modo di dire yolngu, “stare in piedi nelle ceneri del focolare” (*dha:ra ganungur*) sottolinea l'identità culturale di un individuo che riconosce e affonda le sue radici nel sapere tramandato dagli antenati e che si assume la responsabilità di rinnovarlo nella convivialità e nelle relazioni del vivere quotidiano. Le ceneri del focolare si riferiscono dunque a una serie di significati: prima di tutto, rappresentano il luogo della convivialità di un intero gruppo residenziale che include coloro che lo abitavano nel passato, ma anche il luogo in cui si incontra l'Altro sia un membro della propria famiglia che uno straniero (*mulkurr*) e il tempo in cui si accetta e si è accettati dagli altri in un processo di socializzazione e anche di conoscenza personale (Tamisari 2007a). Le ceneri del focolare utilizzate nel logo del Festival quindi non solo si riferiscono alla natura delle relazioni personali nella sfera domestica ma piuttosto alla maniera in cui ogni persona deve essere sensibile e aperta all'Altro e, in ogni incontro, viene chiamata a verificare e ridefinire la relazione nella quale si assoggetta all'Altro (De Monticelli 1998: 181-182; Tamisari 2006: 30). Da questa prospettiva, il Festival è uno spazio e un tempo per “essere accanto” (*being alongside*, von Sturmer 2001: 104) e “condividere” con gli altri: accettare e confrontarsi con la diversità dell'Altro sia yolngu che balanda.

I discorsi pubblici presentati dai leader cristiani in diverse fasi del Festival elaborano questa nozione di condivisione affermando la singolarità di ogni persona all'interno di un discorso di unità e di solidarietà cioè, con le parole di Lapulung citate sopra, la capacità di “abbracciare la differenza attraverso il riconoscimento di un terreno comune”. Nonostante gli antagonismi e le tensioni tra gruppi e tra individui, il tema dell'unità è centrale nel discorso cristiano come anche nelle testimonianze dei fedeli e nei testi delle canzoni cristiane locali (Slotte 2005). Di seguito riporto come esempio il discorso di apertura che un leader della congregazione locale ha pronunciato all'inizio del Festival del 1992:

Questo divertimento (*wakal*) unisce la nostra comunità in Dio. Dio è presente in Spirito a tutti. Tutte le persone nere, bianche, gialle e rosse sono i Suoi figli. È importante che questa sera ci riuniamo per questo evento (*wakal*) che include i bianchi (*balanda*) e anche le altre congregazioni della Terra di Arnhem Nordorientale. Nella nostra devozione a Dio non importa la tribù, il colore, la lingua. Dio conosce ogni cosa che stiamo facendo. Ognuno è solo davanti a Dio. Che sia giovane, vecchio o povero, Dio vi ama. (Leader yolngu della Uniting Church locale trascritto dalla video registrazione del Festival tenutosi il 29 maggio 1992).

Questa retorica riproduce uno dei principi più importanti della legge yolngu alla base delle negoziazioni della proprietà terriera che sono espresse in un idioma religioso. La rete di connessioni formata dai viaggi ancestrali e come questi vengono riattualizzati nel rito, viene espressa in moltissime immagini e simboli che affermano

contemporaneamente la similitudine e la differenza, l'autonomia e la dipendenza, la singolarità e l'unità di ogni individuo e di ogni gruppo. Questo principio viene espresso nelle seguenti espressioni: “ci mettiamo insieme” (*dha:manapanmirr*) e “condividiamo” (*dha:manar*) gli stessi eventi ancestrali, canzoni, danze e disegni ma siamo, tuttavia, “diversi”, siamo “uno e molti” (*wanggany ga dharrwa*), “insieme e soli” (*rrambangi ga ga:na*), “vicini e lontani” (*galki ga barrkuwatj*, si veda Tamisari 1999)<sup>20</sup>.

Tuttavia sono soprattutto le performance che propongono nuove sintesi culturali o “tattiche performative” con nuove potenzialità politiche. In riferimento a de Certeau (1988), le performance eseguite al Festival sono ‘tattiche’ intese come giochi di potere che, necessariamente giocati in territorio nemico, colgono ogni possibilità per annunciare la singolarità, la resilienza e la presenza yolngu. Anche se la gente balanda è invitata a entrare e a partecipare al Festival per imparare e per confrontarsi con le esperienze e le realtà yolngu, questo spazio è tuttavia percepito come modificato e in qualche modo limitato dalle categorie e dai valori della società dominante e dalle condizioni amministrative e economiche imposte dal Governo locale.

Nel resto dell'articolo, mi concentro su due tipi di performance sempre presenti al Festival, cioè la danza hip-hop e quella comica e come questi stili siano stati elaborati in una coreografia ben studiata intitolata “Zorba il greco in stile yolngu” (*Zorba the Greek in Yolngu Style*), un successo globale dopo essere stata registrata e caricata su YouTube, senza dubbio un altro ottimo esempio della “politica di incontro cross-culturale” (Magowan 2000: 309). Questa performance, tuttavia, non può essere compresa solamente come una strategia per educare diversi tipi di pubblico, ma piuttosto come una tattica nei termini definiti da de Certeau (1988) perché, sparigliando tutte le categorie, le definizioni di ogni aspettativa, ha provocato gli spettatori a partecipare in prima persona.

## HIP-HOP E LA DANZA COMICA

Sin dalla prima edizione del Festival di Milingimbi, i bambini tra i quattro e dieci anni di età, che di solito ballano nello spazio tra il palcoscenico e il pubblico seduto a terra, si esibiscono eseguendo una serie di movimenti frenetici facendo ridere il pubblico a crepapelle. Con le spalle al pubblico, il viso coperto dalla maglietta, questi piccoli ballerini piegano le ginocchia a novanta gradi e scuotono il sedere in un movimento circolare conosciuto come ‘*doitj*’ or ‘*shakim*’ (si veda nota 3). Questo movimento esagerato viene eseguito sia dalle femmine che dai maschi, ma solo i maschi muovono il bacino avanti e indietro mimando l'atto sessuale. Alcuni ballerini elaborano l'aspetto burlesco di questa danza comica caricaturando alcuni passi e movimenti delle braccia attinti dal repertorio cerimoniale. Queste esecuzioni suscitano ancora di più le risate del pubblico perché i ballerini prendono in giro ciò che è di solito considerato una

---

<sup>20</sup> In una cerimonia, la singolarità di ogni gruppo viene espressa o celata nell'esecuzione delle canzoni, delle danze e dei disegni; secondo il contesto, la sua vicinanza o lontananza, la sua unità o autonomia in relazione ad altri gruppi viene enfatizzata sottolineando o eliminando le differenze della melodia, lingua, narrativa, struttura musicale, movimenti di danza e coreografia (Keen 1994: 44 and 149; Morphy 1984: 20). Durante le cerimonie, la presenza degli esseri ancestrali viene “riattualizzata” in una messa in scena multimediale in cui il movimento, il suono e il linguaggio sono ricomposti nelle dimensioni visive, poetiche e musicali della performance. La presenza degli esseri ancestrali si manifesta in una sinestesia complessa in cui il testo delle canzoni evoca il movimento piuttosto che il suono, il visivo diventa musicale nella danza e la musica diventa visibile nei disegni e nelle coreografie (Tamisari 2005: 52; sulla sinestesia nelle canzoni yolngu si veda Magowan 2001: 44-45; Tamisari 2008b e 2014a; anche Feld 1996: 92-94).

dimensione politica e solenne della danza rituale. Nel contesto del Festival, viene infatti loro concesso la “licenza di scherzare” (Handelman e Kapferer 1974: 484) poiché, solo nello spazio circoscritto del Festival, possono beffarsi dei ruoli formali, dei significati sacri e dei valori fondanti che la danza articola nel rito (Tamisari 2000). I giovani si prendono gioco dell’ordine prestabilito principalmente attraverso la danza perché è più accessibile delle canzoni che richiedono un apprendimento più specialistico e impegnativo.

Come per tutte le edizioni alle quali ho partecipato, la fase centrale e quella più attesa del Festival era sempre la competizione di danze hip-hop coreografate e eseguite da una quindicina di gruppi di adolescenti dai quattordici ai diciotto anni. Al ritmo della musica tecno degli anni Novanta, prima i gruppi delle ragazze e poi dei ragazzi hanno presentato le loro coreografie originali davanti al pubblico. Composto da un minimo di due a un massimo di quattro persone (con l’eccezione di un ragazzo che si è esibito da solo), tutti i ballerini indossavano gli indumenti tipici dello stile hip-hop afro americano che era di moda in quegli anni: scarpe da ginnastica, minigonne e magliette per le ragazze e tute con i pantaloni larghi e il cappuccio per i ragazzi. Se queste performance chiaramente si ispirano alla danza detta *breaking* oppure *b-boying* sviluppata negli Stati Uniti (Schloss 2009), l’interpretazione yolngu di questo stile è più contenuta, strutturata e meno improvvisata del modello originale. Sia i ragazzi che le ragazze preferiscono la danza eretta “più tradizionale, intricata e ritmica” caratterizzata da salti, trascinarsi dei piedi, incroci delle gambe e pause tipici dello stile conosciuto come ‘*toprock*. L’ancheggiare dei fianchi, il tremolio delle spalle e i dietro front erano eseguiti dalle ragazze con una sorta di contenimento che rivelava la timidezza e la modestia appropriate e, di solito, espresse dalle giovani donne. In maniera simile, i passi e i movimenti delle braccia dei ragazzi, per la maggior parte ispirati alle movenze del famoso passo conosciuto come “*moonwalking*” di Michael Jackson, erano più spettacolari ma non così acrobatici come lo stile breaking al quale si ispiravano<sup>21</sup>. In tutti i festival ai quali ho partecipato, queste performance erano giudicate da quattro anziani che assegnavano i premi considerando la difficoltà, l’originalità della coreografia, l’energia, la sincronizzazione e il virtuosismo dei danzatori.

Se il cosiddetto hip-hop è prevalentemente un fenomeno urbano che risale alla formazione di diversi gruppi rap nella comunità del sobborgo indigeno di Redfern a Sydney a cominciare dal 1982 (Mitchell 2006: 125), le interpretazioni yolngu di questo stile non sono meno significative. Anche se gli adolescenti yolngu hanno solo recentemente elaborato le loro composizioni rap, le danze hip-hop eseguite al Festival Gattjirrk, rappresentano “una maniera di legare diverse comunità attraverso l’esecuzione di musica e danza”, e “una forma declamatoria di racconto in musica” (Mitchell 2006: 136, anche Minestrelli 2014)<sup>22</sup>. In maniera simile al movimento hip-hop più ampio, essendo creato da adolescenti solo per adolescenti, queste danze yolngu sono affermazioni sulle identità individuali e collettive, sulle realtà dei ragazzi

<sup>21</sup> Lo stile conosciuto come ‘*toprock*’ e ‘*krumping*’ ha influenzato i movimenti che gli adolescenti yolngu eseguono nella discoteca locale che, nella comunità di Milingimbi, viene di solito organizzata il sabato sera. Mi fu spiegato che questo tipo di stile “che mescola il nuovo e il vecchio modo di ballare” si chiama *djingadhapayunamirr bunggul*, un termine che tentativamente si potrebbe tradurre come “alzare i tacchi e ballare” (*djinga* from *djingaryun* significa stare o alzarsi in piedi o e *dhapa* significa tallone). Il termine *bunngul* si riferisce alla danza ma anche all’evento in cui si eseguono le danze.

<sup>22</sup> Per un raro esempio di una composizione rap yolngu si veda il brano intitolato “*Yolngu Land*” ([www.youtube.com/watch?v=IYmSld2oHhg](http://www.youtube.com/watch?v=IYmSld2oHhg), (ultimo accesso: dicembre 2016).

che le eseguono e su tutto ciò in cui sono interessati: “la musica, la danza il vandalismo, la moda, vari giochi e divertimenti, l’arte, la sessualità” (Scholls 2009: 11). Inoltre, come il messaggio dell’hip-hop nel contesto urbano è un mezzo per esprimere la rabbia dei giovani contro la discriminazione e per proporre una prospettiva differente sulla storia coloniale (Mitchell 2006: 136), le danze hip-hop degli adolescenti yolngu trovano nuove vie per gestire, accettare e contrastare le realtà che stanno affrontando. Nel portare le loro esperienze in primo piano distinguendole da quelle delle generazioni passate, le loro performance potrebbero essere considerate nuove modalità di partecipazione e di protesta politica (Ministrelli 2014: 142).

### ‘Zorba il Greco in stile yolngu’ come tattica di remix culturale

Il 20 settembre 2007, in occasione di un festival che si tenne a Ramingining, una delle comunità della Terra di Arnhem Nord-orientale, un gruppo di dieci adolescenti yolngu, originari della comunità di Galuwin’ku, presentarono una danza comica che fece ridere tutto il pubblico a crepelle<sup>23</sup>. Coperti di argilla bianca con i fianchi avvolti in un drappo rosso, di solito indossato per le danze cerimoniali, tre file di danzatori perpendicolari al pubblico cominciarono a muoversi al ritmo accelerato della famosa canzone “Zorba il greco” in versione disco.<sup>24</sup> Filmata da qualcuno nel pubblico con un cellulare, la danza fu pubblicata su YouTube il 2 novembre 2007, dove, vista 360.000 volte in meno di sei settimane, con una media di 8.000 accessi al giorno, ha superato i confini della comunità e ha raggiunto un pubblico molto più vasto ([www.youtube.com/watch?v=O-MucVWo-Pw](http://www.youtube.com/watch?v=O-MucVWo-Pw), ultimo accesso: dicembre 2016).

Ogni movimento della coreografia intitolata: “Zorba il greco in stile yolngu” (*Zorba the Greek Yolngu Style*), è una citazione che rimanda il pubblico locale e tutti gli spettatori non indigeni seduti davanti agli schermi dei loro computer ai movimenti tipici di alcuni sport, alle pantomime del pagliaccio, a molti elementi ben riconoscibili della cultura pop e anche ai movimenti di danza tratti dal repertorio cerimoniale magistralmente coordinati in una coreografia semplice ma energetica. Per esempio: le mosse tipiche di Michael Jackson e gli scatti della testa a destra e a sinistra sono eseguiti contemporaneamente ai passi incrociati tipici della danza greca, mentre i movimenti delle gambe e delle braccia che contraddistinguono lo stile aggressivo dagli uomini nelle danze cerimoniali vengono sospesi con un colpo in avanti del bacino e una posizione a gambe divaricate e piegate a novanta gradi che riprende la postura di una danza indigena eseguita per i colonizzatori britannici appena sbarcati nelle vicinanze di Sydney (*corroborees*)<sup>25</sup>. Si riconoscono anche la camminata di Charlie Chaplin, le mosse femminili della danza da discoteca, saltare alla corda, i giochi e i passaggi di palla caratteristici della pallacanestro. Tutti questi movimenti sono fusi

---

<sup>23</sup> Originariamente conosciuti con il nome di “*Moonlight Dancers*” e in seguito rinominati “*Chooky Dancers*”, il gruppo era composto da Lionel Dulmanawuy, Daren Matan, Jarvin Dhulinyjarra, Aaron Djilmilkinya, Lawrence Lambarr, Gerald Dulanydjun, Nathan Guymungura, Terry Nupurra, Justin Ganapunbun e Terrance Marrwa.

<sup>24</sup> La danza di Zorba fu scritta dal compositore greco Mikis Theodorakis per il film “Zorba il greco” diretto da Michael Cacoyannis uscito nel 1964. Essendo diventato uno dei simboli più conosciuti della dell’identità greca contemporanea, è interessante ricordare che questo tipo di musica è in parte il risultato dell’impegno di Theodorakis nel rinnovare forme di musica popolare (per esempio la *rebetika*, una canzone associata all’ambiente della malavita urbana) con il fine di creare “una nuova musica ‘vernacolare’ che piacesse a un più ampio pubblico e avesse un impatto socio culturale” (Mouyis 2007: 26).

<sup>25</sup> Si veda il disegno “*Aboriginal Dance*” di Mickey of Ulladulla 1862, State Library of New South Wales, [www.sl.nsw.gov.au/discover\\_collections/history\\_nation/indigenous/artists/ab-artist.html](http://www.sl.nsw.gov.au/discover_collections/history_nation/indigenous/artists/ab-artist.html) (ultimo accesso: dicembre 2016).

insieme dal ritmo frenetico dei salti, dallo scuotere delle spalle, dalle movenze da marionetta, dai colpi di bacino e dalle rotazioni del sedere. Si potrebbe dire che questo sia un vero e proprio processo di “*sampling*” come viene usato nella musica rap e hip-hop, cioè la maniera in cui questa danza attinge gesti e posture da contesti diversi e li utilizza per comporre una nuova coreografia, un processo che si potrebbe chiamare un “remix coreografico”. Uso il termine ‘remix’ anche in riferimento all’“arte del remix” (Lashua 2006), o meglio alla “tattica del remix”. Nel comporre una coreografia comica che mette insieme diversi aspetti della loro vita, gli adolescenti yolngu mettono in mostra e annunciano le loro esperienze, influenze, interessi, consapevolezze e desideri davanti alle generazioni precedenti e al vasto pubblico non indigeno.

Elaborato da un genere di performance conosciuto come *djatpangarri* (Corn 2009: 12), dalle danze comiche eseguite durante le cerimonie di circoncisione (De Lary Healy 2013) e dalle danze improvvisate descritte sopra (*shakim* oppure *doitj*), la danza di ‘Zorba in stile yolngu’ mette in evidenza una serie di significati che sono prodotti dai ballerini e dal loro pubblico. Da una parte, come ho discusso in un altro saggio (Tamisari 2010: 66), la grande quantità di commenti del pubblico non indigeno subito dopo che il video della performance era stato caricato online ne rivela la dimensione sovversiva. In particolare, questa danza prende in giro le rappresentazioni stereotipate e razziste degli indigeni australiani, sovverte nozioni di autenticità e contesta l’inclusione e la celebrazione delle popolazioni indigene nel “modello del felice ibridismo” adottato dalla politica multiculturale australiana (si veda Lo 2000; Hage 1998; Tamisari 2008a). Dall’altra, in relazione al pubblico locale, questa performance dissacra la solennità della danza cerimoniale di solito utilizzata da una persona per affermare e rivendicare i suoi diritti di proprietà su determinati territori. In entrambi i casi, tuttavia, è sempre l’umorismo e la risata scatenata dalla coreografia satirica e ironica che – propongo – trasforma questa danza in una tattica di remix culturale che “condivide la cultura locale” a livello nazionale e internazionale nei termini e alle condizioni stabilite dai giovani indigeni. Questo tipo di performance comica è una versione elaborata di un genere di “teatro popolare” o “minore” (*djatpangarri*) che potrebbe essere paragonato alla tradizione italiana della *giullarata*, una forma di farsa popolare che prende il nome dalla figura del *giullare*, il menestrello e il buffone di corte del Medioevo (Fo 1987: 109 e Fo 1997; Scuderi 2004: 65, Scuderi 2003: 276ss). Come mi disse Lapulung, mentre stava leggendo una prima versione di questo articolo durante la mia ultima visita a Milingimbi nel 2014, la gente yolngu riconosce una figura simile nel *gabulay*, una persona che “con il suo modo di raccontare le storie fa ridere, urlare e fischiare gli altri”. Come mi ha spiegato Rakay, in contrasto con le “canzoni che ci fanno preoccupare e piangere per il lutto di una persona cara” (*manikay wargumirr*), il *gabulay* prende in giro persone e cose ed è come un buffone o un folle (*lawalawa*), le cui performance ridicole (*wakal bunngul*) si collocano “tra le canzoni comiche e quelle serie” (rispettivamente *wakal* e *yuwalk manikay*). Come per la *giullarata* descritta da Dario Fo, una forma di teatro basata su performance improvvisate che includono il mimo, la pantomima, la farsa, gesti osceni e movimenti grotteschi, la performance burlesca del *gabulay* viene ingiustamente “considerata frivola e con il solo scopo di far ridere la gente” (Fo intervistato da Stephanson e Salvioni 1986: 163). Inoltre è una performance popolare non nel senso di essere volgare e comune ma, invece, radicale e altamente politica (Stephanson e Salvioni 1986: 163). Come le farse popolari di cui parla Fo, queste brevi coreografie non sono solo sovversive sia a livello locale che nazionale, poiché in quanto “un teatro di

situazione”, portano in primo piano “i conflitti che esistono tra le persone”, sia tra le generazioni degli anziani e dei giovani nella comunità, ma anche tra la gente indigena e non indigena nell’ambito della politica della rappresentazione e del riconoscimento (Langton 1993). Il ballerino *gabulay*, il giullare yolngu, fa un *sampling* di movimenti diversi, delle sue esperienze, dei suoi desideri quotidiani e li mette insieme in una coreografia comica che elimina i confini tra “la danza rituale ... contemporanea ... o popolare” (Teaiwa 2014: 3), e sopprime ogni separazione tra il passato e il presente, il vecchio e il nuovo, ciò che è yolngu e ciò che è balanda (si veda Deger 2013: 357-358). Ma l’elemento più importante è che, come per le cerimonie yolngu, questa performance richiede una testimonianza, un riconoscimento reciproco, l’impegno e la responsabilità necessari per partecipare e per rispondere. Non importa se la risposta a questa performance è positiva o negativa oppure se i significati che emergono da un pubblico yolngu oppure da uno balanda sono co-prodotti secondo diversi criteri e regole di esecuzione e ricezione. In entrambi i casi gli spettatori sono chiamati a testimoniare e a rispondere. Come nell’ambito del rito yolngu, i ballerini, come i giullari, hanno catturato l’attenzione di tutti ed è in questo momento effimero ma intenso di risonanza reciproca che possono generare nuove connessioni e relazioni, oppure come afferma Lapulung, “possono acquisire ... conoscenza incontrando e condividendo con gli altri”. Se, come propone De Largy Healy (2011), questo successo online ha cambiato come la gente yolngu si relaziona ai media digitali e senza alcun dubbio ha facilitato e diffuso la politica della condivisione di cultura, sono più propensa a essere d’accordo con Deger (2013: 369) nell’affermare che “la questione qui non riguarda la novità tecnologica”. Intrecciando i movimenti del repertorio cerimoniale con quelli della cultura pop nella quale crescono i giovani, i ballerini producono una composizione che articola “una relazione rivitalizzante tra il vecchio e il nuovo” (Deger 2013: 369): una tattica di remix culturale che, con le parole di Lapulung (Milingimbi, giugno 2014), attivando “le connessioni tra le circostanze presenti e la saggezza vivente del passato” offre a una generazione la possibilità di reagire. Come ho sostenuto altrove per il rito yolngu (Tamisari 2005: 56), la forza della performance è nella stessa performance, in quel “modo speciale di comportarsi, pensare e fare” del dramma (Schechner 1973: 8), la possibilità del *hic et nunc* di una relazione che si compie nell’evento, nell’atto della produzione e della ricezione, nell’immediatezza e nell’intimità della partecipazione e della responsabilità o, come direbbero gli Yolngu, nello spazio e nel tempo in cui “condividere la cultura”.

## CONCLUSIONI

Il crescente successo del Gattjirrk Festival di Milingimbi e la visibilità nazionale e internazionale della danza comica “Zorba il greco in stile yolngu” dovrebbe farci riflettere sulla serietà del gioco (*wakal*) nell’ambito dello studio delle relazioni post e neo coloniali in Australia. Tuttavia, come afferma Lapulung nella lettera indirizzata agli sponsor citata sopra, “è attraverso la danza, la canzone e altre espressioni artistiche” che gli Yolngu condividono la cultura e, attraverso questa condivisione, gettano fondamenta solide per le generazioni future. Suggestisco dunque che il Gattjirrk Festival non è solamente il luogo in cui si promuove solidarietà e l’educazione delle nuove generazioni e dei balanda, ma anche un’arena in cui sorgono delle possibilità creative o delle tattiche performative dove diverse generazioni “condividono la cultura” dalla loro prospettiva, nei termini e alle condizioni che sono loro proprie. Ed



è quindi volgendo l'attenzione alle danze comiche e improvvisate e soprattutto alla più elaborata coreografia di 'Zorba il greco in stile yolngu' che è possibile capire gli aspetti più sofisticati adottati per incontrare gli altri. Prima di tutto, la creatività emerge dalla pluralità delle diverse tipologie di performance coesistenti – per esempio la “danza azione” cristiana, le danze attinte dal repertorio cerimoniale, le pantomime, le coreografie hip-hop – che, mettendo in scena le realtà, le esperienze e le visioni di diverse sezioni della comunità, propongono nuove sintesi culturali. Tuttavia, le performance comiche non sono solo un mezzo tramite cui gli adolescenti possono esprimere le loro esperienze, ma offrono loro l'opportunità di assumersi la responsabilità di negoziare la loro posizione sociale e politica nell'intricata rete delle relazioni intergenerazionali nella comunità e nelle relazioni di potere con i balanda. Suggestivo dunque che il Festival di Milingimbi è un evento con cui la comunità si apre all'esterno tramite dinamiche di partecipazione e di presa di responsabilità simili a quelle operanti nelle cerimonie yolngu e propongo che è da questa prospettiva che è necessario considerare il suo significato e efficacia. L'ambiguità della danza in tutte le sue forme offre a tutti uno strumento per adattarsi alle circostanze post coloniali, tuttavia consentendo di mantenere un grado di autonomia sociale e politica articolata in termini di apertura verso gli altri, partecipazione e rispetto delle differenze. Sia la prospettiva e l'impostazione adottate dagli organizzatori – tra cui i discorsi per inaugurare il Festival, la rappresentazione del Festival sul sito dedicato e l'immagine del logo – che tutte le performance eseguite durante il Festival elaborano la nozione di “condividere la cultura” yolngu in modi diversi ma complementari. Nell'“abbracciare la differenza nel riconoscimento di un terreno comune”, il Festival riproduce uno dei principi diplomatici più complessi della Legge yolngu (*yolngu rom*) alla base di tutte le relazioni politiche: l'affermazione della singolarità e la proprietà terriera di ogni individuo e di ogni gruppo all'interno di un discorso di connessioni e di solidarietà, il rispetto dell'autonomia e della dignità di ogni persona nel riconoscimento di un'interdipendenza reciproca (Myers 1986: 103ss).

Il potenziale politico di queste tattiche performative raggiunge la sua espressione più sofisticata nella performance di 'Zorba il greco in stile yolngu'. Questa danza non solo negozia il cambiamento per affrontare le sfide esterne e per “dare senso all'altro” (Sweet 1989: 63), né è solamente una forma di resistenza e di protesta che si appropria delle tecniche discorsive, musicali e performative occidentali (Michaels 1989: 27). Inoltre, non si limita nemmeno a fare un uso strategico della facoltà mimetica per agire e trasformare le relazioni di potere (Taussig 1993: 250ss; Redmond 2008). Questa performance è piuttosto una tattica perché rifiuta di accettare l'ordine stabilito di uno stato, di una legge, di un significato (de Certeau 1988: 26) e perché fornisce l'opportunità di incontrare l'Altro in una posizione di parità in cui può avvenire uno scambio di conoscenza bilanciato. Ciò che la gente yolngu chiama “condivisione di cultura” è dunque la stessa performance, la singolarità del suo svolgersi nel tempo e nello spazio, nel “commercio segreto” tra performer e spettatore e delle possibilità che produce (Dufrenne 1973: 56). La tattica performativa della danza 'Zorba il greco in stile yolngu' e, in forma edulcorata, anche lo spettacolo che dal 2014 il gruppo dei Djuki Mala' ha cominciato a portare in tournée per tutta l'Australia – usa l'ironia per sollecitare lo spettatore a partecipare, a riconoscere e a reagire<sup>26</sup>. I giullari yolngu

---

<sup>26</sup> Nello stabilire una compagnia di danza indigena professionale e nell'offrire al pubblico internazionale una rappresentazione che riproduce un registro di differenza culturale accettato, le performance del gruppo oggi conosciuto come Djuki Mala hanno addomesticato il loro spettacolo e smorzato l'aspetto sovversivo della loro

(*gabulay*) provocano dei momenti di co-presenza effimeri ma radicali nei quali è possibile incontrare l'Altro o, come direbbe Lapulung, in cui "condividere la cultura" con coloro che sono aperti e recettivi a raccogliere la sfida. A loro modo, le performance del Festival e in particolare la coreografia di 'Zorba il greco in stile yolngu' parlano del loro tempo creando così delle zone di confine dove gli attori e gli spettatori nella comunità locale e in quella virtuale mettono in scena il dramma di un perenne confronto (Bruner 2005: 18; Magowan 2000: 317) nel quale le regole della produzione e della ricezione sono ridefinite in continuazione (Myers 1994: 679). Con questa performance, gli adolescenti colgono in una risata la breve disponibilità del loro pubblico yolngu e balanda e, provocandoli a partecipare, ridefiniscono la nozione di "condividere cultura" nel senso di un "secondo contatto" oppure un "contatto rovesciato" che traccia "un confine radicalmente diverso" (Taussig 1993: 251) tra la danza rituale e quella hip-hop, tra il serio e il comico, tra il vecchio e il nuovo, tra gli Yolngu e i balanda. Per concludere, le performance comiche yolngu che ho descritto dimostrano come il gioco, l'intrattenimento e la risata sono delle tattiche performative centrali nell'incontro/scontro con l'alterità, uno spazio intergenerazionale e cross culturale in cui la creatività della danza dovrebbe essere studiata in maniera più approfondita.

## RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare mio figlio adottivo, Keith Lapulung, per il suo continuo sostegno come amico e come interlocutore privilegiato che non si è mai stancato di insegnarmi che cosa è importante nel modo di essere yolngu. Un grazie anche a Elizabeth Rakay e a tutti i membri della mia famiglia adottiva che mi hanno sempre accolta a condividere la loro vita intorno alle ceneri del focolare.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAKHTIN, Michail (1984a) *Rabelais and his world*. Traduzione. Helene Iswolsky. First Midland Book Edition. Bloomington: Indiana University Press.
- BAKHTIN, Michail (1984b) *Problems of Dostoevsky's poetics*. Traduzione Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BALLERINI, Luigi and Giuseppe RISSO (1978) "Fo explains: An interview". *The Drama Review*, 22,1: 33-48.
- BERNDT, Roland (2004 [1962]) "An adjustment movement in Arnhem Land, Northern Territory Australia". *Oceania Monograph* 54. Sydney: The University of Sydney.
- BRADY, Margaret (1989) "Number one for action". *Australian Aboriginal Studies* 1: 62-63.
- BRUNER, Edward M. (2005) *Culture on tour. Ethnographies of travel*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- CARSTEN, Jane (2000) "Introduction. Cultures of Relatedness". In Jane Carsten (ed.) *Cultures of relatedness: New approaches to the study of kinship*. Pp. 1-36. Cambridge: Cambridge University Press.

---

performance (Anke Tonnaer comunicazione personale 29 maggio 2015). Si veda il sito: [www.djukimala.com](http://www.djukimala.com) (ultimo accesso: dicembre 2016).

- CASEY, Maryrose (2012) "Colonisation, notion of authenticity and Aboriginal Australian performance". *Critical Race and Whiteness Studies* 8. Pp. 1-18. [www.acrawsa.org.au/files/ejournalfiles/177CRWS201281Casey.pdf](http://www.acrawsa.org.au/files/ejournalfiles/177CRWS201281Casey.pdf) (ultimo accesso marzo 2017).
- CHRISTIE, Michail (1992) "Grounded and ex-centric knowledges: Exploring Aboriginal alternatives to Western thinking". Presentazione alla Fifth Annual Conference on Thinking. Townsville, James Cook University, 7 luglio.
- CHRISTIE, Michail and Helen VERAN (2014) "The touch pad body: A generative transcultural digital device interrupting received ideas and practices in Aboriginal health". *Societies* 4,2: 256-264, [www.mdpi.com/2075-4698/4/2/256](http://www.mdpi.com/2075-4698/4/2/256) (ultimo accesso dicembre 2016).
- CORN, Aaron (2009) *Reflections & voices: Exploring the music of Yothu Yindi with Mandawuy Yunupingu*. Sydney: Sydney University Press
- CORN, Aaron and Neparranga Gumbula (2005) "Ancestral precedent as creative inspiration: The influence of Soft Sands on popular song composition in Arnhem Land. In Graeme Ward K. and Adrian Muckle (eds.), *The Power of knowledge, the resonance of tradition*, AIATSIS Indigenous Studies conference, settembre 2001. Pp. 31-68. [http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/docs/asp/Indigenous\\_studies\\_conf\\_2001.pdf](http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/docs/asp/Indigenous_studies_conf_2001.pdf) (ultimo accesso: dicembre 2016).
- DE CERTEAU M. (1988 [1980]) *The Practice of everyday life*. Traduzione Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- DEGER, Jennifer (2013) "The jolt of the new: Making video art in Arnhem Land". *Culture, Theory and Critique* 54,3: 355-371.
- DE LARGY HEALY, Jessica (2013) "Yolngu Zorba meets Superman. Australian Aboriginal people, mediated publicness and the culture of sharing on the internet". *Anthrovision* 1.1. <http://anthrovision.revues.org/362> (ultimo accesso: dicembre 2016).
- DE LARGY HEALY, Jessica (2011) "'Murayana va á Garma cette année!': ceremonies publiques et rituels contemporains du nord-est de la Terre d'Arnhem (Australie)". *Journal de la Société des Océanistes*, 1: 123-134.
- DE MONTICELLI, Roberta (1998). *La conoscenza personale. Introduzione alla fenomenologia*. Milano: Guerini Studio.
- DESMOND, Jane (1993) "Embodying difference: Issues in dance and cultural studies". *Cultural Critique*, 26: 33-63.
- DUFRENNE, Mikel (1973) *The Phenomenology of aesthetic experience*. Traduzione Edward L. Casey. Evanston: Northwestern University Press.
- DUNBAR-HALL, Peter (2006) "'We have survived': Popular music as a representation of Australian Aboriginal cultural loss and reclamation". In Ian Peddie (ed.), *The resisting muse: Popular music and social protest*. Pp. 119-131. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- EVERETT, Kristina (2009) "Welcome to country ... Not". *Oceania* 79,1: 53-64.
- FELD, Steven (1996) "Waterfalls of song. An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In Feld, Steven and Keith Basso (eds.), *Senses of place*. Pp. 90-135. Santa Fe: School of American Research Press.

- FO, Dario (1997) "Contra Jogulatores Obloquentes, Against Jesters Who Defame and Insult". *Nobel Prize Lecture*, 7 dicembre 1997  
[www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture-i.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture-i.html), (ultimo accesso: dicembre 2016).
- FO, Dario (1987) *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi.
- GIBSON, Chris and John CONNELL (2011) *Festival places. Revitalising rural Australia*. Bristol, Buffalo, Toronto: Channel View Publications.
- GONDARRA, Djenini (1993) "Pentecost in Arnhem Land, Australia". *Renewal Journal* 1, 93,1: 19-23. Brisbane: Australia.
- GLOWCZEWSKI, Barbara (2007) "Introduction. Entre spectacle et politique: les singularités autochtones". In Glowczewski, Barbara and Rosita Henry (eds.) Pp. 11-35. *Le défi indigène. Entre spectacle et politique*. Montreuil: Aux Lieux d'Être.
- HAGE, Ghassan (1998) *White nation. Fantasies of white supremacy in a multicultural society*. Sydney: Pluto Press.
- HANDELMAN, Don and Bruce KAPFERER (1974) "Forms of joking activity: a comparative approach". *American Anthropologist* 74,3: 484-517.
- HENRY, Rosita (2011) "Dancing diplomacy. Performance and the politics of protocol in Australia". In Hviding, Edward and Knut M. Rio (eds.) *Made in Oceania. Social movement, cultural heritage and the state in the Pacific*. Pp. 180-193. Wantage: Sean Kingston Publishing.
- HENRY, Rosita (2008) "Engaging with history by performing tradition". In Judith Kapferer (ed.). *The state and the arts: Articulating power and Subversion*. Pp. 52-69. New York: Berghahn Books.
- HINKSON, Melinda (2013) "Back to the future: Warlpiri encounters with drawings, country and others in the digital age". *Culture, Theory and Critique* 54,3: 301-317.
- KEEN, Ian (1994) *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion*, Oxford: Clarendon Press.
- KLEINERT, Sylvia (1999) "An Aboriginal Moomba: Remaking history. Continuum". *Journal of Media and Cultural Studies*, 13,3: 345-357.
- LANGTON, Marcia (1993) 'Well I heard it on the radio and I saw it on the television...'. *An Essay for the Australian Film Commission on the Politics and Aesthetics of filmmaking by and about Aboriginal people and things*. Sydney: Australian Film Commission.
- LASHUA, Brett (2006) "The arts of the remix: Ethnography and rap". *Anthropology Matters*, 8,2  
[www.anthropologymatters.com/index.php/anth\\_matters/article/view/67](http://www.anthropologymatters.com/index.php/anth_matters/article/view/67) (ultimo accesso: marzo 2017)
- LO, Jacquie (2000) "Beyond happy hybridity: Performing Asian-Australian identities. In Ang, Ien, Sharon Chalmers, Lisa Law (eds.). *Alter/Asians*. Pp. 152-168. Sydney: Pluto Press.
- MAGOWAN, Fiona (2007a) *Melodies of mourning. Music, emotion in Northern Australia*. Crawley: University of Western Australia Press.
- MAGOWAN, Fiona (2007b) "Globalisation and Indigenous christianity: Translocal sentiments in Australian Aboriginal Christian songs". *Identities. Global Studies in Culture and Power* 14: 4, 459-483.
- MAGOWAN, Fiona (2001) "Shadows of song: Exploring research and performance strategies in Yolngu women's crying-songs". *Oceania* 72,2: 89-104.

- MAGOWAN, Fiona (2000) "Dancing with a difference: Reconfiguring the poetic politics of Aboriginal ritual as national spectacle". *The Australian Journal of Anthropology* 11,3: 308-321.
- MARIKA-MUNUNGIRITJ, Raymatja (1998) "The Wentworth Lecture" 1998, AIATSIS <http://aiatsis.gov.au/sites/default/files/docs/presentations/1998-wentworth-marika-raymattja.pdf> (ultimo accesso: dicembre 2016).
- MERLAN, Francesca (2014) "Recent rituals of Indigenous recognition in Australia: Welcome to country". *American Anthropologist* 116,2: 296-309.
- MCINTOSH, Ian (2000) *Aboriginal reconciliation and the dreaming. Warramiri Yolngu and the quest for equality*. Boston: Allyn & Bacon.
- MICHAELS Eric (1989) "Postmodernism, appropriation and Western desert acrylics. *Postmodernism: a consideration of appropriation of Aboriginal imagery*" (Forum Papers), Brisbane: S. Cramer.
- MILINGIMBI COMMUNITY EDUCATION CENTRE (CEC 1993) *Gattjirrk Curriculum Project 1993*. Relazione inedita, Milingimbi Literature Production Centre, Milingimbi.
- MILINGIMBI COMMUNITY EDUCATION CENTRE (CEC 1991) *Dhanarangala Murrurinytji Gaywanangala (DMG): Thematic approach for both-ways education planning at Milingimbi*. Relazione inedita, Milingimbi Literature Production Centre, Milingimbi.
- MINESTRELLI Chiara (2014) "Are we there yet? The political power of 'Aboriginal hip-Hop in Australia. Porfilio, Brad, Debangshu Roychoudhury, Lauren Gardner (eds.). *See you at the crossroads: Hip-hop scholarship at the intersections: Dialectical harmony, ethics, aesthetics, and panoply of voices*. Pp. 129-146. Rotterdam: Sense Publishers.
- MITCHELL, Tony (2006) "Blackfellas rapping, breaking and writing: A short history of Aboriginal hip-hop. *Aboriginal History* 30: 1, 124-137.
- MORPHY, Howard (1984) *Journey to the crocodile's nest*. Monograph accompanying the film *Madarrpa funeral at Gurka'wuy*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- MORPHY, Howard (1983) "'Now you understand'. An analysis of the way Yolngu have used sacred knowledge to retain their autonomy". In Nicholas Peterson and Marcia Langton (eds.). *Aborigines, Land and Land Rights*. Pp. 110-133. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- MOUYIS, Angelique (2007) *Mikis Theodorakis and the articulation of modern Greek identity*. Tesi di master. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- MUNDINE, Djon (1997) "Knowing when to say olé". *Periphery Magazine*, 13-15 March.
- MURRAY Tom (2004) *Dhakiyarr vs the king*. Videorecording, Sydney, ABC.
- MYERS, Fred (1994) "Culture-making: Performing aboriginality at the Asia Society Gallery". *American Ethnologist* 21,4: 79-699.
- MYERS, Fred (1986) *Pintupi country Pintupi self. Sentiment, place, and politics among Western Desert Aborigines*. Berkeley: University of California Press.
- NGURRUWUTHUN, Daynagawa (1991) "The Garma project". In R. Bunbury, W. Hastings, J. Henry and R. McTaggart (eds.) *Aboriginal pedagogy: Aboriginal teachers speak out*. Pp. 107-122. Deakin University Press, Deakin.

- PHIPPS, Peter (2011) "Performing culture as political strategies: The Garma Festival, Northeast Arnhem Land". In Gibson, Chris and John Connell (eds.), *Festival Places. Revitalising rural Australia*. Pp. 109-122. Bristol, Buffalo, Toronto: Channel View Publications.
- PHIPPS, P. & L. SLATER (2010) *Indigenous Cultural Festivals. Evaluating Impact on Community Health and Wellbeing*. A report to the Telstra Foundation on research on Indigenous festivals 2007-2010. Melbourne: Globalism Research Centre, RMIT University.
- REDMOND, Anthony (2008) "Captain Cook meets General Macarthur in the Northern Kimberley: Humour and ritual in and Indigenous Australian life-world". *Anthropological Forum*, 18,3: 255-270.
- SCHECHNER, Richard (1973) *Essays on Performance Theory 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists.
- SCHLOSS, Joseph G. (2009) *Foundation: b-boys, b-girls, and hip-hop culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- SCUDERI, Antonio (2004) "The cooked and the raw: Zoomorphic symbolism in Dario Fo's 'giullarate'". *The Modern Language Review*, 99,1: 65-76.
- SCUDERI, Antonio (2003) "Unmasking the holy jester Dario Fo". *Theatre Journal* 55,2: 275-290.
- SLATER, Lisa (2011) "'Our spirit rises from the ashes': Mapoon Festival and history's shadow". In Hviding, Edward and Knut Rio, *Made in Oceania. Social movement, cultural heritage and the state in the Pacific*. Pp. 123-135. Wantage: Sean Kingston Publishing.
- SLATER, Lisa (2007) "My island home is waiting for me: The Dreaming Festival and archipelago Australia". *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 21,4: 571-581.
- SLOTTE, Ingrid (2005) "Rally at Raminging. The 'uniting' force of music and dance in a Yolngu Christian context". Magowan, Fiona and Karl Neuenfeldt (eds.), *Landscapes of indigenous performance. Music song and dance of The Torres Strait and Arnhem Land*. Pp. 76-95. Canberra: Aboriginal Studies Press.
- STEPHANSON, Anders and Daniela Salvioni (1986) "A Short interview with Dario Fo". *Social Text*, 16: 162-167.
- SWEET, Jill D. (1989) "Burlesquing 'The Other' in Pueblo performance". *Annals of Tourism Research*, 16: 62-75.
- TAMISARI, Franca (2014a) "Feeling, motion, and attention in the display of emotions in Yolngu law, song, and dance performance". *Journal for the Anthropological Study of Human Movement (JASHM)* 21.2, <http://jashm.press.illinois.edu/21.2/index.html> (ultimo accesso: marzo 2017).
- TAMISARI, Franca (2014b) "'Sitting around the fire ashes'. An epistemology of personal acquaintance". In Australian Aboriginal anthropology today: Critical perspectives from Europe "Les actes", <http://actesbranly.revues.org/522>, (ultimo accesso: dicembre 2016).
- TAMISARI, Franca (2010) "Dancing for strangers. Zorba the Greek Yolngu style. A *giullarata* by the Chooky Dancers of Elcho Island". In Tonnaer, Anke Franca Tamsiari and Eric Venbrux (eds.). Indigenous tourism, performance, and cross-cultural understanding in the Pacific. *La Ricerca Folklorica* 61: 61-72.

- TAMISARI, Franca (2008a) “I limiti del riconoscimento delle popolazioni indigene australiane. La politica del sentimento e la costruzione della volontà nazionale Australiana”. In Zagato, Lauso (ed.) *Le identità culturali nei nuovi strumenti UNESCO: un approccio nuovo alla costruzione della pace?* Pp. 219-245. Padova: CEDAM.
- TAMISARI, Franca (2008b) “L’atto di nominare e il potere morfopoietico dei nomi e dei toponimi nella cosmogonia yolngu, Terra di Arnhem nordorientale, Australia”. *Quaderni di Semantica* Vol. XXIX, 2:231-254.
- TAMISARI, Franca (2007a) “La logica del sentire nella ricerca sul campo. Verso una fenomenologia dell’incontro antropologico”. *Molimo* 2: 139-162.
- TAMISARI, Franca (2007b) “The art of the encounter: The cheek, drama and subterfuge of performative tactics”. In Strivay, Lucienne and Geraldine Le Roux (eds.) *La Revanche de Genres, Art Contemporain Australien*. Pp. 38-53. Paris: Ainu Production.
- TAMISARI, Franca (2006a) “Performance come ‘fare’: contro-appropriazione e resistenza nell’arte indigena australiana”. In Ciminelli, Marialuisa (ed.), *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*. Pp. 115-129. Milano: Franco Angeli.
- TAMISARI, Franca (2006b) “Personal acquaintance: essential individuality and the possibilities of encounters”. In Lea Tess, Emma Kowal and Gillian Cowlshaw (eds.), *Moving anthropology: Critical Indigenous Studies*. Pp. 17-36. Darwin: Darwin University Press.
- TAMISARI, Franca (2005) “Responsibility of performance. The interweaving of politics and aesthetics in intercultural contexts”. In Dussart, Françoise, *Visual Anthropology Review* 21,1-2: 47-62.
- TAMISARI, Franca (2000) “The meaning of the steps is in between. Dancing and the curse of compliments”. *The Australian Journal of Anthropology* 11,3: 36-48
- TAMISARI, Franca (1999) “L’immagine dell’orma. Della cosmologia indigena australiana”. *Quaderni di Semantica*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB), XX(2): 281-310.
- TAMISARI Franca and Elizabeth MILMILANY (2003) “Dhinthun Wayawu. Looking for a Pathway to Knowledge”. *The Australian Journal of Aboriginal Education*, 32: 1-10.
- TAUSSIG, Michael (1993) *Mimesis and alterity. A particular hisprty of the senses*. New York: Routledge.
- TEAIWA, Katerina M. (2014) “Culture moves? The Festival of Pacific Arts and dance remix in Oceania”. *Dance Research Aotearoa*, 2: 2-19.
- TONNAER, Anke (2007) “La Dance de l’avion. Réarticuler les relations de genres au Festival de Borroloola”. In Glowczewski, Barbara and Rosita Henry (eds.), *Le défi indigene*. Pp. 89-102. Montreuil: Aux Lieux d’Être.
- TRUDGEN, Tim (2007) *Yolngu government: Investigating regional mechanisms for the maintenance and change of Yolngu Law*. Tesi triennale (BA). Brisbane: University of Queensland.
- TURNER, Victor (1967) *The forest of symbols. Aspects of ndembu ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- VON STURMER, John R. (2001) “Hot diggidy dog or stomaching the truth or one-way passage”. *UTS Review* 7,1: 96-105.

- WILD, Steven (1986) *Rom: an Aboriginal ritual of diplomacy*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- YUNUPINGU, Mandawuy (1993) “Yothu Yindi—finding balance”. *Voices from the Land*. Pp. 1–11. Sydney: ABC Books.
- YUNUPINGU, Mandawuy and Howard MORPHY (2000) “A balance in Knowledge: Respecting difference”. In Kleinert, Sylvia and Margo Neale (eds.), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*. Pp. 493-496. Melbourne: Oxford University Press.
- YUNUPINGU, Mandawuy (2004) “Interview with George Negus”. *George Negus Tonight*, trasmissione radiofonica del 08/07/2004 alle ore 6.30 pm [www.abc.net.au/gnt/profiles/Transcripts/s1150380.htm](http://www.abc.net.au/gnt/profiles/Transcripts/s1150380.htm) (ultimo accesso: dicembre 2016).