

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo

Dottorato in Musica e Spettacolo

Curriculum Storia e Analisi delle Culture Musicali

(L-ARTA/08)

***Musica e turismo nella città di Siem Reap:
Luoghi, Suoni, Interpreti***

Dottorando:

Gianluca Chelini

Tutor:

Prof. Ignazio Macchiarella

Prof. Giovanni Giuriati

*Al Professor Antonio Rostagno
Maestro Infaticabile e Generoso*

Ringraziamenti

Sebbene sul frontespizio di questa tesi sia riportato solo il mio nome, essa non esisterebbe se non fosse per una fitta rete di persone che hanno fornito il loro inestimabile supporto logistico, scientifico e morale.

I miei primi e più sentiti ringraziamenti vanno alle persone incontrate sul campo che hanno dedicato anche solo una piccola parte delle loro intense giornate a rispondere alle mie domande: un pensiero, in particolare, va a Lok Kru Pon, Lok Kru Sophal e Lok Kru Rattanak, con i quali ho avuto modo di instaurare un dialogo costante e duraturo che mi ha aiutato a muovere i primi timidi passi dentro il mondo musicale di Siem Reap. Un doveroso ringraziamento è da riservare allo staff del Cambodian Living Arts, ed in particolare al direttore della sua sede a Siem Reap, Song Seng, la cui disponibilità e competenza ha facilitato grandemente la mia ricerca. Non meno importanti sono coloro che, con la loro amicizia, hanno contribuito a rendere più leggera l'esperienza di vivere "dall'altra parte del mondo": tra questi un ringraziamento va a Bong Buntha e alla sua meravigliosa famiglia, che mi ha accolto nella sua casa ed accudito nei momenti di necessità; Sinath Sous, straordinaria professionista che mi ha fatto conoscere la vitalità del mondo artistico khmer contemporaneo; la collega Leah Marajh, con la quale ho condiviso la fatica di "stare sul campo".

Doveroso è un ringraziamento a tutto il collegio docenti del Dottorato in Storia e Analisi delle Culture Musicali, che in questi intensi anni di formazione ha saputo stimolare la curiosità e la voglia di fare ricerca. Un ringraziamento particolare va al prof. Sergio Bonanzinga, "terzo lettore" dei miei capitoli nel secondo e nel terzo anno, e alla prof. Grazia Tuzi, che non ha mai fatto mancare i suoi puntuali consigli. Un pensiero particolare è rivolto al prof. Antonio Rostagno, cui questo lavoro è dedicato, che con la sua passione sconfinata per la musica è stato per me una fonte di ispirazione già a partire dal nostro primo incontro, nel 2009, presso l'Istituto Musicale Boccherini di Lucca, ben prima che i nostri percorsi si incontrassero nei corridoi della Sapienza.

Un ringraziamento ed un pensiero va ai molti amici incontrati sulla strada: i "lucchesi" e i "cremonesi", che hanno sempre compreso e mai recriminato per la mia latitanza; i "romani": Chiara, Simone, Blanche, Vincenzo, Sarah, Alessandro, Alessandra, Daniele ed Emanuele, che hanno alleggerito con bicchieri e risate la fatica della scrittura.

Per finire, molto più che un ringraziamento va a Teresa: la forza e la dolcezza con cui mi ha supportato e sopportato in ogni singolo giorno sono stati senza dubbio la più importante delle scoperte di questa ricerca.

Sommario

Ringraziamenti.....	i
Introduzione	1
Motivazioni e Oggetto dello Studio.....	2
Riferimenti teorici e metodologici.....	5
Articolazione della Tesi	14
Metodologie: reinventare le ricerche ai tempi delle pandemie (passate, presenti e future).....	18
Luoghi Comunità Ritmiche e Zone di Frontiera Turistica	21
Feste, Musica Partecipatoria e la Logica Sociale del “divertimento”.....	29
Comunità Ritmiche e Zona di Frontiera Turistica	37
<i>Persone Lavoro Musicale a Siem Reap tra Logiche della Sussistenza e Carriere Sostenibili.....</i>	<i>50</i>
“Music plus” e “plus music”: musica, turismo e logica economica della sussistenza	52
Il “discorso della mancanza” e la logica neoliberale	64
Da ONG a Incubatore di Impresa:	79
<i>Suoni Show Culturale Cambogiani: Suonare e Danzare i Nazionalismi Khmer</i>	<i>91</i>
Non solo Angkor: Spettacoli Culturali e il “populismo angkoriano” di Norodom Sihanouk	97
Srok Khmar, INC.: la Cambogia postbellica tra stato-azienda e nazionalismo commerciale.....	108
Conclusioni Musica e Turismo alla fine dell’epoca del turismo	132
Bibliografia	141

Introduzione

Sabato 18 maggio 2019, in Cambogia si festeggia Visak Bochea, il giorno della nascita, morte ed illuminazione di Buddha. Ho appena finito di intervistare Sang Sreypich, leader della troupe di percussioniste Medhea presso l'Heritage Hub, la sede di Siem Reap della organizzazione non governativa Cambodian Living Arts. Dalla porta dell'ufficio accedo sul palcoscenico dell'auditorium, dove le ragazze della troupe parlano con alcuni amici, anche loro musicisti. Tra questi Pon Pong che, avvicinandosi, mi comunica in un misto di khmer e inglese che quel pomeriggio non potremo fare la nostra lezione settimanale di Kantaomming, il genere di musica funebre del quale è uno dei pochi esperti rimasti in città. L'annullamento è necessario perché una delle compagini musicali di cui Pon fa parte, il gruppo Sounds of Angkor, è stata invitata dal capo monaco della Pagoda sud di Angkor (una delle due pagode moderne oggi attive all'interno del recinto di Angkor Wat) ad accompagnare la processione che si svolgerà attorno al fossato che circonda Angkor Wat, il più grande edificio religioso del mondo, nonché luogo centrale della spiritualità Khmer e principale attrazione turistica del paese. Non ho modo di partecipare personalmente alla processione, ma un video sul canale youtube della pagoda, su cui viene postato per lo più materiale dottrinale, mi permette di farmi un'idea della loro esibizione¹.

Sounds of Angkor è una formazione composta da un numero variabile di musicisti (a seconda delle occasioni) che suonano ricostruzioni moderne di strumenti del periodo angkoriano (800-1400 d.C circa). L'iniziativa della ricostruzione di questi strumenti a partire dai bassorilievi presenti sui templi, e la successiva fondazione di Sounds of Angkor per dar voce alle sue creazioni, è da attribuire al musicista francese Patrick Kersalè. Quest'ultimo, dopo molti viaggi in giro per il mondo, soprattutto come produttore di dischi di fieldrecording, ha stabilito da un po' di anni la propria sede di elezione a Siem Reap dove, lavorando principalmente alla ricostruzione di strumenti antichi, dichiara, in una sorta di riedizione contemporanea (ma nemmeno troppo) della missione civilizzatrice che fu del protettorato francese in Cambogia, di avere la "missione segreta" di restituire ai giovani khmer l'orgoglio per la loro cultura (conversazione personale).

Supportato dal Cambodian Living Arts, Kersalè aveva provato ad organizzare uno spettacolo per turisti settimanale di Sound of Angkor all'interno di Wat Bo, la pagoda dentro cui ha sede l'Heritage Hub, ma il capo dei monaci aveva vietato la vendita di biglietti all'interno del recinto dell'edificio sacro, rendendo così logisticamente complicato il progetto. Nonostante questo, poche settimane prima di Visak Bochea il gruppo era stato ingaggiato dal lussuoso hotel Athakon House per uno spettacolo, che ho avuto modo di sentire (purtroppo non vedere) comodamente seduto nel giardino della mia casa cambogiana ad una cinquantina di metri dall'albergo.

Il 25 luglio 2019, tornato da circa un mese e mezzo in Italia dopo i miei sei mesi di ricerca sul campo, incontro a Milano la dottoressa Donatella Ceralli, responsabile relazioni esterne e comunicazione del Centro Italiano Aiuti all'Infanzia (CIAI), la ONG che ha fondato sette anni fa, e ancora oggi finanzia, l'associazione TlaiTnor, una scuola di musica e danza che fornisce ad un centinaio di giovani tra i 7 e i 17 anni una formazione artistica e un piccolo salario mensile. La fortuna vuole che proprio quel giorno passasse in ufficio anche Paloma Martin, una signora spagnola che, dopo aver sposato un milanese ed aver lavorato per alcuni anni proprio nella sede centrale di CIAI, si è trasferita a Phnom Penh per seguire una serie di progetti umanitari tra cui TlaiTnor.

Insieme mi raccontano della fondazione dell'associazione, resa possibile grazie alla donazione proveniente da uno dei concerti della serie "Pavarotti & Friends" (Modena 2002)

¹<https://www.youtube.com/watch?v=4S9j4Gd1NSo> consultato in data 17/09/2019

e dal supporto dell'UNESCO; dell'improvviso sfratto subito quando il governo provinciale di Siem Reap, proprietario della precedente sede, decise di vendere il terreno ad una grande multinazionale dell'intrattenimento per la costruzione di una qualche struttura destinata ai turisti; dei sacchi di riso che i ragazzi portarono in Italia durante la tournée del 2013; delle difficoltà dell'avvocato Khmer di tradurre dall'inglese uno statuto sociale che prevede un sistema di decisioni di tipo assembleare e una gerarchia del tutto orizzontale. Non mi dicono invece nulla dei soli 120 dollari a sera di chacet, da dividere tra i 23 artisti, per le esibizioni della troupe dell'associazione presso il Park Hyatt hotel di Siem Reap, una delle 777 strutture ricettive dislocate in 54 paesi della Hyatt Hotels Corporation; ma di questo mi aveva parlato Nha Chan, il responsabile in sede dell'associazione, che avevo incontrato pochi mesi prima a Siem Reap.

Motivazioni e Oggetto dello Studio

Questo scritto propone un'etnografia musicale di Siem Reap, una piccola cittadina situata nel nord-ovest della Cambogia. Posta a pochi chilometri dalla principale attrazione turistica del paese – il parco archeologico dei templi di Angkor – a partire dalla metà degli anni '90 del secolo scorso, Siem Reap si è repentinamente trasformata da piccolo agglomerato di villaggi rurali a centro privilegiato del turismo globale, visitata, nel 2018, da oltre due milioni e mezzo di turisti.² L'obiettivo della ricerca è stato quello di individuare e descrivere gli effetti di questa rapida metamorfosi sulla vita musicale della città.

Il mio interesse scientifico per il rapporto tra la musica e il turismo nacque in maniera del tutto inaspettata da un fortuito incontro con un anziano musicista su una grande spiaggia di Nusa Penida, Bali, nel 2015. Nei primi giorni di dicembre misi in pausa per un breve periodo la ricerca che stavo conducendo a Giava sul Black Metal giavanese, ed insieme alla mia compagna Teresa decidemmo di visitare Bali. Con qualcosa di più che una punta di snobismo ci eravamo proclamati non interessati al “marasma turistico” del triangolo Denpasar, Kuta, Ubud, e avevamo dunque deciso di passare solo una notte sull'isola principale, per prendere la mattina successiva un traghetto per Nusa Penida, una piccola isola che all'epoca ospitava solamente un paio di strutture ricettive per turisti.

Fu durante il pomeriggio del primo giorno sull'isola che, sorseggiando latte di cocco

²https://www.tourismcambodia.com/img/resources/cambodia_tourism_statistics_2018.pdf consultato in data 20/04/2021

sulla spettacolare spiaggia di Cristal Bay, sentimmo provenire da qualche decina di metri di distanza il suono frizzante ed ironico di uno strumento in bambù. Ne seguimmo il suono fino ad una piccola casa in legno e lamiera, posta a non più di una cinquantina di metri di distanza dal mare, e lì trovammo un anziano vestito con un logoro *sarong* e un cappellino da baseball che suonava un piccolo xilofono a risonatore integrato. Rimasi ammaliato dal suono baldanzoso dello strumento e, con il poco di indonesiano imparato nei due mesi che avevo passato a Giava, gli chiesi di cosa si trattasse: “*Gamelan Rindik*”. Mi appuntai mentalmente il nome e gli chiesi di suonarmi un brano che, alla fine, l’anziano musicista dichiarò intitolarsi: “*untuk menyajikan tamu*” ovvero “per salutare gli ospiti”.

Quando tornai nella *guest house* in cui eravamo alloggiati, aprii il computer e cercai su *google scholars* il termine “*rindik*”. Il primo risultato ad apparire fu l’articolo *Nice ‘n’ easy – The Gamelan Rindik: its Music, Musicians and Value as Tourist Arts* di Kendra Stepputat (2006). Fu qui che scoprii come lo strumento che avevo sentito suonare quel pomeriggio sia oggi solitamente suonato in coppia con un altro *rindik* e un *suling* (flauto), e che la nascita di questo particolare ensemble (*gamelan rindik*) sia da far risalire alla costruzione dell’Hotel Bali nel 1925. Se infatti lo strumento in sé esisteva già negli anni precedenti come parte di più ampi ensemble orchestrali, la limitazione spaziale, la natura profana, nonché il “soft sound” (Stepputat 2006, 102) dello strumento, stimolarono la creazione di una nuova tipologia di ensemble e di un nuovo genere musicale “turistico”.

C’è dell’ironia in tutto ciò che ho raccontato: io, giovane ricercatore alla prima esperienza di campo, avevo scelto di diventare per qualche giorno turista; volendo tuttavia “distinguermi” (Bourdieu 2007) dalla massa dei turisti, avevo deciso di visitare un’area ancora non toccata dal turismo di massa. In quell’occasione avevo avuto modo di incappare nella più “esotica” delle esperienze etnomusicologiche: incontrare su una magnifica spiaggia tropicale un anziano signore che passava il suo tempo libero a suonare, sotto la veranda della sua casa in bambù, uno strumento che combinava un suono dolce ed armonioso con una tecnica esecutiva non scevra di virtuosismi. Un rapido controllo della letteratura etnomusicologica, tuttavia, mi aveva fatto capire di essermi innamorato di un genere musicale la cui storia è intrecciata in maniera indissolubile con ciò da cui scappavo: il turismo stesso.

Da quel momento in poi, cominciai ad apparirmi in maniera sempre più chiara in che modo il turismo rappresentasse un elemento centrale del *musicking* (Small 2012)

contemporaneo. Ricostruendo la storia del Black Metal Giavanese, ad esempio, ebbi modo di verificare come le forme di ibridazione musicale del genere affondassero le loro radici in sofisticati processi di costruzione identitaria nazionale e di affermazione delle specificità culturali locali, indissolubilmente legati agli sforzi di promozione turistica compiuti dal paese a partire dagli anni '80 del secolo scorso (Chelini 2018). Allo stesso tempo, i roboanti progetti di festival e musei dedicati alla figura di Giacomo Puccini annunciati sui giornali locali della sua (e della mia) città natale – Lucca – per attirare il maggior numero possibile di turisti, mi ricordavano la necessità di leggere il rapporto sempre più stretto tra musica e turismo non come un fatto “esotico” che coinvolgeva i paesi del mondo cosiddetto in via di sviluppo, ma come caratteristica propria di un mondo musicale globalizzato che lega virtualmente tra loro un anziano pescatore di una micro isola nel mare di Bali e (letteralmente) il mio vicino di casa.

La scelta della Cambogia come sede per la mia indagine sul rapporto tra musica e turismo si poneva in una linea di continuità con alcune suggestioni proposte ormai un ventennio fa da Giovanni Giuriati che, nel descrivere gli sviluppi in corso nel mondo musicale del paese nel periodo successivo alla fine della guerra civile (1975-1997), riconosce proprio nel turismo e nel contatto con i pubblici stranieri alcuni tra i più importanti “fattori di cambiamento” delle musiche e danze tradizionali khmer (Giuriati 2003:101).

Le riflessioni di Giuriati su questo punto risultano di particolare interesse perché frutto di un'esperienza di ricerca che verrebbe oggi definita di etnomusicologia applicata e al cui centro stava, appunto, il turismo. All'interno di un progetto di collaborazione tra le università di Bologna e la Royal University di Phnom Penh volto alla “formazione di esperti a livello universitario in programmazione e gestione del turismo culturale” (96), Giuriati era stato chiamato a dirigere un'iniziativa che mirava a supportare la produzione di alcuni spettacoli di danza tradizionale presso il Teatro Nazionale di Phnom Penh. Il progetto consisteva in un percorso di ricostruzione “filologica” e una successiva messa in scena di alcuni degli spettacoli del repertorio del balletto reale di corte che, a causa della lunga guerra civile, erano stati eseguiti per le ultime volte nei primi anni '70 dello scorso secolo, ed erano pertanto a rischio di definitiva scomparsa se i pochi maestri che ancora ne conservavano il ricordo non avessero trasmesso le loro conoscenze prima della loro morte.

Oltre agli scopi puramente scientifici di documentazione, archiviazione e studio del repertorio musicale e coreutico in corso di ricostruzione, il progetto si proponeva anche l'obiettivo più pragmatico di "fornire opportunità per sviluppare un turismo musicale in Cambogia" (Giuriati 2003, 100): nella logica del progetto, l'ampiamiento del repertorio a disposizione degli artisti si poneva come una scintilla in grado di avviare un circuito virtuoso fatto di un progressivo aumento delle occasioni performative, di un incremento di sovvenzioni ministeriali e di investimenti privati, e di un conseguente miglioramento delle condizioni economiche e della qualità della vita degli artisti. Grazie a questo circolo virtuoso, sottolinea Giuriati, "la continuità della tradizione, seppur all'interno di un processo di cambiamento, viene garantita". Sebbene abbia poi intrapreso alcune strade lontane da quelle segnalate da Giuriati, la mia ricerca può essere considerata come un tentativo di osservare e descrivere i risultati di questo processo di trasformazione della tradizione indotto dal turismo di cui Giuriati era stato precoce spettatore.

Riferimenti teorici e metodologici

Le oggettive e profonde trasformazioni socio-culturali ed economiche subite nell'ultimo trentennio dai tradizionali terreni di ricerca dell'etnomusicologia hanno pressoché costretto gli studiosi a fare i conti con il fenomeno turistico. Se fino ad una certa altezza cronologica quest'ultimo aveva rappresentato un aspetto sufficientemente marginale da poter essere escluso (o quanto meno da essere tenuto ai margini) dalle descrizioni delle culture musicali, la rapidità e la capillarità con cui esso è andato a insinuarsi (almeno in potenza) in ogni angolo del mondo ha reso di fatto impossibile negare che abbia assunto un ruolo crescente nel dar forma al mondo musicale contemporaneo.

Così, anche se la previsione avanzata da Martin Stokes (1999) circa la possibile nascita di una *tourism ethnomusicology* come sub-disciplina riconoscibile all'interno del più vasto campo dell'etnomusicologia è risultata per lo più sbagliata, nell'ultimo ventennio si è assistito ad una crescita sensibile sia del numero di studiosi che hanno fatto del turismo l'oggetto privilegiato della loro indagine, sia quello di coloro che, come aveva ipotizzato Robert Wood, parlando del generale contesto delle scienze sociali, sono

divenuti ““accidental” tourism researchers as they stumble onto tourism’s expanding significance in the course of pursuing other agendas.” (Wood 1997:4).

Il mio percorso, in realtà, è proceduto nella direzione inversa rispetto a quella descritta da Wood. Partito per la Cambogia con l’intento di porre il turismo al centro della mia attenzione, col progredire del mio lavoro ho finito per spostarlo sullo sfondo di una serie di dinamiche che caratterizzano la vita musicale della città di Siem Reap. Detto altrimenti: pensata inizialmente come un’etnografia del turismo, la mia ricerca è andata trasformandosi in un’etnografia di una destinazione turistica. Lungi dall’essere il risultato di un riorientamento teorico ed epistemologico “a priori”, questo cambio di prospettiva si è reso necessario via via che il progredire della mia esperienza sul campo mi ha messo di fronte ad una realtà in cui risultava del tutto impossibile tracciare una netta linea di confine tra il turismo e altri aspetti della realtà socio-culturale della città.

Questo punto può essere compreso tornando ad osservare i due brevi schizzi etnografici proposti in apertura di questo scritto. In entrambi i casi appare chiaro come il turismo si intersechi in modi diversi e spesso imprevedibili con altri aspetti della realtà socio-culturale di Siem Reap. Si guardi ad esempio al rapporto tra turismo e organizzazioni non governative. I due episodi raccontati avvengono nelle sedi di due diverse ONG (Cambodian Living Arts e Centro Italiano Aiuti all’Infanzia) che rivestono un ruolo centrale nella realtà musicale di Siem Reap, sia per il loro ampio coinvolgimento in molti degli eventi artistici della città, sia come poli centrali della formazione di giovani artisti. È innegabile che il turismo rappresenti un tassello fondamentale dell’operato di queste (e molte altre) organizzazioni, ed è senza dubbio corretto affermare che la possibilità di sfruttare l’afflusso di denaro portato in città dal turismo rappresenti la ragione primaria per cui hanno scelto di operare nella città di Siem Reap. Ma oltre che come causa prima e ultima che satura ed esaurisce il lavoro delle ONG, il turismo può essere inteso “solo” come mezzo per raggiungere una serie di obiettivi, siano essi artistici, come quello del revival delle tradizioni musicali o il sostegno alle nuove produzioni; sociali, come la scolarizzazione di bambini e ragazzi provenienti delle fasce più povere della popolazione; o politici, come quello di dar voce e forza all’ampio movimento di opinione che, negli ultimi anni, ha cercato di accendere i riflettori sulla condizione femminile nella società cambogiana.

Una complessità forse ancora maggiore emerge dall’esibizione del gruppo *Sounds of*

Angkor nella processione di Visak Bochea attorno al fossato di Angkor Wat. Quest'ultimo, di per sé, è un luogo di una straordinaria complessità e stratificazione socio-culturale che, come dimostrato da studiosi come Tim Winter (2007) e Keiko Miura (2011), non può essere liquidata con l'osservazione e la critica – pur giusta e necessaria – della turistificazione selvaggia da esso subito. Simbolo trasversale dei nazionalismi khmer (Edwards 2007), i grandi progetti di ristrutturazione (a guida UNESCO) e il contemporaneo successo turistico di Angkor sono stati letti come segni tangibili della rinascita post-bellica del paese, divenendo così il più importante simbolo della nazione e la più importante attrazione turistica del paese, ma rimanendo allo stesso tempo anche fulcro della religione e della spiritualità, meta di pellegrinaggio di fedeli buddhisti provenienti da tutto il mondo. In questo luogo denso diviene allora difficile interpretare in modo univoco l'esibizione di *Sound of Angkor*: di certo, come testimoniano i video dell'evento che mostrano centinaia di persone intente a riprendere la scena, i turisti presenti quel giorno hanno beneficiato di un inatteso spettacolo esotico da aggiungere al loro reportage di fine vacanza; allo stesso tempo, però, la scelta dei monaci della South Angkor Pagoda di aprire la processione con degli “strumenti angkoriani” deve essere intesa come un gesto carico di significati religiosi, e come un modo di sacralizzare l'evento creando un ponte tra presente e passato di cui gli strumenti stessi, e i corpi dei musicisti che li suonano, sono incarnazione.

Oltre un ventennio fa, nell'apertura di un importante volume nella storia degli studi sul turismo nel sud est asiatico, Robert Wood aveva sottolineato la necessità di tenere conto, in sede analitica, della “embeddedness of tourism in societal and global processes” (Wood 1997, 4). Più di recente studiosi come Michael Picard (2008) e José Mansilla (2018) si sono spinti fino a proporre di applicare al turismo la nozione maussiana di “fatto sociale totale”, intendendo con questo ribadire come, in modo non molto diverso rispetto al dono descritto dal padre dell'antropologia, anche nel turismo:

trovano espressione, a un tempo e di colpo, ogni specie di istituzioni: religiose, giuridiche e morali – queste ultime politiche e familiari nello stesso tempo –, nonché economiche, con le forme particolari della produzione e del consumo, o piuttosto della prestazione e della distribuzione che esse presuppongono; senza contare i fenomeni estetici ai quali mettono capo questi fatti e i fenomeni morfologici che queste istituzioni rivelano. (Mauss 2002)

Proposte come quelle di Picard e Mansilla hanno conseguenze epistemologiche profonde e per certi versi paradossali per l'antropologia e l'etnomusicologia del turismo: da una parte riconoscere al turismo una posizione di rilievo nella determinazione delle dinamiche della contemporaneità ha l'effetto di "esaltarlo", facendolo uscire dall'ombra in cui era relegato in una fase precedente della storia delle sociali e umanistiche; dall'altra, però, sottolineando l'impossibilità di separare il turismo dalla totalità degli altri fenomeni socio-culturali, mette in dubbio la possibilità stessa di farne un oggetto di studio a sé stante. Detto altrimenti, nel momento stesso in cui affermano la necessità di fare i conti con il turismo, le teorie dell'*embeddedness* rendono evidente la necessità di cercare strategie e prospettive di ricerca che superino la limitata e limitante osservazione di quelle *touristic borderzone* (Bruner 2005) in cui avvengono gli incontri tra turisti e locali. È in questo senso che John Urry e Mimi Sheller, nell'introduzione al volume *Tourism Mobilities. Place to Play and Place in Play*, hanno avanzato la singolare proposta di "de-centring tourist studies away from tourists and onto networks or systems that contingently produce and re-produce places to play." (Sheller and Urry 2004:6)

Il senso di questa proposta può essere colto inserendola all'interno del più ampio tentativo di rinnovamento teorico e metodologico delle scienze sociali che andava sviluppandosi in quegli anni, e che gli stessi Urry e Sheller hanno poi definito come *New Mobilities Paradigm*. Sotto questa etichetta i due sociologi raccolgono i lavori di quegli studiosi che hanno indicato la necessità di pensare i fenomeni socio-culturali della contemporaneità come il risultato di una serie di *multiple mobilities*, intese come "il complesso di mobilità fisiche, materiali e simboliche che attraversano lo spazio sociale globale" e che comprendono "sia il movimento su scala globale di persone, merci, informazione e immagini, sia gli spostamenti quotidiani su scala locale e il movimento di oggetti materiali nella vita quotidiana" (Mascheroni 2007:100). Questa prospettiva "mobile" della società e della cultura, che tra i suoi principali promotori in ambito antropologico trova autori come James Clifford, Arjun Appadurai e Anna Tsing, si contrappone non solo (ed in maniera prevedibile) alle teorie "statiche" delle scienze sociali, che hanno per lungo tempo "largely ignored or trivialised the importance of the systematic movements of people for work and family life, for leisure and pleasure, and for politics and protest." (Sheller and Urry 2006:208), ma anche alle varie teorie "nomadi" della società, come la nota nozione di modernità liquida (Bauman 2011) e, per certi versi,

il concetto di surmodernità (Augé 2009). A segnare la distanza tra queste ultime proposte teoriche e il *new mobilities paradigm* è, in modo decisivo per la mia riflessione attorno alle destinazioni turistiche, il differente accento che i due diversi approcci pongono sul concetto di luogo: mentre le prime enfatizzano e dichiarano l'avvenuta deterritorializzazione della società e della cultura, ipotizzando una sorta di morte del luogo, il secondo riconosce come “[t]he forms of detachment or ‘deterritorialisation’ associated with ‘liquid modernity’ are accompanied by attachments and reterritorialisations of various kinds” (Sheller e Urry 2006, 210).

Certo, i luoghi definiti dalle mobilità non possono e non devono più essere considerati come quelle entità fisse e discrete ipotizzate della tradizione funzional-strutturalista, ma luoghi complessi, da intendere:

As multiplex, as a set of spaces where ranges of relational networks and flows coalesce, interconnect and fragment. Any such place can be viewed as the particular nexus between, on the one hand, propinquity characterized by intensely thick co-present interaction, and on the other hand, fast-flowing webs and networks stretched corporeally, virtually and imaginatively across distances. These propinquities and extensive networks come together to enable performances in, and of, particular places (Urry 2000:140)

È da questa prospettiva che le destinazioni turistiche emergono come oggetto di ricerca privilegiato: esse rappresentano infatti un esempio paradigmatico dei luoghi della contemporaneità, “made and remade by the mobilities and performances of tourists and workers, images and heritage, the latest fashions and the newest diseases.” (Sheller and Urry 2004:1). Studiare il turismo da questa prospettiva vuol dunque dire individuare, descrivere e dar senso a queste *tourism mobilities*, le “many different mobilities” che “inform tourism, shape the places where tourism is performed, and drive the making and unmaking of tourist destinations”, e che comprendono:

Mobilities of people and objects, airplanes and suitcases, plants and animals, images and brands, data systems and satellites, all go into ‘doing’ tourism. Tourism also concerns the relational mobilizations of memories and performances, gendered and racialized bodies, emotions and atmospheres. [...] Tourism mobilities involve complex combinations of movement and stillness, realities and fantasies, play and work. (Sheller e Urry 2004, 1)

Un saggio delle possibilità di applicazione di questa prospettiva di ricerca in ambito (etno)musicologico è fornito dalla stessa Mimi Sheller nel capitolo *Cruising Cultures. Post-War Tourism and the Circulation of Caribbean Musical Performances, Recordings,*

and Representations (2014), apparso nel volume *Sun See and Sound. Music and Tourism in Circum-Caribbean* (Rommen and Neely 2014). Qui la studiosa fornisce un elaborato e convincente racconto della produzione e circolazione della “cultura musicale caraibica” nel secondo dopoguerra. In maniera efficace, la studiosa utilizza come punto di attacco alcune campagne pubblicitarie della Alcoa Shipping Company, una importante azienda che, oltre alla sua attività primaria di import-export di bauxite, si era specializzata nel crocierismo caraibico. Ad emergere sono le “complex mobilities that informed the production and circulation of Caribbean music cultures” e che coinvolgono:

constellations of transversal movement of people (musicians, tourists, anthropologists, travel writers, national folk troupes, migrant workers, and so on); the movement of objects and technologies (ships, recording discs, musical instruments, bauxite, magnetic tape, airplanes); and the cultural circulation of images, texts, and other performative material cultures (magazine articles, paintings, novels, advertisements, brochures, costumes) (Sheller 2014:74)

Per Sheller, insomma, la circolazione della cultura musicale determinata dalle *multiple mobilities* è funzionale all’ “invenzione” dei Carabi come *place to play*. In modo speculare, tuttavia, si deve riconoscere che la trasformazione di un luogo in destinazione turistica non è solo l’effetto, ma anche la causa di una serie di mobilità multiple: è questo che suggerisce la possibilità e la necessità di passare da una prospettiva storico-sociologica come quella di Shelle, ad una etnografica ed etnomusicologica, in cui al centro dell’attenzione sta l’indagine del ruolo delle mobilità turistiche nel determinare le trasformazioni della cultura musicale. È questa prospettiva che unisce un piccolo drappello di pubblicazioni etnomusicologiche alle quali voglio ora rivolgere la mia attenzione, e che rappresentano il più importante riferimento teorico e metodologico della mia ricerca.

Un primo importante tentativo di descrivere in maniera ampia ed olistica la cultura musicale di una destinazione turistica è da individuare nel denso ed affascinante volume *Tide Lines: Music, Tourism and Cultural Transition in the Whitesunday Islands (and adjacent coast)* (2001), nel quale l’antropologo australiano Philip Hayward propone una dettagliata storia ed un’informata etnografia dei variegati e imprevedibili incontri musicali transculturali che hanno dato forma alla vita musicale di questo piccolo gruppo di isole posto poco a largo della costa nordorientale dell’Australia. La storia raccontata da Hayward si apre con il racconto del “turismo involontario” del capitano James Morrill

ed altri cinque marinai britannici che, dopo il naufragio del loro vascello nel 1846, vennero tratti in salvo da un gruppo di aborigeni Wulgurugaba che risiedevano nell'area adiacente all'attuale città di Tonswville. Impossibilitati a riprendere il mare, i sei si stabilirono per oltre un anno presso quella comunità, trovandosi così coinvolti in un vero e proprio scambio musicale che impegnava loro e i propri ospiti a presentarsi vicendevolmente la propria musica.

A queste prime forme di mobilità musicali hanno poi fatto seguito per tutto il secolo e mezzo successivo descritto da Heyword una serie ininterrotta e variegata di incontri musicali favoriti, quando non direttamente determinati, dalla trasformazione delle isole e della costa loro prospiciente in una meta privilegiata del turismo australiano. Ad emergere sono storie imprevedibili ed ammalianti. Di queste basti ricordare, ad esempio, quella del canto *Fare thee well my bonny lass*, uno dei brani che Bruce Jamieson, uno dei primi organizzatori di crociere nella zona, ricorda di aver sentito durante una delle serate conviviali in cui lui e i suoi clienti ebbero modo di scambiarsi musiche e danze con gli abitanti dell'isola di Torres Strait. Ricostruendone in modo quasi filologico la storia, Hayward mostra come il brano che Jamieson aveva ascoltato dagli isolani di Torres Strait risulti una strana crasi tra un canto marinaresco britannico, il cui testo deriva con ogni probabilità dalla poesia "My love is like a red, red rose" del poeta scozzese Robert Burns, e il canto in lingua malese *Nona Manis*, un brano che "appears to date from the 1920s and to have originated in the eastern part of the Dutch East Indies (variously referred to as Ambon [after its administrative centre], the Moluccas or, more recently, Maluku)" (Hayward 2001:33), una zona che da lungo tempo aveva intrattenuto con gli abitanti di quell'area della costa australiana stretti legami commerciali.

Degna di nota come esemplificativa delle *multiple mobilities* che hanno dato forma alla cultura musicale delle isole *Whitsunday*, poi, è la storia di Alessandro e Cesare Moreno, una coppia di musicisti romani che nel 1958 venne assunta presso il Royal Heyman Hotel, il più esclusivo degli alberghi costruiti sull'isola di Heyman. Arrivati a questo traguardo passando dalle "marchette" negli eventi musicali promossi dalla grande comunità italiana in Australia, i due fratelli portarono con loro un bagaglio di esperienza musicale internazionale che si erano formati non solo in patria, ma anche nella lunga esperienza vissuta negli Stati Uniti (New York e San Francisco), potendo così offrire agli ospiti dell'hotel (sia dal vivo che in una serie di registrazioni):

a range of Italian, Spanish, Mexican and Latin American songs from the period. Popular songs in their (live and recorded) repertoire included a version of the international cha-cha hit *Never On A Sunday*¹¹ (sung in Italian under the title *Uno a me uno a Te*), a version of the Mexican composer Tomas Mendez's rhumba song *Cu-cu-ru-cu-cu Paloma* (popularised by Harry Belafonte) and the twist number *Tintarella di Luna* (Hayward 2001, 78)

In una simile direzione si muovono i lavori etnografici di Adam Kaul sul villaggio di Doolin, rinomata destinazione turistica per gli appassionati di musica tradizionale irlandese. Nella sua bella monografia *Turning the Tune: Traditional Music, Tourism, and Social Change in an Irish Village* (2013) Kaul ricostruisce la storia e descrive l'attualità delle *session* di musica tradizionale, dimostrando con efficacia come tanto la loro nascita quanto la loro trasformazione nella principale attrazione turistica del villaggio siano il risultato del complesso intreccio di variegata forme di mobilità: quella dei pionieri dell'etnomusicologia irlandese (in particolare di Seamus Ennis e Mac Mathúna) e delle loro registrazioni raccolte a Doolin, divenute celebri a livello nazionale attraverso alcuni importanti programmi radiofonici; quella di milioni di emigrati partiti dall'Irlanda in cerca di fortuna ai tempi della grande depressione, divenuti col tempo ambasciatori della cultura irlandese nel mondo; quella della musica e delle idee del folk revival americano che innescò un simile sforzo revivalista in Irlanda non solo avvicinando la musica tradizionale all'estetica del pop rock, ma dando avvio alla consuetudine stessa delle *session* nei pub, precedentemente inesistente; quella di decine di migliaia di giovani hippie che, sulle ali della rivoluzione culturale del '68, confluirono a Doolin portando con sé la propria musica, che divenne oggetto di un prolifico scambio con i musicisti locali; quella degli ingenti capitali internazionali che confluirono in Irlanda a seguito della svolta ultra-liberista degli anni '90, e che ha invertito il flusso delle mobilità umane nel paese, trasformandolo da luogo storico di emigrazione a meta privilegiata di immigrazione, in grado di attrarre anche in un piccolo villaggio come Doolin nuovi residenti provenienti da tutto il mondo e che, al tempo della sua etnografia (2001), rappresentavano addirittura la parte maggioritaria dei musicisti impegnati nelle *session*.

Questo ampio quadro permette a Kaul di non limitarsi a descrivere e spiegare l'evento turistico in sé, ma di esplorare a tutto campo la vita musicale del villaggio, toccando temi quali la progressiva professionalizzazione dei musicisti; i rapporti di mecenatismo venutisi a creare tra musicisti e gestori dei pub; i percorsi formativi attraverso cui i *blow-*

*ins*³ divengono musicisti “tradizionali”.

In una direzione un po' diversa, ma non meno utile come precedente teorico e metodologico per la mia ricerca, è infine il volume *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles* dell'etnomusicologa Sara Cohen (2007). Frutto di una pluriennale esperienza di ricerca sul campo nella città di Liverpool, il libro di Cohen è meno “turismo-centrico” rispetto ai due lavori discussi in precedenza, ma rappresenta un importante (e piuttosto raro) esempio di approfondita e dettagliata etnografia musicale urbana, in grado in quanto tale di indicare numerose tematiche di rilievo nel tentativo di indagare la cultura musicale delle città contemporanee. Il filo conduttore del lavoro di Cohen è la ricostruzione dell'evoluzione della vita musicale di Liverpool in relazione alle trasformazioni economiche vissute dalla città nel corso del XX secolo.

Il primo capitolo, rispolverando uno dei temi classici dell'antropologia troppo spesso sottaciuto nell'ambito degli studi di etnomusicologia urbana, propone un interessante studio del rapporto tra musica e parentela. Raccontando la storia di diverse famiglie di musicisti, Cohen riesce a ricostruire l'affastellato panorama musicale della città, costituitosi nei secoli attraverso il susseguirsi di ondate migratorie favorite dalla centralità del porto di Liverpool nella vita economica dell'impero britannico. Ad emergere dalla descrizione di Cohen è quella che potremmo definire una “mappa socio-musicale” della città, nella quale esistono chiare corrispondenze tra spazio, comunità e diversi generi musicali. In maniera non troppo distante da quanto sostenuto da Adam Krims nella sua lettura di stampo marxista del rapporto tra musica e geografia urbana (Krims 2007) Cohen arriva all'interessante conclusione della necessità di considerare la musica come un fattore che concorre, e non solo riflette, all'organizzazione socio-spaziale della città. Questo punto risulterà di rilievo, nel primo capitolo di questo lavoro, si rifletterà sul ruolo della musica nella strutturazione dello spazio fisico e sociale di incontro tra turisti e locali a Siem Reap.

Di grande interesse sono poi i capitoli relativi allo sviluppo del *music business* all'interno della città, che pongono al centro della scena il tema, troppo spesso negletto, di come i musicisti e le altre figure legate al mondo della popular music guadagnino dalle loro attività musicali. In questa parte del volume Cohen riesce a mettere in relazione i

³ Termine con il quale ,in Irlanda vengono indicati i residenti di nuovo insediamento.

trend in atto nell'industria musicale globale anni '80 e '90 con le esperienze quotidiane di musicisti, piccoli produttori discografici e gestori di locali da lei incontrati durante la ricerca sul campo. Questo permette alla studiosa di toccare e descrivere una grande varietà di importanti argomenti di specifico interesse etnomusicologico: dalle strategie di costruzione e rafforzamento di particolari relazioni di alleanza e reciproco scambio tra musicisti e produttori, cui fanno da contraltare forti divisioni sociali giocate sul terreno della competizione commerciale; l'irrisolto rapporto tra musica commerciale e musica indipendente; il peso, anche nel campo della produzione culturale oltre che nel mondo finanziario, delle *global cities* (Sassen 2001), ed in particolare di Londra.

Infine, largo spazio è dedicato alla descrizione delle politiche culturali della città. È qui, in particolare, che la vita musicale della città si innesta e compenetra con la trasformazione di Liverpool in città turistica. Sotto i riflettori finiscono le strategie messe in campo dalle amministrazioni locali, in stretta relazione con il settore privato, per sfruttare l'immagine di Liverpool come città della musica (costruito in particolare, ma non solo, grazie ai The Beatles) per attrarre numeri crescenti di visitatori internazionali. Cohen non si limita, come Mimi Sheller, a descrivere l'uso della musica per costruire l'immaginario di Liverpool come *place to play*, ma ci conduce da una parte all'interno delle "overlapping social, occupational and interest groups." (Cohen 2007, 160) coinvolti nel "*beatles tourism*", e dall'altra ci ricorda la necessità di pensare la musica, in questo caso in stretto rapporto con il turismo, come "produttrice" della città, definendone non solo la struttura fisica, con l'emergere di distretti dedicati alla musica e all'intrattenimento, ma anche l'immagine e l'identità socio culturale.

Articolazione della Tesi

La scelta metodologica di decentrare il turismo discussa nel precedente paragrafo ha delle importanti implicazioni nella determinazione degli oggetti di studio da privilegiare in sede analitica. Essa, in particolare, mi sembra suggerire la necessità di privilegiare un approccio "geografico" all'etnografia musicale, interessato cioè a descrivere ed analizzare la vita musicale di un determinato luogo, piuttosto che uno di tipo "tematico", attento alla descrizione del rapporto tra la cultura musicale e specifici aspetti socio

culturali (i vari filoni di “musica e...”). Questo non significa riproporre un modello ormai vecchio di etnografia che, nel guardare ai terreni di ricerca come luoghi fissi e immutabili, pretendeva di fornire spiegazioni olistiche e sistematiche della loro società e cultura. In modo molto più umile, nel mio lavoro provo a descrivere e a fornire un’interpretazione di alcuni specifici aspetti della contemporaneità musicale della città di Siem Reap emersi durante il mio soggiorno di ricerca sul campo, provando a dimostrare in che modo questi siano legati alla fitta rete di mobilità che dà forma fisica, sociale e culturale alla città. A tal fine la tesi è articolata in tre capitoli, tra loro per lo più indipendenti, ognuno dei quali si concentra su uno specifico aspetto della vita musicale di Siem Reap: la distribuzione spaziale della musica; il lavoro musicale; gli spettacoli turistici. Questa suddivisione in tre macroaree tematiche permette di osservare ad ampio raggio una pluralità di fenomeni socio-culturale, nonché di individuare i molti protagonisti che concorrono a dar forma alla contemporaneità musicale di Siem Reap mostrando in particolare come il turismo si intersechi con aspetti politici, logiche economiche, ed ontologie musicali in maniere difficilmente spiegabili secondo un modello omnicomprensivo. La restante parte del paragrafo è dedicata a fornire una breve anteprima dei tre capitoli che seguiranno.

Luoghi

Il primo capitolo, dal titolo *Luoghi: comunità ritmiche e zona di frontiera turistica*, è dedicato all’indagine dell’organizzazione sonora dello spazio pubblico della città di Siem Reap e della sua immediata periferia. Più nello specifico, in questa sezione cerco di dar conto e di fornire una spiegazione ad una dicotomia sonora tra il centro cittadino, dove si concentrano le attività turistiche, e la zona rurale circostante, ancora oggi a vocazione prevalentemente agricola. Partendo con una passeggiata sonora che cerca di dar conto dell’esperienza uditiva che è possibile fare muovendosi nello spazio, il capitolo si concentra sul progressivo ma continuo allontanamento dallo spazio urbano degli eventi festivi, sottolineando come questa scelta sia dovuta in prima istanza alla componente sonora degli stessi. Usando come sfondo teorico l’idea – emersa nel recente lavoro di uno scarno ma crescente gruppo di etnomusicologi – di poter applicare all’analisi delle performance musicali alcune categorie emerse nel dibattito interno all’antropologia

economica, il capitolo propone di mettere questa micro-mobilità musicale in relazione con la mobilità globale dei turisti, responsabile di una trasformazione della composizione sociale della città che si pone in contraddizione con una consuetudine di collettivizzare il privato attraverso l'invasione sonora dello spazio pubblico.

Persone

Il secondo capitolo analizza gli effetti sulla vita musicale della città di Siem Reap della mobilità globale di capitali turistici e, seguendo il suggerimento di Martin Stokes, si concentra “on attitude towards music as work [thay] also direct attention to a more prosaic but vital matter [...] which concern how, and indeed whether, musicians actually make money from music” (Stokes 1999:146).

Il capitolo è diviso in due parti: nella prima l'attenzione è posta sull'esperienza quotidiana dei musicisti, dei quali si cerca di ricostruire biografie ed esperienze artistiche e lavorative, dai quali emerge come la musica rappresenti, nella maggior parte dei casi, solo uno di numerosi lavori in cui sono impegnati. Mettendomi in dialogo con la letteratura storica ed etnografica sulla Cambogia ed il sud est asiatico, proporrò di interpretare questo atteggiamento dei musicisti come un segnale del fatto che l'espansione del turismo non abbia ancora causato una completa sparizione di una logica della sussistenza come principio organizzativo della vita economica.

Nella seconda parte il capitolo mette sotto la lente di ingrandimento l'intreccio tra i *finanziamenti* turistici e gli *ideogrammi* sul lavoro musicale giunti in Cambogia per opera di un ampio gruppo di Organizzazioni Non Governative (ONG) operanti nel settore artistico. Viene dunque proposta una etnografia dello sviluppo artistico cambogiano che intende aggiornare la letteratura etnomusicologica sull'argomento: se infatti la centralità delle ONG nella fase di ricostruzione della realtà musicale del paese dopo la fine della guerra civile è stata oggetto di numerose ricerche, meno attenzione è stata concessa all'indagine delle modalità attraverso cui queste organizzazioni, nell'ultimo quindicennio, hanno cercato di perseguire l'obiettivo di costruire carriere musicali ed artistiche. Il capitolo si concluderà mostrando come tali piani di professionalizzazione siano responsabili anche della nascita di nuovi generi musicali, e questo fornirà il destro per alcune considerazioni

di carattere teorico relative allo studio etnomusicologico delle operazioni di sviluppo del settore artistico.

Suoni

Il terzo ed ultimo capitolo, infine, passa all'indagine dettagliata della musica turistica, ed in particolare si propone di fornire un'interpretazione storica e culturale degli spettacoli di musiche e danze tradizionali cui è possibile assistere in decine di locali pubblici della città di Siem Reap. Il capitolo si apre con la descrizione di uno di questi spettacoli, con l'intento di far emergere una struttura che, per la sua ricorrenza, viene interpretata come tratto caratteristico di un vero e proprio genere di teatro musicale danzato che viene definito *cultural show cambogiano*. Il capitolo è dunque dedicato ad un'indagine del genere, del quale viene ricostruita la storia a partire dalla sua nascita, negli anni '50/'60 del secolo scorso, fino alle sue trasformazioni più recenti.

Nella prima parte del capitolo viene proposta l'idea che il genere, attraverso la struttura formale che lo caratterizza, nasca per mettere in scena quello che definisco "populismo angkoriano", ovvero un apparato discorsivo attorno alla Cambogia che accostava la grandezza del passato del paese con l'immagine della sua popolazione come semplice ed infantile, costruito negli anni '50 dall'allora capo dello stato Norodom Sihanouk per legittimare la propria posizione di potere assoluto sul paese. Partendo da questa lettura mi pongo in un dialogo critico con la letteratura storica e etnomusicologica che ha indagato le politiche culturali del nazionalismo cambogiano, sostenendo la necessità di superare un approccio interamente centrato sull'uso strumentale di Angkor per spostare l'attenzione su una pluralità di simboli adoperati nello sforzo di costruire un'immagine della Cambogia che si confacesse alle esigenze dei regimi che si sono succeduti al suo comando.

Nella seconda parte il capitolo propone un ampio salto temporale al periodo post-bellico, momento in cui gli *show culturali* sono riemersi nella loro concretizzazione attuale di spettacoli turistici. Ricostruendo le trasformazioni sociali, culturali e politiche che hanno interessato il paese nell'ultimo ventennio, in questa sezione si sostiene una sempre più evidente forma di aziendalizzazione del nazionalismo khmer, culminato, di recente, con una campagna di *nation branding* che ha mirato a ricostruire sia l'immagine

globale del paese, sia la percezione che i suoi cittadini ne hanno. Analizzando nel dettaglio il materiale prodotto da questa campagna, compreso un brano pop che ne ha costituito una sorta di “sigla”, dimostro come essa abbia mirato a recuperare il populismo angkoriano di Sihanouk, rendendo così gli spettacoli turistici disponibili per una nuova e diversa strumentalizzazione politica da parte dell’ormai più che ventennale governo del Cambodian People’s Party guidato dal primo ministro Hun Sen.

Metodologie: reinventare le ricerche ai tempi delle pandemie (passate, presenti e future)

Credo sia giusto ammettere da subito che dietro alla scelta dell’argomento per il mio progetto dottorale vi fosse uno sguardo critico nei confronti del fenomeno turistico, costruito anche nel corso di una militanza politica attorno ai temi della gentrificazione e del diritto alla città. Fin dall’inizio del mio percorso di ricerca ho avuto ben chiaro il fatto che questo mio trascorso sarebbe potuto rivelarsi un’arma a doppio taglio: esso poteva fornire sia un importante background di riflessione critica, capace di orientarmi in un percorso che, come ormai ampiamente accettato, non può ritenersi in alcun modo neutro e neutrale; dall’altra, tuttavia, rischiava di farmi cedere alla tentazione, soprattutto nei momenti di difficoltà che ogni ricerca etnomusicologica comporta, di forzare la mano delle mie osservazioni per farle rientrare in griglie concettuali prestabilite che, per la loro genericità, risultano spesso di facile applicazione. Questo, d’altra parte, è il succo della critica avanzata dall’antropologa Sherry Ortner nei confronti di quella che definisce “dark anthropology” (Ortner 2016). Non è un caso, credo, che l’articolo di Ortner sia apparso sulle pagine di HAU, la rivista fondata da Giovanni da Col e David Graeber e che si pone come obiettivo – dichiarato a chiari lettere dagli stessi nel titolo dell’ampio articolo di apertura del primo numero – “the return to ethnographic theory” (Da Col and Graeber 2011).

Fin dalla stesura della mia proposta di progetto dottorale, insomma, mi è stato chiaro che se volevo rendere la mia ricerca non solo scientificamente valida, ma anche minimamente in grado di incidere sul reale, era necessario che essa si fondasse non sul

tentativo di dimostrare sul terreno le teorie preesistenti, ma di sposare un approccio che il già ricordato Adam Kaul, citando Paul Sillitoe, chiama “ethnographic determinism”, definito come “the idea that the ethnographic data determines the theoretical model rather than the other way around.” (Kaul 2013).

Fu partendo da questa prospettiva che fin dalla stesura del progetto dottorale ho individuato nell’etnografia l’approccio metodologico non solo privilegiato ma imprescindibile. Nella costruzione del mio programma di ricerca avevo previsto di dedicare al lavoro sul campo tre distinti momenti: un primo breve soggiorno conoscitivo per iniziare a prendere confidenza con il terreno e, soprattutto, iniziare a costruire contatti con possibili partner che avrebbero potuto aiutarmi nei mesi successivi. In questo primo periodo di ricerca, a cavallo tra dicembre 2017 e gennaio 2018, ho in effetti avuto modo di iniziare a coltivare alcuni contatti con musicisti locali, ma ho allo stesso tempo visto sfumare la possibilità di attivare l’accordo quadro che legava la Sapienza con il dipartimento di studi turistici della Royal University di Phnom Penh, trovandomi così nella necessità di aprire un campo di ricerca senza poter contare su quasi nessun tipo di contatto.

È anche e soprattutto a causa di questa quasi completa mancanza di riferimenti sul terreno che, al mio ritorno in Cambogia nel novembre 2018, ho scelto come punto di riferimento per la mia ricerca la ONG artistica Cambodian Living Arts, una delle istituzioni più attive e riconoscibili all’interno del panorama artistico della città. Passando molte giornate presso l’auditorium da loro gestito, nonché prendendo attivamente parte in qualità di volontario ad alcune delle loro iniziative, ho avuto modo sia di entrare in contatto con i funzionari dell’organizzazione, sia di costruire rapporti e contatti con i molti musicisti che ruotano attorno alle loro attività. Soprattutto grazie a questi contatti ho avuto modo di portare avanti, fino al mese di maggio 2019,⁴ differenti attività di ricerca che andavano dall’intervista semi-strutturata a musicisti ed altre figure del mondo musicale alla documentazione audiovisiva degli eventi; dalle lezioni di strumenti tradizionali alle discussioni più informali di fronte a numerosi bicchieri di birra nei molti locali della città.

Fin dall’inizio, ed ancor più a causa delle complicazioni raccontate, questo primo

⁴ Questa fase della ricerca sarebbe dovuta durare da inizio novembre 2018 a fine aprile 2019. Motivi di salute legati ad un’infezione da virus Dengue mi ha costretto a tornare per un periodo in Italia, cosicché, in ultima analisi, la ricerca sul campo si è estesa per poco meno di sei mesi.

periodo di ricerca era finalizzato a restringere il campo degli argomenti rispetto al troppo generico tema della mia ricerca, ed era pertanto una sorta di ampio lavoro propedeutico ad una seconda fase di ricerca sul campo, di lunghezza programmata simile alla prima, nella quale raccogliere dati più specifici e dettagliati rispetto a quanto osservato nei mesi precedenti. Lo scoppio della pandemia di COVID 19, tuttavia, ha reso impossibile lo svolgimento di questo secondo periodo di ricerca sul campo, rendendo, di fatto, l'etnografia in qualche modo monca.

Costretto dietro ad un computer, con scarsa possibilità di inventare strategie etnografiche capaci di fornirmi informazioni affidabili, nonché di fronte ad eventi sociali di portata globale che rendevano in qualche modo il mio argomento di ricerca (il turismo) qualcosa di vecchio, a emergere con sempre più chiarezza è stata la necessità di individuare strategie metodologiche che mi permettessero di “salvare il salvabile”. Fronteggiando un taccuino riempito solo a metà, ad assumere importanza nella mia ricerca sono state sempre più le fonti scritte che, come sottolinea Olivier de Sardin, rappresentano in ogni caso per l'antropologo “allo stesso tempo sia uno strumento di messa in prospettiva diacronica e di indispensabile ampliamento del contesto e della scala, sia un ingresso nella contemporaneità di coloro che studia” (Olivier de Sardin 2009:43–44). Documenti prodotti dalle ONG, articoli di giornale, discorsi pronunciati dai leader politici, stampa propagandistica datata oltre mezzo secolo, e tutta un'altra serie di documenti che avrebbero forse trovato meno spazio in un'etnografia di lungo periodo hanno via via preso il centro della scena. Il risultato è quello di un lavoro meno corale di quanto previsto, in cui la mia interpretazione risulta ancor più preponderante di quanto, inevitabilmente, lo sia una qualsiasi etnografia. Ma in fin dei conti, forse, è questa la forma che più si confà ad uno scritto che, a causa delle trasformazioni sociali, culturali e musicali indotte dalla pandemia, si è già trasformato da un'etnografia in un capitolo di un manuale di storia della musica.

Luoghi

Comunità Ritmiche e Zone di Frontiera Turistica

Dopo essersi fatta fotografare dal compagno mentre toccava con devozione le mani delle statue degli spiriti angkoriani Preah Ang Che Preah Ang Chorn, una giovane ragazza esce sorridente dalla piccola stanza che ospita i monumenti e si dirige verso il lato nord della pagoda. Insieme al fidanzato si inginocchiano a fianco dell'orchestra pin peat e dopo una serie di saluti e una breve discussione con il suonatore di skor dai (tamburo a doppia membrana), i due giovani tirano fuori dalle tasche qualche migliaio di riel a testa, che consegnano al musicista. Ricevendoli il suonatore giunge le mani con i pollici all'altezza della bocca in segno di ringraziamento e, dopo aver appoggiato le banconote insieme a quelle già guadagnate in un elegante recipiente argentato, si aggiunge ai colleghi nell'esecuzione di sathukar di cui, nel frattempo, il suonatore di roneak aek (xilofono principale) ha iniziato ad eseguire il breve incipit. Il suono sfavillante dell'orchestra si va ad aggiungere alla stratificata serie di eventi sonori che compongono il paesaggio acustico circostante: sulla breve rampa di scale che conduce al portico della pagoda un mutilato implora sommessamente i fedeli di aiutarlo con qualche soldo; un padre, occhi nel mirino della sua reflex, conta con entusiasmo "muoy, piir, bay" (uno, due, tre) prima che il click segnali la chiusura dell'otturatore che immortalava per sempre la sua famiglia unita di fronte alle statue angkoriane cui sono venuti a rendere omaggio; più defilati, sul lato sud della pagoda, un gruppetto di cinque monaci cantilla ritmicamente dei testi sacri per garantire meriti all'anziana signora che, dopo un'offerta di qualche centinaia di riel, sta ora devotamente inginocchiata con le mani giunte all'altezza della fronte ad ascoltare la recitazione sacra. L'esecuzione della suite strumentale da parte dell'orchestra dura una decina di minuti, dopo i quali la giovane coppia che aveva compiuto la propria offerta musicale si alza e si avvia verso l'uscita. Io li imito, avvicinandomi però prima a scambiare qualche parola di saluto con lok kru Chhue, il mio maestro di roneat, impegnato quel giorno con il suo gruppo ad officiare l'offerta.

Non appena esco dal recinto della pagoda, mentre si fanno sempre più lontani i suoni che la caratterizzano, aumenta di intensità il volume del rumore del traffico. Con il sole che sta tramontando, il brulicare di mezzi di trasporto di ogni tipo si fa più intenso e rumoroso. I grandi pullman, carichi di turisti che rientrano dalla lunga giornata ai templi di Angkor, si incolonnano davanti al semaforo rosso che governa l'incrocio perpendicolare tra la strada nazionale 6 e il grande Sivutha boulevard. Di fronte al nuovo centro commerciale "Haritage Walk", inaugurato poche settimane dopo il mio arrivo in città, un parcheggiatore vestito con una divisa inquietantemente simile a quella delle forze di polizia entra con convinzione in strada e, soffiando con forza dentro il fischiello appena portato alla bocca, alza

un braccio verso le macchine in movimento per fermarle. Ottenuto il suo obiettivo si volta verso la macchina del cliente e con piccoli fischi di incoraggiamento e gesti della mano lo invita a fare marcia indietro, prima di salutarlo con un breve inchino e un “Horkun!” (grazie) quando questo sporge la mano sinistra per allungare una banconota di piccolo taglio.

Quando nella mia lenta camminata, resa faticosa dal caldo umido che caratterizza la stagione che precede i monsoni, svolto verso sud su Sivutha Boulevard, mi si presenta di fronte agli occhi una lunga ed ampia strada invasa dal traffico. In un lungo serpentone dai movimenti imprevedibili i motorini ronzano in modo stridulo infilandosi tra i grandi SUV che, a loro volta, avvisano del loro passaggio con dei piccoli colpi di clacson. Parcheggiati sull'ampio e sconnesso marciapiede dove sto camminando, un gruppetto di guidatori di tuk tuk mi guardano avvicinarsi e più per abitudine che per convinzione mi chiedono educatamente “Sir, tuk tuk? Taxi?”. Sorridendo leggermente rifiuto scuotendo un po' una mano e li lascio piacevolmente sorpresi rispondendo in khmer “Hot Te Bong, Horkun” (No fratello, grazie). Proseguendo per qualche metro mi trovo di fronte ad una serie di cartelloni pubblicitari sui quali sono immortalati danzatici e danzatori elegantemente vestiti con abiti da scena. Sotto le loro foto, la scritta “Every night at 7.00 pm. Apsara dance show”. Sono di fronte al ristorante Kulen II, uno dei più grandi e conosciuti locali che offrono quotidianamente ai loro ospiti uno spettacolo di musiche e danze tradizionali; il primo in cui sono stato durante il mio primo soggiorno di ricerca. È ancora presto, e lo spettacolo non ha ancora avuto inizio, ma anche se lo fosse il grande ingresso che separa la strada dalla sala ristorante/teatro, il clangore delle posate che sbattono sui piatti e le grida che accompagnano i brindisi delle centinaia di persone che riempiono i tavoli mi renderebbero del tutto impossibile “rubare” qualche suono dalla strada.

Devo percorrere quasi un chilometro lungo Sivutha Boulevard prima che dal caos indistinto del traffico torni ad emergere, tra il suono di un clacson e quello di una marmitta particolarmente malandata, qualche suono “umanamente organizzato”. Arrivato all'incrocio con la strada n°11 sono giunto nell'area della cosiddetta Pub Street, un dedalo di strade dove si concentrano alcune decine di locali turistici che vanno dal banchetto di street food ai due giganteschi Temple Club. Incamminandomi sulla breve via, la mia attenzione è per prima cosa catturata da un piccolo ensemble composto da musicisti mutilati intenti ad eseguire brani di phleng mohori, un genere musicale tradizionale dedicato all'intrattenimento. Pur avvicinandomi per ascoltare, faccio fatica a seguire le linee melodiche del tro (cordofono ad arco) e a cogliere la scansione del ritmo da parte del ching (piccoli piatti a percussione reciproca), perché questi sono sovrastati dalla potenza dei bassi provenienti dagli enormi impianti di diffusione dei due storici locali in sfida per la supremazia acustica della strada: il piccolo ma frequentatissimo “Angkor What?” e, proprio di fronte a questo, il più grande dei due “Temple Club”. Entrambi con le porte spalancate, i due club riempiono di fatto l'intero ambiente sonoro della strada, rendendo, almeno a me, quasi impossibile passarvi più di una decina di minuti.

Accelerando il passo per allontanarmi nel modo più rapido possibile, in fondo a pub street svolto a destra e, fiancheggiando il vecchio mercato mi immetto sul ponte sul fiume Siem Reap. È di nuovo il traffico a far da padrone, soprattutto a causa dell'ingorgo che si è venuto a creare attorno alla rotonda con al centro la statua

del dio Vishnu posta dal lato opposto del ponte, sulla sponda est del fiume. Attraversando la strada alle spalle della statua mi trovo di fronte all'Hard Rock Cafe Angkor. Do un'occhiata all'interno e vedo i musicisti indonesiani della ID Talend Band, con cui nei mesi precedenti ho stretto buoni rapporti di amicizia, impegnati sul palco posto nella veranda del locale a suonare un brano dei Metallica per perfezionare il sound check in vista del loro consueto concerto serale, che inizierà tra circa un'ora. Il volume è alto e la musica si sente in modo piuttosto distinto, ma la vetrata laterale e i tessuti posti dietro al palco permettono un discreto grado di contenimento sonoro, e già allontanandomi dal locale di poche decine di metri della loro esecuzione resta percepibile solo qualche più deciso colpo di cassa.

Arrivando su Wat Bo Road mi trovo di nuovo immerso in una densa nuvola di smog e brusii di veicoli che, attraverso una strana danza guidata dal mezzo più grande e i colpi di clacson, si coordinano in qualche modo per districare l'ingorgo venutosi a creare. Svolto a destra, verso sud, per immettermi nella via che taglia a metà il giardino della pagoda Wat Damnak. Qui la strada subisce un brusco restringimento, ed anche il rumore del traffico si affievolisce. Mi sto spostando verso la lunga Sala Kamreu Road. Posta all'estremo sud della città, questa strada è per lo più occupata da resort di lusso e raffinati locali gestiti (e per lo più frequentati) da expat. Avviandosi sulla strada le costruzioni si fanno via via più distanziate tra loro e dai cancelli aperti si scorgono i giardini che circondano le case. Sono passate poche centinaia di metri dal caotico incrocio di Wat Bo Road, ma il livello di rumore è sceso in modo drastico, ed il traffico si è trasformato in un sottofondo lontano da cui emergono suoni distinti: le grida e le risate dei bambini che giocano nella scuola internazionale Montessori; il suono della radio proveniente dal bistrot Wine o'Clock; le voci di una giovane che canta seguendo il video di una canzone d'amore sul cellulare seduta nello spiazzo di fronte ad un piccolo negozio in lamiera che vende un vasto assortimento di merci, dalle casse di birra alle bombole di gas per i fornelli domestici.

Proseguendo su questa via raggiungo la circonvallazione: una striscia di asfalto a due corsie che separa in maniera netta la città dalla campagna. La circonvallazione è di fatto una variante che circonda la città, evitando gli ingorghi turistici che si vengono a creare sulla Strada Nazionale 6, ma al costo di percorrere molti più chilometri per arrivare da una parte all'altra. Per questo motivo è utilizzata quasi in maniera esclusiva dai grandi camion, poiché risulta non eccessivamente trafficata. Attraversandola mi immetto su una stretta strada in terra battuta piena di buchi e sassi che la rendono poco agevole da percorrere, e che nei mesi precedenti mi hanno causato più di una foratura alle gomme del motorino. Da quando sono arrivato in città sembrano essere stati predisposti dei lavori di asfaltatura che, però, dopo molti mesi sembrano non essere per nulla progrediti. Qui il rumore di sottofondo del traffico è pressoché sparito e a prendere il suo posto in modo dominante è il suono di un'orchestra Phleng Kar, il complesso della musica nuziale, che si sente provenire da lontano, distorto dai diffusori spinti fino al massimo delle loro possibilità. Fermandomi di tanto in tanto per orientarmi, seguo la traccia del suono per alcune centinaia di metri, facendomi via via più nitido, e piano piano riesco a distinguere le voci dei vari strumenti e a comprendere alcune delle parole pronunciate dal cantante. Quando arrivo di fronte alla casa dove si sta celebrando il rito, mi fermo brevemente a guardare i tavoli addobbati

attorno a cui gruppi di invitati mangiano e bevono tra chiacchiere e scherzi.

Tornando verso la città continuo a tenere acusticamente sotto controllo i suoni del matrimonio, che a poco a poco si fanno più tenui fino a sparire. Rientrando nella mia casa, posta proprio sul limitare della circonvallazione, mi trovo di nuovo nel mio ambiente ormai sonoramente addomesticato, dominato dal lieve ronzio del ventilatore. Attorno alle 20, quasi all'improvviso, da lontano comincio a sentire i bassi martellanti di una musica da discoteca. Proviene da sud, dalla campagna e, sebbene non possa esserne certo, sorrido immaginando che gli invitati alla festa incontrata qualche ora prima seduti attorno ai tavoli circolari che riempivano la stanza, siano adesso in piedi a ballare il ramwong di fronte ad un poderoso muro di casse.

L'elemento che più caratterizza la mia ricerca rispetto ad altri lavori etnomusicologici dedicati al rapporto tra musica e turismo, è una particolare attenzione alla dimensione spaziale e geografica.⁵ Concentrarmi sullo specifico caso di Siem Reap, infatti, non è solo un modo di restringere il campo di azione della mia ricerca agli eventi sonori della città, ma anche e soprattutto assumere la stessa come specifico oggetto di ricerca, sottolineando come la dimensione sonora rappresenti un fattore centrale nella sua identità geografica, sociale e culturale. Come proverò a dimostrare in questo capitolo, infatti, le trasformazioni indotte dal turismo sulla cultura acustica di Siem Reap hanno a che vedere, oltre che con le funzioni, i repertori e le prassi esecutive, anche con la distribuzione spaziale della musica.

Con la passeggiata sonora proposta in apertura di capitolo, ho cercato di ricostruire e dar conto dello scenario acustico che ho imparato a conoscere nei miei mesi di ricerca sul campo. Si tratta, purtroppo, non della puntuale descrizione di una passeggiata sonora veramente avvenuta, ma l'elaborazione a posteriori della mia esplorazione acustica dei luoghi raccontati.⁶ Volendo trovare un aspetto parzialmente positivo della necessità di affidarmi ad un racconto verosimile della passeggiata sonora, si può dire che questo modo di procedere permette di mettere a fuoco con maggior dettaglio gli elementi che più hanno caratterizzato la mia esperienza uditiva, eliminando parte di quel "rumore di fondo" che

⁵ Esistono tuttavia sul tema dei lavori di alcuni geografi culturali, ed in particolari i due volumi di Chris Gibson and John Connell dal titolo *Music and Tourism*. Questi libri pongono al centro della loro attenzione in turismo musicale di specifiche città come fattore centrale nella trasformazione delle stesse, di fatto seguendo un percorso concettuale che va dalla musica al turismo alla città. Io propongo invece un percorso in cui al centro sta la città come realtà sonora, e il turismo come fenomeno che insiste sulla stessa.

⁶ Un lavoro di documentazione dettagliata con tecniche di registrazione adatte alla restituzione del paesaggio sonoro era tra gli obiettivi fissati per la seconda fase di ricerca sul campo, la cui realizzazione, come specificato nell'introduzione, non è stata possibile a causa dell'esplosione della pandemia e sindemia di Covid 19.

sarebbe stato incluso in una descrizione dettagliata di un evento reale. D'altro canto, come ormai accettato nella riflessione metodologica attorno all'etnografia da *Scrivere le Culture* (Clifford and Marcus 2001) in poi, qualsiasi dato etnografico è in qualche misura sempre il frutto di inevitabili scelte "politiche e poetiche" dell'etnografo stesso. In questo senso, è bene riconoscere nella passeggiata sonora appena proposta un alto grado di autorialità.

L'elemento che ho inteso sottolineare con chiarezza è il modo in cui Siem Reap rappresenti un caso emblematico della distinzione tra paesaggio sonoro Hi-Fi e Low-Fi proposta da Murray Schafer nel suo noto *The Tuning of the World*. A permettermi più volte di raggiungere (nella mia esperienza reale, e non solo nella passeggiata sonora immaginaria) le feste, seguendo le tracce sonore lasciate nello spazio, infatti, era la "favorable signal-noise ratio" (Schafer 1977:42) che definisce il paesaggio sonoro Hi-Fi, e che permette proprio di rintracciare con precisione le fonti del suono stesso. Viceversa, è la "overdense population of sounds" che rende pressoché impossibile seguire la musica eseguita da i musicisti mutilati di pub street o, nel mio caso, anche solo fermarmi per più di qualche minuto nella strada. Ma al di là del parallelismo con l'opera di Schafer, al centro della mia attenzione in questo capitolo sta la profonda differenza riscontrabile nell'uso sonoro che viene fatto dello spazio pubblico dentro e fuori dalla circonvallazione cittadina. L'obiettivo, in particolare, è quello di individuare la motivazione socio-culturale per cui ad uno spazio pubblico della campagna costantemente "invaso" dalla musica, facciano da contraltare delle strade cittadine che, o per l'assenza di musica o per la sua cacofonica abbondanza, risultano profondamente a-musicali.

Ad un grado minimo di analisi, si può affermare che la ragione "materiale" di questa dicotomia sonora è da individuare nella consuetudine consolidata, da parte degli abitanti di Siem Reap, di organizzare la grande maggioranza degli eventi festivi proprio all'esterno della circonvallazione della città: essendo proprio le feste la principale occasione in cui vengono prodotti suoni che invadono lo spazio pubblico, è del tutto ovvio che siano le aree rurali ad essere costantemente imbevute di musica. Il problema, però, è che questa lettura che individua nella localizzazione delle feste la causa che ha come effetto la dicotomia acustica tra città e campagna è, in realtà, la diretta conseguenza del suo contrario: la localizzazione delle feste è in funzione della loro sonorità. Ricapitolare in breve il percorso che mi ha portato ad individuare nella distribuzione spaziale del suono

un possibile tema di ricerca può forse chiarire la mia labirintica affermazione.

Nel mio primo breve soggiorno esplorativo a Siem Reap, a cavallo tra il dicembre 2017 e il gennaio 2018, ero partito con l'obiettivo dichiarato di indagare il rapporto tra musica e turismo, e dedicai dunque la maggior parte del mio tempo ad individuare e ad assistere al maggior numero possibile di eventi musicali per turisti che avevano luogo in città. Per questo motivo 'scientifico', oltre che a causa delle più banali (ma non meno impattanti) difficoltà logistiche dovute alla mancanza di un mezzo di trasporto a mia completa disposizione, passai il mio primo mese cambogiano quasi esclusivamente nelle zone più centrali di Siem Reap, quelle con la più alta concentrazione di ristoranti e locali turistici, senza avere quasi nessuna occasione di visitare l'esterno della città. Pochi giorni prima di ripartire per l'Italia, però, Chon Vibol, un musicista conosciuto nelle settimane precedenti, mi invitò a visitare la sua casa, situata nel *khum* (comune) di *Chreav*, uno dei più grandi comuni della municipalità di Siem Reap, e i cui confini nord e ovest coincidono proprio con l'anello viario che circonda la città. Fu in quel frangente che mi imbattei per la prima volta, dopo quasi un mese, in una festa di matrimonio.

Nell'immediato, anche per la mia ancora scarsa dimestichezza con l'organizzazione urbana di Siem Reap, non feci troppa attenzione alla concomitanza tra la mia prima uscita dalla circonvallazione e l'incontro di una festa di matrimonio. Quando però, undici mesi più tardi, tornai in Cambogia per la seconda e più lunga parte del mio soggiorno di ricerca, passando molto del mio tempo libero ad esplorazioni senza meta della provincia in sella al mio motorino, nonché vivendo a ridosso della circonvallazione, proprio sul confine tra città turistica e campagna, divenne ben presto chiaro che quell'incontro non fosse frutto di una coincidenza ma della statistica, essendo, come detto, la grande maggioranza delle feste organizzate proprio nelle aree rurali.

In un primo momento avevo relegato questa mia osservazione all'ambito delle curiosità, ed avevo in effetti messo in relazione questa consuetudine con l'osservazione di una differenza tra il paesaggio sonoro cittadino e rurale, ma non ritenevo che questo avesse niente a che vedere con la mia ricerca sul rapporto tra musica e turismo. Fu quindi per me un fulmine a ciel sereno quando, durante i preparativi di una festa nel giardino del mio vicino di casa a cui ero stato invitato dal musicista e marionettista Sophal Kdib, un giovane barman di nome Heang con cui stavo intrattenendo una conversazione amichevole e del tutto estranea alla mia ricerca, affermò con sicurezza che il motivo per

cui le feste erano preferibilmente organizzate fuori dalla circonvallazione era proprio la musica: a suo dire, infatti, la scelta di spostare in campagna gli eventi (a volte rompendo anche con alcune tradizioni consolidate relative alla corretta localizzazione dei rituali)⁷ era dettata dall'esistenza di una legge che imponeva forti limiti ai livelli di rumore a partire dalle ore 20, andando di fatto ad impedire di far musica dopo quell'orario. Il divieto, mi spiegò, spingeva molte famiglie a spostare fuori dalla città le proprie celebrazioni perché spegnere la musica alle ore 20 rendeva la festa monca, non permettendo ai partecipanti di "have fun".

Mi sembra che ci siano almeno due modi in cui può essere interpretata l'affermazione di Heang. Il primo e più immediato è quello di concentrarsi sulla questione legale, ed in quel caso potrei chiudere qui il capitolo dichiarando di risolto con una brillante etnografia il problema della differenza tra spazio sonoro urbano e rurale, aggiungendo tutt'al più alcune postille dal sapore sociologico sulla pervasività dell'azione degli apparati egemonici, impegnati in una regolazione puntigliosa dello spazio – compresa la sua dimensione sonora – per garantire di esso un pieno sfruttamento economico. Il problema, però, è che posta ad una più attenta verifica etnografica l'affermazione di Heang si dimostra non sbagliata, ma quanto meno imprecisa. Il primo a farmi notare il problema fu Veasna, una guida turistica parlante italiano che era solita accompagnarmi in qualità di traduttore in alcune delle mie interviste etnografiche che, pochi giorni dopo il mio incontro con Heang, non condivise l'enfasi con cui gli raccontai la spiegazione ricevuta rispetto alle mie curiosità sulla localizzazione delle feste. La legge cui il barman faceva riferimento, mi spiegò, era valida per tutto il territorio nazionale, non solo entro il perimetro cittadino, e dunque non può essere collegata solo alla necessità di "far riposare i turisti". La correttezza di quanto sostenuto da Veasna è facilmente dimostrabile andando a consultare di prima mano la fonte legislativa citata dai miei due informatori: il *sotto-decreto 42 sul controllo dell'inquinamento atmosferico e del disturbo acustico* emanato dal governo reale cambogiano il 10 luglio del 2000. Nell'immagine successiva è riportato l'allegato 6 del decreto, nel quale sono indicati i livelli massimi di pressione sonora (in dB(A)) consentiti nelle tre fasce orarie in cui è suddivisa la giornata e in base al tipo di "destinazione d'uso" di una specifica area geografica. Dall'immagine è in effetti facile

⁷ Mi riferisco qui in particolare ai matrimoni. Questi, per consuetudine, hanno luogo presso la casa dei genitori della sposa ma, come mi spiegò Heang, oggi è piuttosto comune che le famiglie che abitano in città organizzino le cerimonie presso le case e nei giardini di campagna di membri della famiglia allargata.

notare come, a differenza di quanto affermato da Heang, la legge sembri non distinguere, ma piuttosto accomunare, il trattamento sonoro riservato alle aree turistiche e a tutte quelle residenziali.

ANNEX 6
Maximum Permitted noise level in public
and residential area (dB(A))

N°	Area	Period of time		
		From 6h AM to 18h	From 18h to 22h	From 22h to 6hAM
1	Quiet areas - Hospitals - Libraries - School - Kindergarten	45	40	35
2	Residential area: - Hotels - Administration offices - House	60	50	45
3	Commercial and service areas and mix	70	65	50
4	Small industrial industries intermingling in residential areas	75	70	50

La spiegazione legale, d'altro canto, sembra non reggere nemmeno seguendo il suggerimento dello stesso Veasna, secondo cui la discrepanza tra città e campagna avrebbe a che vedere non tanto con il sotto-decreto 42 in sé, quanto con la minore accuratezza con cui questo è fatto rispettare dalla polizia: se così fosse, infatti, si sarebbe da tempo posto fine al parossismo sonoro che, come visto nella passeggiata sonora, caratterizza l'area *pub street* e l'area attorno ad essa, nonché al nugolo di polemiche che esso provoca.⁸

Ma senza aver fretta di buttare il bambino con l'acqua sporca, la risposta di Heang si presta ad una seconda e più promettente interpretazione: una che, anziché "prendere la scorciatoia" del riduzionismo legale, si concentra sulla seconda parte dell'affermazione, andando così a legare la distribuzione spaziale delle feste (e dunque l'organizzazione sonora dello spazio) alla funzione che il giovane khmer, come molti altri miei interlocutori locali,⁹ riconosce alla musica nel contesto festivo: il divertimento. Quello che sto proponendo, insomma, è che il motivo per cui gli abitanti di Siem Reap siano soliti organizzare le proprie feste all'esterno della città, determinando così una chiara

⁸ Mi riferisco nello specifico alle prese di posizione sul tema della Cambodian Hotel Association, che nel 2016 chiedeva, con una lettera al ministero del turismo rimasta inascoltata, di intervenire per far rispettare le indicazioni di legge (Phnom Penh Post, 20 Febbraio 2016).

⁹ Tra tutti voglio qui citare Rattanak, uno dei più rinomati musicisti di Siem Reap, che alla mia domanda su quale fosse per lui la differenza tra suonare ad una festa e suonare per i turisti rispose, con una certa sensibilità etnomusicologica, che mentre nel secondo caso si trattava solo di *psovpsay* (letteralmente pubblicità), nel primo si suonava per *twe piep sbay*: fare allegria.

dicotomia tra paesaggio sonoro urbano e rurale, sia da individuare nell'idea che solo al di fuori della circonvallazione, (anche e) soprattutto attraverso la musica, le feste stesse possono raggiungere l'obiettivo per cui esistono: divertirsi. Posta in questi termini, dunque, la questione sembra ben lontana dall'essere risolta, ed anzi spalanca una porta su un panorama ampio e variegato di domande. Di che tipo di divertimento stiamo parlando? In che modo la musica ne è responsabile? Perché, soprattutto, esso è in contraddizione con lo spazio urbano di Siem Reap? Sono queste alcune delle domande a cui proverò a fornire una risposta nei prossimi paragrafi. Per farlo, tuttavia, è giunto il momento di 'fare l'etnomusicologo': di entrare un po' più dentro la musica e di mettere a frutto l'attitudine della disciplina ad un "ascolto partecipante", in grado di svelare non solo le proprietà fisiche e formali del suono e della musica, ma anche e soprattutto il suo più profondo valore socio-culturale

Feste, Musica Partecipatoria e la Logica Sociale del "divertimento"

A Siem Reap (e nel resto della Cambogia) la settimana che precede, e parte di quella che segue il capodanno khmer (13 aprile), sono di gran lunga le più caotiche e rumorose dell'anno. Le strade si riempiono di grandi impianti acustici di bassa qualità e alto voltaggio che saturano lo spazio acustico con i loro potenti woofer e quello visivo con le luci a led che si accendono e si spengono a ritmo di musica. Attorno a questi, persone di ogni età, genere e provenienza si affannano a riempire fucili ad acqua, secchi e pentole da scaricare, tra le risate collettive, sulle macchine e i motorini che passano e i cui conducenti, a passo d'uomo per ridurre al minimo l'evidente pericolosità di quegli assalti, rispondono con scoppi di risa, grida e colpi di clacson. Allontanandosi un po' dalle vie principali il traffico si fa meno caotico, ma il paesaggio rimane insolitamente rumoroso: le feste sembrano essersi moltiplicate e nelle strade solitamente silenziose e sonnecchianti appaiono band di musica pop che intrattengono da palchi improvvisati folle più o meno grandi; tavoli pieni di lattine di birra su cui poggiano piccole casse attive a cui sono collegati uno o più microfoni che i commensali si passano per cantare a turno sulla base di una delle canzoni sentimentali che tutti conoscono a memoria.

Durante il mio soggiorno di ricerca fui invitato dal musicista e marionettista Sophal Kdib, che avevo conosciuto qualche settimana prima, alla festa per il capodanno organizzata dalla troupe di teatro delle ombre Ty Chean presso la propria sede, nella parte nord della città, in uno strano dedalo di strade sterrate ai cui bordi si alternano villette smaltate di nuova costruzione e fatiscanti baracche con tetti in lamiera. Arrivai alla festa attorno alle 17 quando il sole stava calando. Sophal mi aveva detto che il tutto sarebbe iniziato a quell'ora, ed io mi ero presentato puntuale. Fu subito chiaro che, come per la maggior parte degli eventi festivi, non esiste un vero orario di inizio a cui doversi presentare, ma un via vai costante di persone. Il risultato fu che ero, a quell'ora, l'unico presente che non facesse parte della compagnia. Fui accolto da Sophal con grandi sorrisi, e lo stesso mi accompagnò subito ad un tavolo attorno a cui sedevano alcuni ragazzi circa della mia età e, dopo aver chiesto tra le risate generali chi parlasse inglese, fece alzare uno di loro per farmi sedere accanto a quello che era stato indicato come il più adatto ad intrattenermi. Pochi secondi dopo avevo già di fronte la prima lattina di birra, che sollevai insieme agli altri in un fragoroso

cool muoi (letteralmente: unire uno). Poco dopo iniziò ad arrivare al tavolo il cibo e di fronte a me si sedette la star della serata: un giovane musicista che, mi assicuraronò gli altri commensali, era uno dei più raffinati suonatori di Tro in città, abile in particolare nel kantrum, essendo lui originario di Surin, la provincia del sud della Thailandia abitata da una maggioranza etnica khmer da cui il genere proviene. Scambiammo qualche parola durante la cena, ma in breve fu invitato ad alzarsi e a salire sul piccolo palco costruito per l'occasione insieme ad un percussionista che si posizionò in piedi dietro alle congas. Il tempo di inserire il cavo jack nel suo tro elettrificato e i due iniziarono a suonare. L'atmosfera si fece frizzante e gioiosa e gli invitati cominciarono ad alzarsi dai tavoli per raggiungere il tavolino addobbato di frutta fresca posto di fronte al palco per unirsi al ramwong, il ballo di cerchio in senso antiorario diffuso in gran parte dei paesi del sud est asiatico continentale.

Rimasi qualche minuto ad osservare divertito la scena, affascinato dalla coordinazione dei movimenti dei danzatori che, pur personalizzando ognuno i propri gesti, si muovevano armoniosamente attorno al tavolo seguendo con precisione con i piedi il ritmo ostinato delle percussioni, e con le mani e il bacino le sinuose linee melodiche del tro e della voce. Non passò molto, però, prima che a turno i ragazzi rimasti al tavolo con me o rientrati dopo qualche minuto di danza iniziassero a rivolgermi con gentile ostinazione: "tho tho. Tho roam! Come dance!". Rifiutai più volte l'offerta, intimidito da alcuni precedenti fallimentari tentativi di unirmi al ramwong, ma l'insistenza divenne sempre più forte, fino a che non fui preso quasi con la forza. Mi gettai tra gli altri, provando con scarso successo a seguire i loro movimenti, ma la mia goffaggine non fece altro che divertire i miei compagni di danza che mi incoraggiavano con pollici alzati e battute di spirito. Dopo qualche minuto un vivace signore piuttosto anziano, che danzava dietro di me, mi busso sulla spalla con vigore e sorridendo mi domandò "Sebay sebay ot?" (sei felice?).

La letteratura etnomusicologica dedicata alla Cambogia ha descritto più volte la centralità della musica come elemento imprescindibile nei meccanismi rituali (Billeri 2017; Dyer 2020; Giuriati 1993; McKinley 1999; Tuchman-Rosta 2014). Meno attenzione, invece, è stata dedicata alle musiche "profane", quelle, cioè, che fanno da contorno ai riti, o che con questi hanno poco o nulla a che vedere.¹⁰ Una parziale eccezione è riscontrabile nel libro dedicato dall'etnomusicologo khmer Sam-Ang Sam alle danze folkloriche della Cambogia, dove lo studioso dà notizia di momenti di musica e danza collettiva come un aspetto caratteristico della vita comunitaria dei villaggi rurali del paese. Secondo lo studioso, infatti, "[...] community dance is part of the people social life and, therefore, is important for the sociological and group system" (Sam-Ang et al. 1998). Come avrò modo di sottolineare più nel dettaglio nel prossimo capitolo, il volume di Sam presenta degli aspetti problematici, perché propone una storia delle danze tradizionali fortemente influenzata da quella "colonialità del potere" (Quijano 2016) di cui erano imbevute le élite

¹⁰ È necessario specificare che la mia attenzione è qui rivolta non solo e non tanto ai generi musicali quanto agli eventi nel loro complesso. Per quanto riguarda i generi musicali, infatti, è nota e frequentemente ricordata la distinzione tra *pleng pin peat* e *pleng mohory*: il primo termine indica un genere musicale sacro utilizzato nelle più disparate cerimonie rituali; il secondo è un genere musicale di intrattenimento. Giovanni Giuriati (1993) ha analizzato nel dettaglio le differenze musicali tra i due generi, ma ha, come altri, privilegiato l'indagine degli aspetti ritualistici della musica nel contesto del sistema religioso e spirituale del paese.

cambogiane del secondo dopoguerra (e di cui Sam fa parte). Tra le problematiche di questo approccio c'è anche una certa essenzializzazione delle comunità rurali, che passa anche per una descrizione del loro far musica come un'attività quasi istintiva, connaturata ad una qualche loro essenza intrinseca, e parte di uno stare insieme sempre armonico ed idilliaco. Nella storia dell'antropologia e dell'etnomusicologia si è riflettuto abbastanza a lungo su questi aspetti da far diffidare da queste prospettive, ed è per questo che le affermazioni di Sam devono essere guardate in modo critico; ma è allo stesso tempo necessario riconoscere che far musica e danzare insieme, in effetti, sono oggi, e verosimilmente erano in passato, attività ricorrenti e ben visibili nelle occasioni e nei contesti conviviali. È a questi momenti musicali che rivolgo adesso la mia attenzione: l'osservazione ravvicinata del loro svolgimento e delle loro "regole" mi permetterà di intuirne e descriverne il principio morale che ad essi soggiace, fornendomi così la possibilità di guardare alla funzione loro comunemente affidata – il divertimento - come una metafora (o una metonimia) del senso di comunità che le feste, grazie alla musica, sono in grado di garantire.

In anni molto recenti,¹¹ un piccolo ma crescente drappello di etnomusicologi ha provato ad applicare in campo etnomusicologico concetti e categorie emerse nel corso della storia ormai centenaria dell'antropologia economica, con l'obiettivo dichiarato di "build and develop anthropological exchange theory for the study of performance", partendo dall'osservazione secondo cui "crucially, intersubjective acts are forms of exchange, and thus musical performance can be understood, fundamentally, as involving exchange" (Morcom 2020). Questo filone di ricerca – che trova nella stessa Morcom e nel suo collega di dipartimento a UCLA, Timothy Taylor, i due principali esponenti – pone come proprio presupposto fondativo l'idea che le performance musicali rappresentino dei momenti in cui un oggetto intangibile circola e viene scambiato, funzionando così, in modo non dissimile dalle conchiglie *kula* o da una qualsiasi merce nel mondo capitalista, da mediatore della riproduzione sociale. Questa prospettiva mi sembra fornire degli efficaci strumenti analitici per descrivere la fenomenologia dei legami sociali delle feste khmer

¹¹ D'altro canto, fino a pochi anni fa, la stessa antropologia economica era considerata da molti una branca disciplinare in via di estinzione, destinata a scomparire insieme alle economie "tradizionali" da essa studiate, ormai soffocata dalla capillare espansione globale del capitalismo. È stata soprattutto a causa della crisi economica del 2008 che, mettendo in bella vista la natura tutt'altro che ineludibile dello sviluppo capitalistico, ha riacceso l'interesse scientifico per l'argomento dell'organizzazione culturale della produzione, distribuzione e consumo dei beni.

che sto qui indagando, senza cadere nelle pastoie di quella che Jim Sykes ha definito in modo polemico la *identity episteme* che, dominando la riflessione disciplinare degli ultimi venti anni, ha finito per trasformare il “link between music and identity” in “a trap from which we want to escape” (Sykes 2018).

La pubblicazione che descrive con maggior dettaglio la cornice teorica di riferimento è l’articolo *Circulation, value, exchange and music* di Timothy Taylor (Taylor 2020). Qui lo studioso americano, interessato come in molti altri dei suoi scritti a proporre una riflessione di ampio respiro per una teoria sociale attenta alla musica, dichiara fin dalla prima pagina il tentativo di mettere a punto alcuni strumenti concettuali che permettano di raffinare la teoria dei flussi proposta oltre trenta anni fa da Arjun Appadurai. Facendo dialogare recenti lavori etnografici con la tradizione marxista e con gli scritti dell’economista francese Gabriel Tarde, Taylor suggerisce di incominciare a pensare la mobilità della musica a livello globale non in termini di *flow*, ma come una forma di circolazione che avviene tra singoli individui e gruppi. La circolazione della musica, secondo Taylor, deve essere indagata etnograficamente, perché essa è una sorta di risultato complessivo degli scambi tra i diversi attori sociali; scambi resi possibili dal fatto che gli attori sociali stessi assegnano (producono) valore alla musica stessa.

È tuttavia nel lavoro di Anna Morcom, che dialoga in maniera più stretta con la letteratura dell’antropologia economica, che vengono proposte le considerazioni più utili al ragionamento che sto qui proponendo relativamente alle motivazioni che spingono gli abitanti di Siem Reap ad allontanare le feste dallo spazio turistico. Ad interessare la studiosa britannica, come già accennato poco sopra, è l’idea che ogni performance musicale, in quanto atto intersoggettivo, “create value and shape social relationships: they are things that are “given” (and/or kept) or done (or not done) for or to others, leading to debts, obligations, expectations, and the shaping of social hierarchy, prestige, and power” (Morcom 2020, snp).

Ricapitolare i risultati di oltre un secolo di ricerca antropologica sulle forme e le logiche dello scambio di beni è un’impresa che va ben oltre gli intenti di questo mio lavoro, nonché delle mie capacità e competenze. Darò quindi conto di quei punti chiave di questo filone di ricerca che ritengo necessari per fornire le coordinate minime alla comprensione della prospettiva analitica qui proposta. Ridotto ai minimi termini, si può affermare che il dibattito all’interno di questa branca disciplinare ruoti attorno alla necessità di

comprendere quelle forme economiche – emerse attraverso l’etnografia – a cui non sembrava poter essere in alcun modo applicabile la teoria economica neoclassica, né la sua legge fondamentale: quella della domanda e dell’offerta. Scopercchiando il vaso di Pandora delle cosiddette economie del dono, gli antropologi furono in grado da una parte di riconoscere come prodotti culturali – non tratti della natura umana come aveva supposto Adam Smith – le idee dell’agente razionale e della massimizzazione del profitto, e dall’altra di identificare l’esistenza di un nesso tra le modalità attraverso cui beni vengono scambiati e i rapporti sociali che coloro che li scambiano vogliono, possono o devono intrattenere.

Una serie interminabile di studiosi ha offerto le proprie interpretazioni delle differenze tra economie di mercato ed economie del dono, arrivando a rilevare come siano pressoché inesistenti società nelle quali esista solo una o solo l’altra di tali forme economiche, e a comprendere come il ricorso ad una o all’altra delle forme di circolazione dei beni rappresenti uno strumento attraverso cui singoli o gruppi possono gestire i propri rapporti con gli altri. È stato così riconosciuto che “se gli amici fanno i doni, i doni fanno gli amici” (Sahlins 2020 [1965]), nel senso che lo scambio di doni rappresenta un modo attraverso cui costruire e mantenere legami sociali. In quanto tale, esso è da una parte un’istituzione che favorisce lo stare insieme e garantisce calore nelle relazioni umane, ma allo stesso tempo, fondato sull’obbligo del donare, ricevere e ricambiare, esso può trasformarsi anche in una “trappola” nel quale individui e gruppi restano imprigionati.

Proprio in opposizione a questa personalizzazione dei rapporti che caratterizza il dono si definisce la logica dello scambio mercantile, retto non dall’obbligo di ricambiare ma dal principio dell’equivalenza: questa, insieme alla coincidenza temporale dello scambio, permette di ridurre al minimo il coinvolgimento umano tra i contraenti, i quali non sono in alcun modo tenuti a intrattenere nessun rapporto che vada oltre il calcolo del prezzo a cui chiudere la transazione del bene che determina il loro incontro.

Le possibili applicazioni di questa riflessione in ambito etnomusicologico sono virtualmente infinite. Ci sono pochi dubbi che sia soprattutto all’interno della logica del mercato che agiscano le industrie discografiche e concertistiche, nelle quali, per lo più, musicisti ed ascoltatori tendono a non costruire tra loro rapporti sociali continuativi.¹²

¹² Questo non esclude che anche la musica (acquistata su supporto discografico o a cui si assiste ad un concerto) non possa, come qualsiasi altra merce, subire delle forme di “singolarizzazione” (Kopytof 1986) che la riempiono di legami sociali. Potrebbe essere questo, ad esempio, un modo di pensare ai fan, i

Recenti fenomeni, però, sembrano per certi versi testimoniare una pulsione verso un maggiore coinvolgimento reciproco: penso, ad esempio, al fenomeno degli *home concert*, o a quello dei concerti in *live streaming* che ha portato i fan nelle case dei loro idoli durante il confinamento dovuto all'esplosione della sindemia di Covid-19.

Nel lavoro già citato e dall'emblematico titolo *The musical gift*, Jim Sykes ha invece mostrato come le performance musicali della casta dei musicisti *Berava* dello Sri Lanka siano una modalità attraverso cui la musica, donata agli umani dal mondo degli spiriti, viene ad esso restituita, unendo così tra loro, al di là di ogni affermazione identitaria, il mondo divino con comunità diverse e che, fuori da questo specifico contesto, hanno per anni imbracciato le armi le une contro le altre. Per restare più vicino a noi, infine, è attraverso la logica del dono che può essere interpretata la tradizione della poesia estemporanea in ottava rima dell'Italia centrale, dove i poeti sono impegnati a scambiarsi musica e parole. Il meccanismo dell'obbligo della rima, in particolare, se guardato secondo la prospettiva della "teoria antropologica dello scambio per lo studio della performance musicale" proposta da Anna Morcom, appare non più solo come un espediente formale che garantisce l'improvvisazione, ma come un dono sonoro che un poeta consegna al collega, coinvolgendolo in un obbligo a ricevere e ricambiare che crea tra loro un potente legame sociale. Viene da sé che, come in qualsiasi economia del dono, anche nel contrasto in ottava si cammina sempre sul limite tra l'alleanza e la guerra, cosicché l'obbligo della rima che garantisce il meccanismo della performance può trasformarsi ben presto in dono avvelenato, che non può essere ricambiato: rime difficili, arcane, ma anche note troppo lontane dal registro dell'altro performer, sono modi in cui la generosità si trasforma in strumento per indebitare il prossimo.

Illustrate fin qui le differenze tra dono e mercato, è necessario a questo punto evidenziare come entrambe i meccanismi di siano tuttavia accomunati dall'essere fondati su quello che David Graeber ha definito il "principio morale dello scambio" (Graeber 2012), secondo il quale due o più contraenti si relazionano dando qualcosa e ricevendo in cambio qualcos'altro. Questo vale, come ovvio, anche per tutti gli esempi musicali proposti di cui è stato possibile individuare l'afferenza alla sfera del dono o del mercato proprio perché era in essi evidente un meccanismo di circolazione della musica tra un

quali, per così dire, si legano in modo viscerale con i loro idoli, anche se è da sottolineare come tale rapporto risulti per lo più unilaterale.

soggetto e un altro. Tale circolazione, tuttavia, sembra impossibile da individuare nella performance raccontata in apertura di paragrafo, e questo mette in discussione la possibilità di accostarla ad una delle logiche dello scambio fin qui illustrate. Si potrebbe forse sostenere che esista una qualche forma di rapporto commerciale tra i musicisti chiamati e pagati per esibirsi e i danzatori, ma questo offuscherebbe il fatto che in realtà gli uni e gli altri sono egualmente responsabili e produttori di quell'evento: così come la danza sarebbe impossibile senza la musica, allo stesso modo quest'ultima non avrebbe senso senza il *ramwong*. Lungi dall'essere un unicum, le performance musicali delle feste rientrano a pieno titolo in quelle forme di atti intersoggettivi che non si basano "né [su] una forma di circolazione né si costruisc[ono] sul possesso" (Aria 2016:14), e che hanno portato gli antropologi ad individuare una terza categoria analitica da affiancare a quelle del dono e del mercato: la condivisione.

Il primo studioso a riconoscere la necessità di scollegare la condivisione dalle altre forme di scambio è stato l'antropologo John A. Price, che la definisce come un "comportamento economico" che consiste in una "allocation of economic goods and services without calculating returns" (Price 1975:4). Più di recente, anche Graeber ha voluto sottolineare l'incompatibilità concettuale della condivisione con dono e mercato: dietro a questi ultimi, come già detto, lo studioso individua "il principio morale dello scambio" al quale contrappone quello che definisce "comunismo della via quotidiana" (Graeber 2010; Graeber 2012) fondato sulla massima – biblica e poi marxista – "da ciascuno secondo le sue capacità, a ciascuno secondo i suoi bisogni". Letta senza limitarsi ad intenderla come l'obiettivo mitico di una rivoluzione che abolisce la proprietà privata, la massima esprime secondo Graeber l'essenza stessa della condivisione, ed emerge non solo nella ripartizione dei beni e delle risorse, ma in ogni angolo della vita quotidiana, come principio a cui si attiene "chiunque stia collaborando a un progetto comune".

Il punto è che se lo scambio è la modalità attraverso cui due entità sociali (individui o gruppi) preesistenti e definite interagiscono, e attraverso il dono o il mercato intessono tra loro rapporti più o meno intimi e duraturi, dall'altra la condivisione avviene "within relation" (Price 1975:7): mentre con lo scambio, insomma, ci si proietta verso l'altro in modo tattico, per soddisfare necessità tanto materiali quanto sociali, la condivisione ha invece a che vedere con tutte le:

[a]zioni e situazioni segnate dal movente dichiarato o implicito dello stare, del sentire, produrre, agire e consumare insieme, che piegano l'efficienza, l'utile e l'interesse economico a funzioni subordinate; dimensioni e impulsi in cui gli "io" e le affermazioni individuali si dissolvono, almeno in parte e temporaneamente, nel "noi". (Aria 2016, 146) Si noteranno, forse, una serie di sovrapposizioni concettuali, ma anche lessicali, tra questa immaginifica definizione dell'antropologo italiano e le parole che Thomas Turino usa per descrivere le musiche che lui definisce partecipatorie. Da una parte, infatti, esiste una chiara consonanza tra l'idea che nella condivisione "l'efficienza, l'utile e l'interesse economico" siano relegate "a funzioni subordinate", e l'osservazione di Turino secondo cui nelle performance partecipatorie "[q]uality is also gauged by how people *feel* during the activity, with little thought to how music and dance might sound or look" (Turino 2005, 29). Ma ancor più significativa è la quasi completa coincidenza tra l'affermazione secondo cui la condivisione tenda a favorire il "precipitare dei confini del sé" e il "trionfo del sentimento del noi" (Aria 2016, p.153) e la descrizione della musica partecipatoria come catalizzatrice di una:

special kind of concentration on the other people one is interacting with through sound and motion and on the activity in itself and for itself. This heightened concentration on the other participants is one reason that participatory music-dance is such a strong force for social bonding. It also leads to diminished self-consciousness, because (ideally) everyone present is similarly engaged." (Turino 2005, p.29)¹³

Quello che sto qui sostenendo, insomma, è che dalla prospettiva di una teoria antropologica dello scambio, la capacità che Turino riconosce alle musiche (o per meglio dire il *musiking*) partecipatorie di creare legami sociali è dovuto al fatto che esse rappresentano a tutti gli effetti una forma di condivisione. D'altro canto, come ha sostenuto l'antropologo Paolo Apolito (2014), è proprio nei termini di una "condivisione del tempo" che può e deve essere letto il fenomeno – studiato in etnomusicologia da un nobile lignaggio che comprende studiosi che vanno da John Blacking, Alan Lomax, da Charles Keil e Steven Feld e arriva fino a Martyn Clayton e gli altri studiosi che ruotano attorno al *Music and Science Lab* dell'università di Durham – dell'*entrainment*, ovvero quel peculiare processo per il quale "two rhythmic processes interact with each other in such a way that they adjust towards and eventually 'lock in' to a common phase and/or

¹³ È necessario sottolineare che non sto qui sostenendo che esista una perfetta corrispondenza tra musiche partecipatorie e musiche fondate su una logica della condivisione. Basti a tal proposito ricordare l'esempio della tradizione dell'ottava rima, della quale nelle pagine precedenti ho sottolineato l'afferenza alla sfera del dono

periodicity” (Clayton et al. 2005:1).

Il punto, insomma, è che gli eventi musicali partecipatori “leads to diminished self-consciousness” e fanno “precipitare i confini del sé” perché coloro che ne sono coinvolti, suonando e danzando insieme, si sincronizzano, rinunciando momentaneamente al proprio “io” per ricercare i piaceri, ed accettare i rischi, di costruire ed immergersi in una dimensione ritmica collettiva. Ad emergere, ci dice sempre Paolo Apolito, sono delle “comunità ritmiche”: forme sociali originali, disancorate da qualsiasi definizione o pretesa identitaria e che, seppur momentanee, traggono la loro straordinaria forza dall’essere fondate sulla vicinanza psicologica ed emotiva garantita dal comune impegno dei suoi membri a “andare a tempo”.

C’è tutto questo dietro alla performance musicale della festa di capodanno raccontata in precedenza, in cui la spinta a “stare, sentire, produrre, agire e consumare insieme” è palpabile e tangibile, dimostrata in modo implicito dall’entusiasmo con il quale i presenti partecipano alla danza, e resa esplicita con richieste reiterate, al limite del fastidioso, nei confronti di chi come me, è reticente nel lasciarsi andare: la scelta di non danzare, dopo tutto, significa sottrarsi al senso stesso della festa, rinunciare a mettere per un momento in disparte il sé in favore di un senso del noi; rinunciare, insomma, alla possibilità di far parte di quella “comunità ritmica”.

Ma se è così, se il cuore pulsante delle feste è il principio morale della condivisione, allora si deve riconoscere che il “divertimento” cui i miei interlocutori facevano riferimento parlando del senso della musica e delle feste (ma forse anche la preoccupazione dell’anziano che durante il *ranwong* mi domandava se fossi “felice”), devono essere interpretati come metafora, o ancor meglio come metonimia, che racchiude in sé tutto il valore e il senso della condivisione come pratica dello stare insieme, la sua capacità di costruire, cementare e rielaborare legami sociali; di rendere gli uni partecipi della vita degli altri; di divenire, pur provvisoriamente parenti (Sahlins 2014).

Comunità Ritmiche e Zona di Frontiera Turistica

A partire dalla messa a punto da parte di Murray Schaffer del concetto di paesaggio sonoro ad oggi, l'indagine del rapporto tra musica/suono e spazio è divenuta un importante tema di ricerca nel campo vasto dei *music* e *sound studies*. Compositori, teorici della musica, geografi culturali e sociologi della musica, nonché etnomusicologi ed antropologi hanno riflettuto in maniera sempre più dettagliata e complessa sulle più disparate sfaccettature di tale rapporto, arrivando ad una comprensione e descrizione dei modi in cui la musica e il suono partecipano alla costruzione dello spazio fisico e sociale, nonché del ruolo di questi nelle "politiche dello spazio", descrivendo da una parte il disciplinamento della musica e del suono che caratterizzano l'urbanizzazione moderna e contemporanea, e dall'altra l'uso della musica e del suono come strumento di rivendicazioni dello spazio da parte dei gruppi subalterni. Ma tra le varie acquisizioni di questo indirizzo di ricerca, ad interessarmi in modo specifico per la presente riflessione sono i lavori di quegli studiosi che hanno individuato e descritto "the capacity of music and sound, through their social and technological mediation, both to produce or initiate and to reconfigure public and private experience" (Born 2013:24).¹⁴ Come emerge dai molti contributi presentati nel volume *Music, Sound and Space. Transformation of Public and Private Experience* curato da Georgina Born, infatti, la musica e il suono sono in grado di costruire delle "zone of experience" e di ergere "spatial horizons and boundaries" che possono permettere a individui e gruppi, tanto di ritagliarsi forme di privacy, quanto di esporsi ed imporsi nella scena pubblica.

Sebbene questo specifico aspetto non sia stato direttamente indagato all'interno della piuttosto scarsa letteratura etnomusicologica ed antropologica sulla Cambogia, almeno due lavori etnografici offrono alcune informazioni che, se interpretate attraverso questa chiave di lettura, sembrano indicare una consuetudine ad utilizzare la musica e il suono come strumenti attraverso cui trascendere la ristrettezza dello spazio privato (fisico e/o sociale) per farlo traboccare in una dimensione pubblica e collettiva. È in questo senso

¹⁴ I concetti di pubblico e privato, nonché la loro opposizione binaria, è stata ampiamente dibattuta e criticata in ambito storico, antropologico e filosofico. Nelle pagine che seguono, seguendo il percorso della stessa Georgina Born, facendo riferimento ai due termini terrò a mente l'analisi di Jeff Weintraub che sottolinea come realtà, situazioni, eventi e spazi siano descritti come pubblici o privati sulla base "two fundamental, and analytically quite distinct, kinds of imagery [...]: 1. what is hidden or withdrawn versus what is open, revealed, or accessible. 2. What is individual, or pertains only to an individual, versus what is collective, or affects the interests of a collectivity of individuals. This individual/collective distinction can, by extension, take the form of a distinction between part and whole (of some social collectivity). We might refer to these two underlying criteria as "visibility" (audibility being one component) and "collectivity."

che può essere interpretata l'osservazione dell'etnomusicologa Kathy McKinley secondo cui, nei riti matrimoniali khmer, la musica rappresenta uno strumento di congiunzione tra lo spazio rituale interno e quello esterno:

The ritual space of a Khmer wedding is really two spaces—the room "inside" and the space "outside"—both marked by special decoration and limited in size by the physical boundaries of the house and yard of the bride's parents. Key participants, close family members and honoured guests sit inside, while many of the "outsiders" (at this and other ceremonies and rituals) are colleagues, friends, and relatives of the bride and groom. Those seated outside at tables cannot, as a rule, see the rituals proceeding inside, but they are able to witness them aurally: the standard songs performed for each ritual of the wedding structure the progress of the ceremony, marking its stages and rituals, and enabling guests seated outside to follow, aurally, the progression of the wedding they cannot see. (McKinley 1999, p.55)

Anche se l'ambiguità della distinzione tra pubblico e privato potrebbe forse portare a vedere lo spazio rituale interno ed esterno non come rispettivamente corrispondenti ad una dimensione privata ed una pubblica, ma come due forme di spazio privato "annidate" l'una dentro l'altro, questo mi sembra non cambiare di molto la sostanza della mia osservazione precedente, secondo cui la musica, grazie alla sua capacità di andare oltre l'immediatezza del luogo fisico in cui è prodotta, è utilizzata, per usare la distinzione di Weintraub (cfr. nota 15), per rendere visibile ciò che è nascosto e per rendere collettivo ciò che è individuale.

Una simile forma di "visibilizzazione" e "collettivizzazione" è descritta da May Mayko Ebihara nella parte dedicata al tema della gestione e risoluzione dei conflitti all'interno della sua imponente etnografia del villaggio khmer di Svay. Sebbene gli intricati legami familiari che uniscono tra loro la maggior parte degli abitanti del villaggio rendano gli scontri rari e di solito poco duraturi, essi rappresentano una realtà inevitabile che viene gestita dai suoi abitanti secondo un peculiare stile culturale:

the pattern of conduct in such quarrels is usually not a direct confrontation between the persons involved. Rather, one of the individuals shouts out his grievances in an angry monologue that is apparently directed to no one in particular but is loud enough to be heard by the entire hamlet (including the offending party).(Ebihara 1968:185–86)

La logica di questo meccanismo è da individuare nella volontà di rendere collettivi fatti privati come litigi e contese, favorendo così una loro risoluzione non attraverso

l'animosità e la faida, ma attraverso una gestione collegiale e consensuale.¹⁵ Anche in questo caso è il suono delle grida, con la sua omnidirezionalità e la sua capacità di riempire lo spazio, a funzionare come la più efficace tecnologia per raggiungere tale risultato.¹⁶

Come terzo ed ultimo esempio della fuoriuscita del privato nello spazio pubblico attraverso il suono, voglio aggiungere ai due esempi provenienti dalla letteratura appena descritti una mia personale esperienza sul campo. Durante il mio soggiorno presso Siem Reap, a fianco al mio progetto dottorale, ho avuto modo di iniziare un lavoro di ricerca sul *kantaomming*, un genere musicale che accompagna la parte iniziale delle cerimonie funebri khmer. È quasi certo che il genere abbia avuto in passato, e continui ad avere oggi, una qualche valenza di tipo liturgico e una qualche funzione cerimoniale di cui, tuttavia, ancora si conosce molto poco.¹⁷ Secondo il mio insegnante, il musicista Pon Pong, però molte di queste funzioni stanno oggi venendo meno a causa di una progressiva secolarizzazione della società cambogiana (Pon, in un'intervista, ha sostenuto di un cambio in corso della concezione della morte dovuto ad una più diffusa conoscenza del metodo scientifico), cosicché, a suo avviso, il *kantaomming* funziona oggi soprattutto come una sorta di segnale sonoro che avverte coloro che sono a portata di ascolto dell'avvenuto decesso, chiamando a raccolta presso la casa del defunto, dove si svolge la cerimonia, familiari e congiunti. In sostanza, dunque, il *kantaomming* in generale, ed in particolare il brano *Svay Dangkum* eseguito in apertura del rito, possono essere interpretati come una specie di necrologio sonoro, che proprio come quelli pubblicati sui nostri giornali servono come una prima forma di socializzazione del lutto, una modalità per ricomporre l'equilibrio sociale portando il dolore della morte fuori dalla dimensione individuale per renderla un fatto pubblico e collettivo.

I tre esempi appena proposti e le considerazioni da essi derivate indicano una possibile interpretazione del rapporto tra le feste descritte nel paragrafo precedente e lo spazio.

¹⁵ Anche se in una realtà che, come accennato sopra e abbondantemente descritto da Ebihara, in cui molta parte degli abitanti del villaggio sono imparentati, la distinzione tra pubblico e privato non può essere pensata come nel contesto della contemporaneità occidentale.

¹⁶ Si tratta di qualcosa di concettualmente simile, ma opposto, rispetto alla pratica delle scampanate (o scampanacciate) cui erano vittime, nella cultura contadina, anziani e vedovi che si risposavano. In quel caso, in effetti, si può dire che è il suono nello e dello spazio pubblico che si insinua nel privato, in uno stesso tentativo di ricomporre l'equilibrio sociale che rischia di sfaldarsi.

¹⁷ Anche in questo caso le mie ricerche sono stato bruscamente interrotte dall'esplosione della pandemia di Covid 19 che mi ha precluso la possibilità di tornare sul campo.

Come sottolineato nell'introduzione del capitolo sono queste oggi le principali responsabili dell'invasione sonora dello spazio, ed è la loro localizzazione per lo più rurale a determinare una forte dicotomia sonora tra città e campagna. Ritengo che anche per quanto riguarda le feste l'invasione sonora dello spazio possa essere interpretata nei termini appena descritti di una modalità per proiettare il privato nel pubblico. In questo caso, inoltre, essa va letta in diretta relazione con l'ethos della condivisione che, nel precedente paragrafo, ho dimostrato far da sfondo alle feste stesse.

Posta la questione in questi termini, allora, il traboccare del suono festivo nello spazio pubblico non è la mera conseguenza dell'abitudine un po' *kitsch* di utilizzare casse sovradimensionate, ma un tentativo consapevole di localizzare la "comunità ritmica" prodotta nell'atto di suonare e danzare insieme oltre i ristretti confini dello spazio della festa; è un tentativo, insomma, di coinvolgere e comprendere all'interno del "noi" tutti coloro che sono a portata di suono, invitandoli, pur a distanza, a sincronizzarsi: a condividere il proprio tempo. È a questa forma di socializzazione sonora dello spazio che, in ultima analisi, deve essere fatta risalire la ragione dell'incompatibilità degli eventi festivi con lo spazio urbano di Siem Reap. Ci sono almeno due modi per dar conto di questa incompatibilità: il primo è puntando l'attenzione su quelle che possono essere definite le "politiche sonore dello spazio", puntando così l'attenzione sul conflitto generato da diverse concezioni e ideologie dello spazio; il secondo riguarda invece la natura di Siem Reap come "touristic border zone" e le forme di interazione sociale che questo comporta.

È soprattutto all'interno della prime di queste due prospettive che si sono mossi fino ad ora gli studi etnomusicologici che hanno indagato il rapporto tra suono e spazio pubblico. In questa sede voglio far riferimento a due contributi che sembrano richiamare da vicino quanto da me raccontato nel caso di Siem Reap: il lavoro di Andrew Eisenberg sul paesaggio sonoro della città di Mombasa, e lo studio di Jim Sykes sulle processioni induiste per la festa di Thaipusam a Singapore. Puntando l'uno sul concetto di *multiaccentuality of public space*" (Eisenberg 2013) e l'altro su quello di "sounds ideologies" (Sykes 2015), i due studiosi mettono in evidenza l'incongruenza esistente tra una visione liberale dello spazio pubblico e una che si fonda sui caratteri della cultura islamica (Eisenberg) e di quella Tamil (Sykes).

La riflessione di Eisenberg contenuta nel capitolo *Islam, sound and space*:

acoustemology and Muslim citizenship on the Kenyan coast (2013) parte dall'individuazione di quello che lui definisce "*islamic soundscape*" (p.190) della città vecchia di Mombasa, ovvero di quella stratificata polifonia che avvolge lo spazio urbano che nasce dalla sovrapposizione delle recitazioni coraniche e dei sermoni diffusi da numerosi e diversificati strumenti tecnologici (altoparlanti, computer, televisori, telefoni ecc.). Ad interessare Eisenberg è il senso socio-culturale dell'*islamic soundscape*, da individuare in una specifica concezione cosmologica: "[i]n an Islamic cosmology, sounded sacred words link the material world to the immaterial realm of God. In the process of forging this connection, sacred sound creates sacred space." (p.194). Ma questo processo di santificazione dello spazio, aggiunge Eisenberg, è legato in maniera indissolubile ad un ulteriore tratto culturale islamico, consistente nella continuità concettuale tra lo spazio sacro e lo spazio della famiglia e della donna e, per estensione, alla dimensione privata dell'agire sociale. Il risultato finale (in un modo per certi versi opposto a quel tentativo di estendere verso l'esterno la comunità ritmica che ho ipotizzato per le feste khmer) è che l'inondazione sonora dello spazio pubblico che costituisce l'*islamic soundscape* ha un effetto a catena: la trasformazione delle vie della città vecchia in un santuario in cui le schiere degli angeli coesistono con gli umani, e la conseguente trasformazione di quello spazio nella sede di una *communitarian privacy* della comunità musulmana della città.

Proprio questa appropriazione dello spazio, tuttavia, determina aspri conflitti, sfocianti finanche nello scontro fisico (Eisenberg racconta dell'aggressione di un Imam ad una expat che protestava per essere stata svegliata all'alba dal *muezzin*) che testimoniano una "presence of competing logics of public space" che mette l'acustemologia islamica appena raccontata in netto contrasto con un "ostensibly 'neutral' public space of a liberal democratic republic, a space in which even sacred sound may be marked as noise and any subject may address any other without regard to minority norms of social intercourse" (197).

A conclusioni molto simili arriva Jim Sykes nel suo *Sound Studies, Religion and Urban Space: Tamil Music and the Ethical Life in Singapore* (2015) dove, combinando ricerca storica ed etnografia, racconta la lunga serie di tentativi compiuti dai vari regimi succedutisi dall'epoca coloniale in poi per regolare, limitare o mettere al bando molte delle musiche che accompagnano le celebrazioni rituali della minoranza Hindu che abita

la città-stato. Secondo lo studioso americano ad essere in atto è uno scontro tra due incompatibili “sounds ideology”: quella Tamil per la quale il suono, accompagnando la processione dei fedeli nello spazio pubblico, facilita e garantisce un processo di purificazione consistente nell’uscita rituale e nel reingresso nello spazio comunitario, e quella, ancora una volta, liberale, in cui qualsiasi suono appartenente alla sfera del comunitario, quando fa capolino nello spazio pubblico, viene immediatamente etichettato come rumore.

Mi pare piuttosto evidente il potenziale di questo tipo di approccio per spiegare la situazione di Siem Reap. Quella che ho descritto come la consuetudine, da parte degli khmer, di usare il suono come tecnologia per proiettare il privato nel pubblico, d’altro canto, potrebbe essere in effetti guardata, secondo la prospettiva di Sykes, come una *sounds ideology* in netta contrapposizione con quella che potremmo chiamare una concezione “burocratica” dello spazio pubblico che caratterizza la dottrina liberale. Parlando di concezione “burocratica” dello spazio faccio qui riferimento al lavoro di un nutrito gruppo di antropologi (Godbout 1993; Graeber 2016) che hanno descritto in profondità il modo in cui, attraverso l’azione livellatrice della legge che equipara tutti i suoi cittadini, lo stato si ponga anche come macchina per la spersonalizzazione dei rapporti personali in nome di quella stessa “ostentata neutralità” che, per Eisenberg, caratterizza la concezione liberale di spazio pubblico.

Ma a fianco a questo scontro fra diverse ontologie del suono (Sykes 2015) io credo che ancor più dirimente nella scelta di organizzare le feste all’esterno della città sia l’ormai avvenuta trasformazione dell’intera città di Siem Reap in una *touristic boarder zone* (Bruner 2005). Il concetto di zona di frontiera turistica (tradurrò così dall’inglese *touristic borderzone*) è senza dubbio uno dei più influenti tra quelli emersi nell’ambito della riflessione antropologica sul turismo. Con esso lo studioso americano definisce

[...] a point of conjuncture, a behavioral field that I think in spatial term usually as a distinct meeting place between the tourists who come forth from their hotels and the local performers, the ‘natives,’ who leave their home to engage the tourists in structured ways in predetermined localities for defined period of time. The concept of the borderzone focuses on a localized event, limited in space and time, as an encounter between foreign visitors and locals. (Bruner 2005:17)

Uno dei motivi della forza con cui questo concetto si è imposto nel dibattito antropologico è senza dubbio da individuare nel fatto che esso si fonda su un’idea dell’incontro turistico

come momento di produzione attiva di cultura e non, come per autori precedenti come uno “pseudo-evento” o come sede di una “staged authenticity” (MacCannell 1999).¹⁸ Bruner, in particolare, attraverso la sua formulazione riesce ad assegnare ai locali che agiscono nella frontiera turistica un ruolo attivo che finisce fin troppo spesso per venir negato da coloro che, certo con le miglior intenzioni morali, riducono il turismo ad una forma di imperialismo (Nash 2012) o che, da una prospettiva di stampo Foucaultiano, vedono “lo sguardo del turista” come una forma di disciplinamento nei confronti dei locali (Urry 1990). Bruner, infatti, fondando la sua concettualizzazione “on performance theory, see tourism as improvisational theater with the stage located in the borderzone, where both tourists and locals are actors” (19).

Affermando che Siem Reap sia oggi da considerare nella sua interezza una zona di frontiera turistica sto sostenendo qui sostenendo che, rappresentando il turismo stesso il settore economico ampiamente prevalente in città, è virtualmente impossibile pensare a qualsiasi spazio in cui, almeno in potenza, non può avvenire un contatto tra locali ed ospiti.¹⁹ La definizione di Bruner, in effetti, mi sembra abbastanza ampia e generale da poter essere pensata non solo ai luoghi “classici” dell’incontro turistico (le attrazioni, i palchi delle performance, gli alberghi e i negozi di souvenir), ma a luoghi di qualsiasi scala (sul problema delle scale geografiche come tema di indagine dell’antropologia del turismo si veda Neveling and Wergin 2009).

Può apparire quasi ironico che, essendo l’intera disciplina dell’antropologia economica nata dal tentativo di dar senso ad un viaggio in cui persone che lasciavano le loro case per dirigersi in luoghi lontani per interagire con i locali scambiandosi beni, solo di recente le categorie proprie di questo filone di studio abbiano cominciato ad apparire nei lavori dedicati al turismo. Mi sto riferendo, come è ovvio, ai viaggi intrapresi dagli “argonauti del pacifico occidentali” per dar luogo alle cerimonie *kula* e che, dopo essere stati raccontati da Bronislaw Malinowski, sono stati un punto di riferimento imprescindibile

¹⁸ Questi approcci sono d’altro canto ancora in voga, soprattutto nell’ambito della riflessione filosofica di stampo neo-marxista e adorniana come quella proposta di recente dal filosofo e architetto Giacomo Maria Salerno (2020).

¹⁹ Qualcosa di simile sostiene Celia Tuchman-Rosta nella sua tesi dottorale, che usa però questo come uno degli argomenti per cui ritiene necessario mettere in dubbio la definizione di Bruner. Per la coreologa americana, infatti, l’omnipresenza dei turisti renderebbe impossibile, per i locali, distinguere tra la *borderzone* e uno spazio ad essa estraneo. Io ritengo, viceversa, che l’abbondante attività festiva che in questo capitolo ho più volte ribadito svolgersi in area tutale sia la dimostrazione di come gli abitanti della città abbiano, e cerchino, possibilità di allontanarsi dalla zona di frontiera.

attorno a cui Marcel Mauss ha costruito le proprie teorie sul dono, divenute la pietra angolare dell'intera storia dell'antropologia economica. Questa mancanza è dovuta senza dubbio al fatto che, in effetti, sembra difficile pensare ad una realtà che, più del turismo, sia dominata da una logica del mercato, essendo per definizione una forma di commercializzazione dell'ospitalità, un comportamento umano che nella sua versione capitalista ha in gran parte perso quella funzione di legami sociali che le sono propri.²⁰

Non è un caso che gli studiosi che hanno provato ad impiegare le idee dell'antropologia economica per lo studio del contatto tra turisti e locali (sebbene a volte in modo non del tutto esplicito) lo abbiano fatto proprio per mettere in dubbio la consuetudine consolidata di ritenere il turismo come un regno incontrastato del mercato, e di conseguenza di ridurre qualsiasi forma di interazione all'interno della *touristic borderzone* come necessariamente impersonale. Tra questi è da segnalare soprattutto il lavoro dell'antropologo Valerio Simoni,²¹ che nelle proprie ricerche ha dedicato molta attenzione alla descrizione delle forme di intimità che vengono a costruirsi tra locali ed ospiti nel contesto del turismo cubano. Se infatti il principio dell'equivalenza che regola il mercato e che porta a tagliare i rapporti tra i contraenti sembra spiegare in maniera esaustiva gran parte delle interazioni tra turisti e *tourate* (Causey 2003), è proprio uscendo da questa sfera che turisti ed ospiti provano a rendere la loro interazione più personale e duratura. Tale passaggio è ben visibile nell'ambito delle relazioni sessuali. Senza negare le problematiche relative allo sfruttamento sessuale, lo studioso racconta di come non siano rari i casi in cui la zona di frontiera turistica è utilizzata come spazio in cui incontrare persone con cui si provano ad intessere rapporti di amicizia ed amore che possano, in potenza, andare oltre il perimetro limitato nel tempo e nello spazio del turismo. Sono questi attori che, ci dice Simoni, provano a coinvolgere la controparte nel dovere di dare, ricevere e ricambiare su cui si fondano le economie del dono:

La delicata questione del pagamento della relazione sessuale, suscettibile di dipingere il turista come un cliente, la cubana/jinetera come una prostituta, e implicando entrambe in una relazione sessuale commercializzata, è allora evitata. Al suo posto vedono la luce delle transazioni di altro tipo, come regali offerti dal turista alla fine della relazione, o un po' di soldi dati volontariamente affinché la partner cubana possa pagarsi un taxi per rientrare a

²⁰ Lo sviluppo ultimo di questa negazione dei rapporti umani verso gli "ospiti" è forse visibile nel turismo mediato dalle piattaforme informatiche come i siti AirB&B e Booking, dove è ormai sempre più consueto che i visitatori non siano più nemmeno accolti dai proprietari degli immobili, che si limitano, che si limitano a comunicare telematicamente ai primi il codice di sblocco delle serrature.

²¹ Si veda anche (Tucker 2003)

casa. [...] Quelle che potrebbero sembrare semplici inezie, ipocrisie, o sfumature poco degne di nota ad alcuni osservatori esterni, rischiano di non esserlo affatto per i protagonisti implicati, e di rivestire un'importanza cruciale. Esse possono in effetti rivelarsi elementi fondamentali nella qualificazione della realtà e della natura della relazione, determinandone per esempio il posizionamento da un lato, o dall'altro, di una frontiera tra socialità e moralità contrapposte. [...] la maggior parte dei jineteros/as preferiscono dei regali da parte dei turisti, piuttosto di negoziare del denaro per del sesso, nella misura in cui delle transazioni commerciali dirette limiterebbero le loro possibilità di stabilire altri tipi di relazione, confermando allo stesso tempo un'identità di prostituta che questi/e non desiderano. (Simoni 2009:93–94)

È soprattutto dal successo di questi tentativi di smarcarsi dalla logica spersonalizzante del mercato che si giocano le possibilità di “reaching beyond the borderzone” (Simoni 2019:117), di portare il rapporto dalla dimensione temporanea e provvisoria dello scambio a quella intima di una vita insieme.

Come visto in precedenza, tuttavia, al di là delle loro differenze dono e mercato sono unite dalla comune appartenenza ad una dimensione morale dello scambio: entrambe, cioè, non esistono se non come forma di interazione tra entità distinte, e questa, nonostante tutto, mi sembra rimanere la dimensione in cui si inserisce la *touristic borderzone*. Come si sarà forse già intuito, quello che sto suggerendo è l'idea che, pur nei tentativi di personalizzazione dei rapporti testimoniati da Simoni ed altri antropologi, ad essere esclusa dalla relazione tra locali e turisti è la pratica della condivisione, riservata, come affermato da Gudeman, alla sfera delle “intimate economy” (Gudeman 2001). D'alto canto, ci dice Graeber parlando del comunismo della vita quotidiana “[o]necan act communistically with those one treats *as if* they will always exist, just as society will always exist, even if (as with, say, our mothers) we know at a more cerebral level that this is not really true.” (Graeber 2010:208–9): chi, più del “turista”, rappresenta l'emblema dei rapporti momentanei? Un “incidete” nel quale sono incappato durante il mio soggiorno di ricerca può forse essere utile a illustrare la questione in concreto.

Nelle prime settimane della mia permanenza sul campo ero entrato in contatto e avevo prendere alcune lezioni di xilofono dal maestro Kimsur Sorn, un poliedrico musicista che oltre ad una solida formazione nella musica classica *pinpeat*, è un esperto tastierista pop, spesso impegnato nell'intrattenimento musicale in matrimoni ed altre feste. Come avrò modo di descrivere nel dettaglio nel terzo capitolo di questo scritto, anche Kimsur come molti altri artisti della città, per mantenere sé stesso e la propria famiglia è impegnato in una serie variegata di tipi e luoghi di lavoro: lezioni private la mattina; lezioni

extracurricolari presso la International School Siem Reap nel primo pomeriggio; sei esibizioni settimanali nello spettacolo turistico di musiche e danze tradizionali presso il ristorante Angkor Mondial la sera.²² In uno delle nostre prime lezioni ebbi modo di spiegare a lok kru Kimsur il mio progetto di ricerca, e in quell'occasione Kimsur mi invitò ad andare a vedere lo spettacolo nel quale avrebbe suonato la sera stessa. Presentandomi la sera sul posto fui in grado di garantirmi un posto proprio sotto il palco e, sebbene spesso ostruito dal continuo via vai di molti turisti che si assiepavano sotto il palco per fare foto alle danzatrici, ebbi modo di documentare buona parte dello spettacolo. Alla fine di questo, mentre i turisti (per lo più riuniti in grandi comitive) si allontanavano, mi avvicinai a Kimsur, che mi invitò a fermarmi qualche altro minuto per assistere alle prove della danza Apsara che il maestro di danza aveva chiesto di chiamato per sistemare alcune delle (a dire il vero numerose) imperfezioni emerse durante la performance. Accettai immediatamente, e pensai di cogliere l'occasione per registrare alcuni video dalla prospettiva dell'orchestra, che nascosta dietro la quinta di destra del palcoscenico, era pressoché invisibile nei video girati precedentemente. Quando però lo stesso Kimsur comunicò al responsabile di sala la cosa, mi fu chiaro dalla concitazione della risposta (pur non capendo cosa si dicessero essendo le mie competenze linguistiche ancora scarse) che la situazione risultava piuttosto inconsueta e problematica: con un po' di contrattazione da parte di Kimsur mi venne concesso di restare, ma mi fu chiesto non solo di rimanere seduto ad uno dei tavoli ad assistere alla prova, ma anche di evitare di girare video della prova.

Se per certi versi, con la localizzazione dell'orchestra non metaforicamente ma fisicamente in una *back stage*, l'episodio appena raccontato potrebbe essere utilizzato per dar ragione a MacCannel sull'impenetrabilità dello spazio della performance, io credo che lo "scontro" tra la mia richiesta e la reazione turbata del responsabile del locale sia spiegabile in modo più efficace nei termini di un conflitto riguardante il mio posizionamento sociale: mentre io, (forse erroneamente) forte dell'invito del mio maestro, sentivo l'angolo del palco dedicato all'orchestra come uno spazio in una certa misura familiare, che mi apparteneva, per il *maître* era dirimente che rimanesse tra me e gli artisti la distanza fisica e sociale garantita dall'altezza del palcoscenico; che, insomma, io e loro continuassimo a interagire secondo un principio dello scambio.

²² Cui si aggiunge molto spesso il lavoro di taxista per i turisti la sera, al termine dello spettacolo.

In sintonia con quello che sto provando ad affermare sono alcuni passaggi della sua tesi dottorale da Celia Tuchman-Rosta, che nel quinto capitolo della sua tesi tenta proprio una riformulazione del concetto di *borderzone*. Per farlo la coreologa americana racconta dell'episodio da lei vissuto proprio a Siem Reap, quando insieme ad un gruppo di amiche danzatrici e maestre di danza, si presentarono ad assistere ad uno spettacolo turistico presso il Temple Club di pub street, e dove a suo avviso ebbe luogo una sorta di cortocircuito: “the outpouring of emotion” che l'incontro inaspettato tra amici, colleghi e insegnanti, secondo Tuchman-Rosta:

caused a disruption in the normal flow of the tourist site. The teachers, students/performers, anthropologist, volunteer, and even the waiters who were drafted to take the photos had crossed several touristic boundaries simultaneously—challenging the constructed touristic borderzone at the site (Tuchman-Rosta 2018:214)

Raccontando un esempio opposto a quello da me vissuto, perché risultante in un tentativo riuscito di “bucare” *borderzone*, Tuchman-Rosta ci dà notizia di come sia proprio la densità dei rapporti umani la principale sfida della tenuta della zona turistica di frontiera: essi “addomesticano” lo spazio, lo arricchiscono di storie di vita, di amicizia, amore e gratitudine (come quella che gli artisti khmer sono tenuti a portare per i propri maestri)²³ e, imponendosi sulla logica della reciprocità che soggiace all'incontro “normale” tra turisti e locali, finiscono per inceppare, se non per rovinare del tutto, il meccanismo performativo su cui il turismo si fonda.

Dovrebbe essere a questo punto chiara la natura dell'incongruenza che ho affermato esistere tra la zona di frontiera turistica e le feste, e ancor più nello specifico dovrebbe essere chiaro cosa intendessi quando, nell'introduzione, affermavo che la localizzazione rurale delle feste è diretta relazione con la loro dimensione musicale. Ho sostenuto infatti che nella proiezione del suono festivo nello spazio pubblico debba essere letta la volontà di coinvolgere tutti coloro che sono “a portata di orecchio” in un momento di condivisione (del tempo), costruendo così uno spazio sociale ampio, poroso, accogliente. Questo

²³ È importante sottolineare che i tentativi di personalizzazione dei rapporti all'interno della *borderzone* sono, in realtà, all'ordine del giorno. A tal proposito è di particolare importanza il lavoro dell'antropologo Valerio Simoni a Cuba, dal quale emerge come molti dei locali cerchino, in maniera spesso strategica, di coinvolgere i turisti in relazioni amicali, sessuali e romantiche che possano, eventualmente, trasformarsi in una vita assieme. In questo caso si potrebbe forse affermare che in atto da parte dei locali vi sia un tentativo di coinvolgere i turisti in quell'obbligo del dare, ricevere e ricambiare (sguardi, musiche o corpi) che caratterizza lo scambio di doni.

atteggiamento, d'altro canto, ben si confà ad una dimensione ristretta, intima e familiare, come quella che ancora oggi caratterizza le aree rurali khmer, in cui continua a vivere quasi l'80% della popolazione.²⁴ Lo stesso, però, diventa più problematico quando all'interno dello spazio che la musica è chiamata a socializzare, si trova un numero sempre maggiore di persone con cui non si è a proprio agio, o in modo legittimo non si ha nessuna intenzione, di "diventare parenti". Si tratta, in fin dei conti, della natura stessa della condivisione: essa è fonte di piacere, di gioia, di effervescenza psicologica e sociale, ma è allo stesso tempo un fatto privato, chiuso, che avviene, come già detto, *nelle* relazioni. È in questa reticenza a condividere, in definitiva, che trova origine la consuetudine sempre più ricorrente di spostare le feste all'esterno della città, lontano dalle incertezze e dalle ambiguità sociali della zona di frontiera turistica.

Le ultime considerazioni aggiungono il tassello mancante a completare il puzzle di questo capitolo, e di cogliere una possibile risposta alle domande relative alle origini e al senso della dicotomia tra suono urbano e suono rurale di Siem Reap. Attraverso il lungo percorso che ha portato fin qui, tale differenza acustica ha assunto uno specifico valore sociale, ed è infine emersa come la concretizzazione sonora della volontà e fors'anche della necessità, da parte dei locali, di ritagliarsi uno spazio fisico e sociale lontano dal turismo. Questo, in modo forse inaspettato, mi sembra portarci rapidamente alla dimensione politica dello spazio sonoro di Siem Reap. In uno stile che ricorda per certi versi le modalità di risoluzione dei conflitti mediante la loro sonorizzazione pubblica invece che attraverso lo scontro diretto descritto da Ebihara, così gli abitanti di Siem Reap sembrano esprimere sonoramente il bisogno di vedere i loro diritti e i loro spazi rispettati, non messi in secondo piano né rispetto ai turisti, né rispetto al capitalismo turistico globale.

Certo, tutto questo aveva a che fare con l'epoca precedente alla pandemia, in cui il cammino del turismo sembrava trionfante ed inarrestabile. Per capire cosa succederà dopo, sarà necessario tornare ad ascoltare Siem Reap.

²⁴ Alla data del 21/12/2021 il sito della Banca Mondiale indicava al 78% la percentuale di popolazione cambogiana residente in ambito rurale. Non intendo proporre una nostalgica operazione essenzializzante ed estetizzante del villaggio rurale khmer come sede di una socialità idilliaca e armoniosa, regno della condivisione e dei forti legami comunitari, ma è d'altra parte innegabile che le dimensioni ridotte degli stessi, nonché il sistema della famiglia allargata che caratterizza la società khmer, rendano queste realtà piuttosto coese.

Persone
Lavoro Musicale a Siem Reap tra Logiche della Sussistenza e Carriere
Sostenibili

In una delle domande preparate per la mia intervista a musicisti e altre figure del mondo musicale di Siem Reap chiedevo di raccontarmi in che modo fosse cambiata la musica in relazione all'esponentiale crescita turistica della città. Si trattava, come è facile intuire, di una delle domande nelle quali riponevo più aspettative: posta in maniera aperta ma diretta, la collazione delle risposte mi avrebbe permesso di risolvere quasi automaticamente gli enigmi iniziali della mia ricerca. Mi attendevo risposte relative alle modificazioni delle prassi esecutive, dei repertori, delle concezioni estetiche; riguardanti, insomma, la musica nella sua componente più materiale: i suoni. Era invece con un certo senso di frustrazione che raccoglievo risposte del tutto diverse e che, quando si staccavano da un laconico *ot dong* (non so), vertevano nella quasi totalità dei casi sulle mutate condizioni di vita dei musicisti. Nei mesi successivi alla ricerca, riguardando non tanto alle risposte, quanto – in una prospettiva auto-etnografica – alla mia reazione negativa nei confronti di quelle, ho preso via via consapevolezza di come questa fosse il frutto della mia adesione a quelli che Martin Stokes ha definito degli “hermeneutic models that privilege the reading of texts and tend to regard the material struggles of the world of text producers as at best a kind of parallel text to be subordinated to the text itself” (2002:139) che caratterizzano molta etnomusicologia contemporanea.

Lo studioso inglese aveva in effetti già suggerito agli etnomusicologi la necessità di guardare al lavoro musicale (*music as labor*) nella postfazione allo special issue del 1999 di *The World of Music* dedicato proprio all'etnomusicologia del turismo. Nel suo intervento Stokes tirava le fila degli articoli del volume, e provando a tracciare una pista per le ricerche future, individuava proprio nell'attività musicale come attività lavorativa un aspetto centrale per la comprensione della cultura musicale delle destinazioni turistiche, suggerendo di investigare le “attitudes towards music as work” in modo da “direct attention to a more prosaic but vital matter that has so far attracted little notice, [...] which concern how, and indeed whether, musicians actually make money from

tourism.” (Stokes 1999:146) Seguendo questa indicazione di Stokes, questo capitolo è dedicato proprio a descrivere “come e se i musicisti guadagnano in una destinazione turistica”.

Rispondere a queste domande non vuol dire “fare i conti in tasca” ai musicisti, cercando di scoprire in modo morboso quanti siano e da dove provengano i soldi che i musicisti di Siem Reap ricevono per le loro attività musicali; l’obiettivo deve essere piuttosto quello di indagare nel modo più dettagliato possibile lo stratificato e contraddittorio contesto socio-culturale nel quale essi svolgono il loro lavoro. In questo senso la mia ricerca si pone in una linea di continuità con la proposta epistemologica adottata nei vari contributi apparsi nel recente libro *Sounds of Vacation*, nel quale le attività musicali dei villaggi turistici di alcuni paesi caraibici vengono indagati secondo un approccio che i curatori Guilbault e Rommen hanno definito ispirato all’economia politica, intendendo con questo che esso mira ad “examines the social, political, and economic pressures and interests that affect music labor and the commoditization of music and sound” (Guilbault and Rommen 2019). In questo capitolo propongo un’etnografia ed una storia di queste pressioni ed interessi che insistono sul lavoro musicale.

Il capitolo racconta due modi diversi di vivere di musica che ho avuto modo di incontrare durante il mio soggiorno di ricerca a Siem Reap. Il primo paragrafo è dedicato in maniera più specifica alle storie di vita di alcuni dei musicisti con cui ho avuto modo di dialogare, provando a descrivere quale sia la posizione che il lavoro musicale assume nelle loro strategie economiche. Le osservazioni etnografiche permetteranno di sottolineare come l’espansione del turismo in città abbia reso il far musica una capacità di qualche valore economico, ma per lo più senza scalfire la consolidata convinzione che essa rimanga un’attività che deve essere integrata con altre fonti di reddito.

Il secondo paragrafo, invece, sposta lo sguardo dalle persone alle istituzioni, concentrandosi in particolare sulla ONG artistica Cambodian Living Arts, una grande organizzazione che, nell’ultimo decennio, si è posta come obiettivo principale delle proprie attività la professionalizzazione del settore artistico e musicale. Attraverso la ricostruzione di programmi e dei piani di intervento da esse messa in campo, il paragrafo proverà a mostrare come essa abbia da una parte cercato di inserire nella realtà cambogiana un concetto per lo più sconosciuto in precedenza, come quello di carriera musicale, e dall’altra come, nel farlo, abbia intrapreso la via neoliberista che, nell’ultimo

ventennio, ha caratterizzato il lavoro di molta parte del mondo della cooperazione allo sviluppo. Concluderò il capitolo, infine, con una breve riflessione sui risultati “musicali” di queste operazioni di professionalizzazione, individuando come loro conseguenza l’emersione di un genere musicale ibrido che i quadri delle ONG artistiche cambogiane chiamano *New Tradition*.

“Music plus” e “plus music”: musica, turismo e logica economica della sussistenza

Durante un nostro incontro nell’aprile del 2019, Sophal Kdib rispose con il pungente sarcasmo che lo caratterizzava alle mie domande relative alle condizioni di lavoro dei musicisti della città di Siem Reap “musicians play, play, and don’t have money to buy gasoline”. La pronta risposta scatenò l’ilarità degli altri presenti, tutti musicisti e/o marionettisti della troupe di teatro delle ombre di cui Sophal fa parte, segnalando un certo riconoscimento nelle parole dell’esperto artista, abile a sintetizzare in poche parole le contraddizioni di un intero sistema di distribuzione della ricchezza.

Quello di Sophal non è l’unico commento autoironico a cui mi è capitato di assistere indagando il tema del lavoro musicale in Cambogia. Si veda, ad esempio, questa vignetta pubblicata il 19 maggio 2019 da Pon Pong sul proprio profilo facebook:



Nella prima linea la vignetta raffigura una giovane che introduce il proprio fidanzato ai propri genitori (“Mamma, papà, questo è il mio ragazzo”), i quali, come prima domanda, chiedono “che lavoro fa?”. La risposta, nel terzo ballon più a destra, arriva dal ragazzo stesso: “Musicista”. Per tutta risposta, nella seconda riga, la madre contende con veemenza la figlia “Digli che non ti darò (in sposa). Cosa mangerete durante la stagione delle piogge?”.

La battuta di Sophal e la vignetta di Pon mi sembrano di particolare interesse perché entrambe sfruttano la potente arma dell’auto-ironia per commentare e riflettere su un generale senso di incertezza che aleggia tra gli artisti della città, e che, nella mia esperienza, è risultato emergere in modo implicito o esplicito in qualche angolo di quasi tutte conversazione con loro.

D’altro canto, uno sguardo alla letteratura antropologica sulla Cambogia sembra poter inserire quanto appena visto in duraturi e perduranti *pattern* socio-culturali relativi al lavoro artistico e musicale. Le parole di Soplah, infatti, appaiono in continuità con certe descrizioni di Celia Tuchman-Rosta relative alle condizioni di vita e lavoro delle danzatrici classiche cambogiane. Nonostante tra la battuta del musicista e il *fieldwork* della studiosa (2012) fossero passati sette anni di continua crescita economica della Cambogia e del turismo nella città di Siem Reap, essa sembra infatti confermare la validità dell’osservazione della coreologa americana secondo la quale la mole di intrattenimento turistico nella città dei templi rende molto facile anche ad artisti poco esperti trovare occasioni di guadagnare denaro, ma ha come contraltare la realtà di una remunerazione drammaticamente bassa (Tuchman-Rosta 2018:88).²⁵

La vignetta di Pon, dal canto suo, ricorda invece l’ostracismo sociale riservato ai musicisti raccontato dall’antropologa da Ebihara nella sua già citata etnografia del villaggio di *Svay*. Nella sua ricognizione delle mansioni e delle professioni presenti nel villaggio da lei etnografato annovera la presenza di sei musicisti, di cui, ci informa tuttavia, solo uno si guadagnava da vivere per intero attraverso attività legate alla musica:

Musicians (neak leng pleng). Six men in the hamlet can play one or several musical instruments. Only one is considered to be a full-fledged professional musician: Seem (House 25) whose entire income is earned from playing music, making and selling musical

²⁵ Secondo altri musicisti, tuttavia, si è assistito a qualche miglioramento in tal senso. Rattanak, ad esempio, mi raccontò col sorriso dei suoi esordi sui palchi dei ristoranti turistici della città per cifre attorno ai 2/3\$ a performance, aggiungendo come negli anni la situazione era via via migliorata, portando la paga dei musicisti per performance attorno ai 10\$.

instruments, and miscellaneous odd jobs. Music is primarily a pleasant avocation for the other men; but all are occasionally hired to play at weddings or other events for 100-200 riels each (though they also often donate their services free for friends). (Ebihara 1968:298)

Poche pagine dopo Ebihara non solo ci fornisce indicazioni relative alle dure condizioni di vita del musicista professionista da lei incontrato, ma sottolinea anche come la mancanza di un altro impiego, e soprattutto il fatto che né lui nella moglie possedessero appezzamenti di terreno coltivabili, costasse allo stesso un certo stigma sociale:

Seem (House 25) is a professional musician, having studied music at a school in Phnom Penh for several years (prior to which he worked as a clerk in the railroad station in the capital). Neither he nor his wife have any fields, and Seem ekes out a penurious existence by playing any of a variety of instruments at weddings and other festivities for 200 riels a day, occasionally making and selling musical instruments (at a profit of 100-300 riels per instrument), and sometimes working as a barber. He is considered to be extremely poor and is looked at askance by some villagers for not exerting effort to find steadier or more profitable employment. (Ebihara 1968:305)

Il punto della questione mi sembra essere piuttosto chiaro: tanto per gli abitanti di Svay quanto, sessant'anni dopo, per la madre della vignetta che si carica la responsabilità di affermare una verità culturalmente condivisa, il lavoro musicale non rappresenta un'opzione che permette – per così dire – di superare la stagione delle piogge, quella in cui non solo sono rari gli eventi festivi (matrimoni ed altre cerimonie) che garantiscono ai musicisti occasioni lavorative piuttosto frequenti, ma ridotte al minimo sono anche le attività turistiche, molte delle quali limitano la loro programmazione musicale solo a poche sere della settimana. A dimostrare questo punto in modo esplicito mi sembrano essere, più di ogni altra cosa, le vite e le strategie economiche di molti (quasi tutti) i musicisti da me incontrati nei mesi di ricerca sul campo. Una breve biografia musicale e lavorativa di Pon può essere in tal senso illustrativa.

Il mio primo incontro con Pon Pong risale al dicembre del 2017, durante il mio primo viaggio di ricerca a Siem Reap. Lo incontrai una domenica mattina nell'auditorium del *Heritage Hub*, la sede di Siem Reap del Cambodian Living Arts. Alcuni giorni prima Song Seng, il direttore dell'*Heritage Hub* mi aveva consigliato di visitare il centro nel fine settimana, quando alcuni musicisti si ritrovavano per delle lezioni di musica di vario genere. Trovai Pon impegnato ad imparare a suonare, sotto la guida del giovane maestro polistrumentista *Peak Kdey*, un brano allo *kse diev*, un arco musicale monocordo

solitamente utilizzato nelle orchestre nuziali. Insieme a lui altri musicisti si esercitavano in vari strumenti, dal *roneat* all'arpa *pin*, suonando tutti insieme seguendo il ritmo che il maestro scandiva sul tamburo *samphor*.

Fu proprio Pon a farmi avvicinare al gruppo, cominciando a parlarmi in un inglese non fluido ma ben comprensibile. Gli spiegai il motivo della mia presenza lì quella mattina, e lui colse l'occasione per parlarmi del suo recente viaggio a New York, dove aveva avuto l'occasione di suonare in una sorta di festival dedicato alle musiche funebri di varie aree geografiche. Fu allora che ricollegai il suo volto ad una foto che, pochi giorni prima, avevo visto stampata sulle pagine dell'articolo *Gauging music vitality and viability: Three cases from Cambodia* dell'etnomusicologa Catherine Grant e di Chooun Sarin, *project manager* del Cambodian Living Arts (2016). Dissi a Pon che dopo aver letto quell'articolo ero rimasto affascinato dal *Kantaomming*, la musica funebre di cui era uno dei pochi esecutori ancora attivi a Siem Reap, e che mi sarebbe piaciuto, al mio ritorno in Cambogia l'anno successivo, dedicare a questo genere parte della mia ricerca.

Incontrai di nuovo Pon nel gennaio 2019, circa un mese dopo essere arrivato a Siem Reap per il mio secondo periodo di ricerca sul campo. L'occasione fu *Ethno Cambodia*, l'edizione cambogiana di *Ethno World*, un'iniziativa nata in Belgio ad opera della ONG Jeunesses Musicales International. Pon era tra i musicisti impegnati nell'iniziativa, mentre io, invitato da Song Seng, mi occupavo della documentazione audiovisiva sia degli workshop musicali che delle due performance conclusive. Presi spunto dal fatto che Pon suonasse in quel gruppo lo *srolai* (oboe ad ancia quadrupla) usato nel *Kantaomming*, e non il più comune *srolai pin peat*,²⁶ per tornare a parlargli della mia voglia di imparare qualcosa di più di quel genere, chiedendogli in particolare se fosse disponibile ad insegnarmi a suonare. Acconsentì, e da allora abbiamo avuto modo di incontrarci quasi ogni fine settimana fino al mio rientro in Italia nel Giugno del 2019.

La storia musicale di Pon è strettamente legata con quella della propria famiglia e della ONG Cambodian Living Arts (CLA). Fu quest'ultima a contattare il nonno di Pon, Seng Norn, proponendogli di entrare nei piani di revival delle musiche tradizionali khmer in quanto uno dei pochi esecutori di *kantaomming* sopravvissuti alla lunga guerra civile. Fu in quel frangente che Pon si avvicinò per la prima volta alla musica, facendo parte del

²⁶ Oltre ad essere molto più piccolo della versione più piccola di *srolai pin peat*, lo *srolai kantaomming* si contraddistingue dal primo anche per il caneggio cilindrico, e non leggermente conico, che ne rende il suono particolarmente acuto e nasale.

primo piccolo gruppo di allievi di Seng Norn e specializzandosi in particolare nello *srolai*. Con l'invecchiamento e il peggioramento delle condizioni di salute del nonno, Pon è via via divenuto la figura di riferimento della troupe, incaricato sia di raccogliere gli "ingaggi" per le cerimonie, sia dell'insegnamento.

Ma per Pon il *kantaomming* ha rappresentato solo un punto di ingresso nel mondo musicale. Appassionatosi alla musica cominciò dopo pochi anni a prendere lezioni di *Pin Peat* da un musicista del suo villaggio, anche in questo caso specializzandosi nello *srolai*. Proprio come suonatore di *pin peat* era poi entrato a far parte della troupe di teatro delle ombre di Wat Bo. Nello stesso periodo, inoltre, sempre nell'alveo delle attività di CLA entrò in contatto con Patrick Kersalè, un (autodefinito) etnomusicologo (e archeomusicologo) che in quegli anni stava portando avanti un progetto di riscoperta e ricostruzione degli strumenti musicali rappresentati nei bassorilievi dei templi di Angkor.²⁷ In quel contesto entrò a far parte del gruppo *Sounds of Angkor*, la compagine musicale fondata dallo stesso Kersalè con l'obiettivo di far suonare gli strumenti da lui riprodotti.

Un punto di svolta nella vita di Pon fu il 2014, quando fu uno dei destinatari della Arn Chorn-Pond Scholarship, una borsa di studio offerta da CLA a giovani artisti, con la quale Pon ebbe l'occasione di proseguire i suoi studi scolastici ed universitari. Durante il mio periodo di ricerca stava completando i suoi studi in turismo presso la Angkor University di Siem Reap, lavorando alla sua tesi di Bachelor, ma negli anni precedenti aveva avuto modo di ottenere delle certificazioni di lingua inglese che gli avevano permesso, nel 2016, di essere assunto come insegnante presso la *Helo School*, una scuola primaria aperta da una ONG in un villaggio vicino a quello in cui Pon vive. Da quel momento l'attività di docente di inglese è divenuta la principale professione di Pon, lasciando le attività musicali sullo sfondo. Più volte, infatti, ebbe modo di raccontarmi di aver dovuto declinare le richieste di famiglie che lo contattavano per richiedere la presenza del suo gruppo di *kantaomming* nelle cerimonie funebri dei propri cari.

Allo stesso modo, e a maggior ragione, si comportava con le altre attività musicali in cui era impegnato: la stabilità economica garantitagli dal lavoro di insegnante gli aveva dato la possibilità di tirarsi fuori dalle varie compagini musicali impegnate

²⁷ Per informazioni sul lavoro di Kersalè è possibile consultare il sito <https://www.soundsofangkor.org/> Sul più generale processo di ricostruzione del patrimonio musicale angkoriano, inoltre, sta conducendo la propria ricerca dottorale presso l'Università di Losanna la studiosa francese Marylou Cler.

nell'intrattenimento turistico, con le quali si limitava a partecipare in modo del tutto occasionale come sostituto su richiesta di qualche amico impossibilitato; in *Sounds of Angkor*, gruppo del quale rappresenta oggi uno dei membri incaricati di gestire le attività, si limitava invece a partecipare a qualche sporadica apparizione in eventi speciali, quali l'inaugurazione del centro commerciale *Heritage Walk* (novembre 2018) o la grande processione attorno al perimetro di Angkor Wat cui il gruppo fu invitato dai monaci della South Angkor Pagoda in occasione delle celebrazioni del giorno di Visak Bochea (19 maggio 2019).²⁸ Pon, insomma, sembra proprio aver compiuto quel tentativo di “trovare un lavoro più stabile e remunerativo” che il musicista incontrato da Ebihara non aveva mai compiuto, attirandosi così le maldicenze dei suoi vicini.

La storia di Pon appena raccontata mi sembra utile per provare ad inserire il lavoro musicale all'interno delle strategie economiche messe oggi (o almeno prima della grande crisi socio-economica innescata dalla Pandemia di Covid 19) in campo dagli artisti nella città di Siem Reap. Pon, infatti, è solo uno dei molti musicisti che ho incontrato durante la mia ricerca sul campo che, proprio come i musicisti di Svay, si guadagnano da vivere in modo prevalente con lavori altri da quello di musicista, e riservano all'attività musicale scampoli del proprio tempo con i quali provano, se riescono, ad arrotondare. In molti casi, come prevedibile, è soprattutto l'industria turistica a fornire le migliori opportunità lavorative: tra i musicisti da me incontrati, ad esempio, uno tra quelli riconosciuti più benestanti era senza dubbio il suonatore di xilofono Chok Kimown, il quale grazie all'ottima padronanza dell'inglese era riuscito a farsi assumere come receptionist presso l'hotel Grand Élysée, assicurandosi così uno stipendio che ha dato la non banale possibilità di edificare una casa di proprietà. In modo simile il mio maestro di *roneat* Chuen, alterna il proprio impegno di musicista in uno dei gruppi impegnati nell'offerta musicale presso la pagoda di *Prea Ang Chek Preah Ang Chorn* con un lavoro da cameriere in un ristorante della città. Pon, dal canto suo, pur guadagnando la più parte del suo stipendio dall'attività di docente di inglese, era indirizzato in modo piuttosto chiaro verso un'attività nel mondo turistico, come dimostra la sua scelta di compiere studi universitari proprio in quell'ambito.

²⁸ Visak Bochea è il giorno in cui si celebra la nascita, l'illuminazione e la morte del buddha, e rappresenta uno dei giorni più sacri del calendario buddhista. Il fatto che un gruppo di musicisti che suona musiche di nuova composizione con strumenti ricostruiti da un eccentrico ricercatore indipendente francese venga invitato ad aprire la processione che percorre il luogo più sacro della Cambogia (Angkor Wat) è, in effetti, un argomento che meriterebbe una specifica e dettagliata ricerca.

Pur con delle chiare differenze, le storie fin qui raccontate sembrano evidenziare alcuni punti di tangenza, ancora una volta, con alcune osservazioni di Tuchman-Rosta sul lavoro delle danzatrici cambogiane. Facendo soprattutto riferimento alla realtà di Phnom Penh, la studiosa americana sostiene infatti che:

[t]eachers, performers, and organizers need to survive in this developing urban landscape and their material necessities require a “flexible” economic approach. In 2011-2012 flexibility was required to navigate international touring, government-sponsored performance, creative work in cooperation with NGO’s, tourism opportunities, and the growing avenue of corporate work as dance troupes and individual performers searched for support (Tuchman-Rosta 2018:92)

Nei capitoli successive del suo lavoro Tuchman-Rosta specifica meglio questa sua affermazione, seguendo il percorso compiuto da alcune artiste per garantirsi uno stipendio intessendo complesse e stratificate relazioni con quelli che lei definisce differenti “nodi” della ragnatela delle arti performative, costituiti per lo più da ONG e altre istituzioni organizzatrici di cultura.

Il tema della flessibilità, in effetti, sembra descrivere in modo piuttosto efficace l’atteggiamento dei musicisti di Siem Reap di cui ho dato fin qui notizia. Il termine, per altro, è stato utilizzato in almeno un paio di occasioni dallo stesso Pon durante alcune nostre conversazioni per qualificare proprio il suo atteggiamento nei confronti del mondo del lavoro. Le implicazioni teoriche del termine, tuttavia, mi sembrano invitare ad un supplemento di indagine dal quale, forse, è possibile far emergere alcuni dettagli di una certa importanza sulle generali strategie economiche dei musicisti della città.

Tuchman-Rosta dichiara di utilizzare il termine flessibilità secondo l’accezione con cui esso è utilizzato da Aihwa Ong nel volume *Flexible Citizenship: the Cultural Logic of Transnationality* (1999). Il volume di Ong è un testo di estrema importanza nell’ambito dell’antropologia del sud-est asiatico, rappresentando un raro esempio di indagine etnografica delle pratiche culturali legate alle profonde trasformazioni occorse in corrispondenza dei processi di deregolamentazione economica associati alla fase del cosiddetto capitalismo flessibile e alla ristrutturazione dei rapporti tra cittadini e stato. Ad interessare la studiosa, in particolare, è l’indagine dei modi in cui:

in the era of globalization, individuals as well as governments develop a flexible notion of citizenship and sovereignty as strategies to accumulate capital and power. “Flexible citizenship” refers to the cultural logics of capitalist accumulation, travel, and displacement that induce subjects to respond fluidly and opportunistically to changing political-economic

conditions. In their quest to accumulate capital and social prestige in the global arena, subjects emphasize, and are regulated by, practices favoring flexibility, mobility, and repositioning in relation to markets, governments, and cultural regimes (Ong 2006 [1999])

Ci sono pochi dubbi che questo tipo di logica ben si adatti all'indagine di un contesto come quello del lavoro artistico nell'ambito del turismo, il settore che forse più di ogni altro si presta ad essere letto come trionfo della globalizzazione capitalista. Da questo punto di vista, insomma, è del tutto comprensibile il senso con cui Tuchman-Rosta definisce flessibili gli artisti da lei incontrati. Il rischio di questa prospettiva, tuttavia, è quello di perdere di vista il fatto che, con Dipesh Chakrabarty, a fianco alla storia che il capitalismo racconta di sé stesso, esiste anche una "storia di tipo 2", le cui logiche sono diverse e alternative a quelle del capitalismo, e che quest'ultimo, per quanto potente, non riesce a cancellare in maniera definitiva (Chakrabarty 2004). Quello che sto qui sostenendo, insomma, è che la novità della dimensione transnazionale dell'azione degli attori economici osservati da Ong nella sua etnografia non deve farci perdere di vista il fatto che, come documentato da James Scott (1977), una serie di strategie economiche che valorizzano la flessibilità e la mobilità hanno nel mondo rurale del sud-est asiatico una storia che precede di molto la "disorganizzazione del capitalismo" avvenuto anche in quell'area del mondo.

Come assai noto, nel suo volume Scott propone un'indagine storica di una serie di rivolte anti-coloniali occorse nel sud-est asiatico nei primi anni del '900 delle quali – seguendo in parte il lavoro dello storico neo-marxista Edward Palmer Thompson – individua le ragioni culturali in una peculiare nozione di giustizia economica che affonda le sue radici in quella che definisce "etica della sussistenza", ovvero una peculiare razionalità economica orientata verso l'obiettivo di garantirsi i mezzi necessari alla sostentamento proprio e della propria famiglia. Questa logica, secondo Scott, funziona da sfondo tanto ad una serie di consuetudini tecniche – guidando ad esempio la selezione delle sementi e delle metodologie di coltivazioni più adeguate – quanto le forme sociali e culturali, suggerendo specifiche modalità di distribuzione sociale del lavoro, di sistemi di parentela, e forme politiche, tra cui spicca il sistema patrimoniale fondato sul clientelismo che, ancora, oggi, costituisce l'ossatura di molti paesi sud-est asiatici, tra cui la Cambogia (sulla complessa relazione tra clientelismo, sistema neo-patrimoniale e neoliberalismo in Cambogia si veda Springer 2011).

Assumendo un approccio attento alla *longue durée* dei fatti socio-culturali per l'indagine del lavoro musicale a Siem Reap, mi sembra si possa rintracciare proprio l'etica della sussistenza a fondamento dell'abitudine consolidata di molti musicisti nell'affiancare al lavoro musicale una o più altre attività. Questo atteggiamento "flessibile", infatti, ben prima di divenire il principio cardine dell'organizzazione del lavoro nella cosiddetta *gig economy*, rappresentava una tra le più importanti strategie attraverso cui i contadini provavano a mettersi al sicuro nelle annate di raccolto scarso. Come sostiene Scott, infatti:

[to]survive those years when the net yield or resources fall below basic needs. [...] there are a variety of subsistence alternatives which we may group under the heading "self-help." This may include petty trade, small crafts, casual wage labor, or even migration. For many Southeast Asian peasants whose net yields (after rent and interest) are below subsistence, these "sidelines" have now become a regular and necessary part of the subsistence package. (Scott 1977:26–27)

Il perdurare di queste forme di "self-help" nel contesto cambogiano è stato descritto di recente dalla sociologa femminista Susan Hagood Lee nelle sue ricerche sulle strategie economiche messe in campo dalle vedove del paese per sopperire al venir meno del supporto economico garantito dai mariti. La studiosa, che dedicando la sua ricerca in modo specifico al mondo agrario è entrata in contratto in modo prevalente con donne impegnate nella coltivazione di appezzamenti terrieri di proprietà, individua la centralità di quella che definisce la strategia economica del "rice plus", consistente in "rice agriculture supplemented by a diversity of microenterprises and wage labor" (Lee 2006:35).

Applicando la terminologia di Lee al lavoro musicale, ritengo che si possa affermare l'esistenza a Siem Reap tanto di una strategia economica di "music plus", quanto di una complementare forma di "plus music". Come facile intuire alla prima di queste logiche afferiscono musicisti come Chuen e Sophal, che si garantiscono la maggioranza dei propri mezzi di sussistenza attraverso la musica, ma che, in modo del tutto paragonabile a quanto fanno le vedove incontrate da Lee, integrano il lavoro musicale con attività occasionali e saltuarie; all'opposto, invece, Pon e Kimown pongono la musica in secondo piano, limitandosi a rintuzzare con essa i proventi di attività più stabili.²⁹

²⁹ Sottolineo qui che, come afferma ancora Scott, in una logica della sussistenza è proprio la stabilità, più che la redditività, a rendere un'attività desiderabile. (Scott 1977:35 e segg.)

Una sorta di controprova del fatto che l’etica della sussistenza rappresenti un principio operativo importante nella determinazione delle scelte lavorative dei musicisti è fornita dal fatto che le strategie appena raccontate siano per lo più inesistenti nelle vite di quella assai ristretta cerchia di musicisti che hanno attività musicali sufficientemente stabili da poter garantire loro mezzi di sussistenza in modo continuativo. Tra questi sono da annoverare i musicisti di *Phare, the Cambodian Circus*, impegnati negli spettacoli messi in scena ogni giorno presso lo *chapeau* della compagnia (cfr. oltre). In una realtà che, a mia conoscenza, non ha eguali in città, artisti (non solo musicisti) e maestranze firmano con *Phare Performing Social Enterprise*, l’impresa sociale che gestisce la compagnia di circo, un contratto a tempo indeterminato che garantisce loro uno stipendio molto competitivo³⁰ ed una serie benefit inusuali per gli standard contrattuali cambogiani, come ad esempio una copertura assicurativa sanitaria estesa anche ai famigliari degli artisti stessi. Due dei musicisti di *Phare*, Eng Lian e Ratanak, sono stati tra i miei contatti più stretti durante la mia ricerca sul campo. Entrambi, per altro, sono originari dello stesso villaggio di Chuen, il mio già citato maestro di *roneat*, con il quale hanno condiviso il percorso di studi musicali. Fu per questi motivi che mi rivolsi a loro quando, dopo un paio di mesi di lezioni, Chuen mi comunicò di non aver più tempo per seguirmi, ed avevo dunque necessità di trovare un altro maestro. Entrambi, tuttavia, rifiutarono l’offerta subito dopo aver saputo che il compenso mensile pattuito con Chuen era di 100\$,³¹ una cifra che, se ho interpretato in modo corretto la scrollata di spalle con cui Eng Lian declinò la mia proposta, non risultava far granché differenza all’interno della loro generale situazione economica.

L’episodio appena raccontato offre tra le altre cose il destro per sottolineare come sia necessario non confondere quella fin qui definita come etica della sussistenza e le forme di flessibilità ad essa legata e quella che il filosofo Charles Handy definisce “the theory of enough” sulla quale elabora il concetto di “portfolio career” (Handy 1998). In una esaltazione senza quartiere della supposta libertà da parte del lavoratore contemporaneo di essere artefice del proprio destino, infatti, Handy deride quello che chiama “principio salariale” come una forma che non lascia spazio all’ambizione, arrivando a sostenere che una vita fatta di sicurezza economica, sociale e culturale non valga la pena di essere

³⁰ Anche se nessuno né dei musicisti, né dello staff di *Phare* mi ha mai detto a quanto questa cifra ammontasse.

³¹ Per cinque lezioni settimanali da un paio d’ore

vissuta. Al suo opposto il filosofo propone l'idea che i lavoratori organizzino le loro carriere secondo, appunto, una teoria dell'"enough" che non è però definito, come in un'etica della sussistenza, sulla base delle reali esigenze dell'individuo e della propria rete sociale, quanto una questione di determinazioni soggettive, del tutto arbitrarie e, in fin dei conti, anti-sociali: "[n]o one can say what that level [of enough] should be for anyone else. It has to be a personal decision. It need not, however, be related to anyone else." (Handy 1998). È proprio per raggiungere questo livello di "abbastanza" (non di sussistenza) che Handy teorizza ed esalta le "portfolio career", un atteggiamento proattivo del lavoratore che si presta ed impegna in una completa flessibilità che gli garantirà la libertà di arrivare dovunque voglia. Mi sembrano in effetti piuttosto evidenti le distanze tra le due idee, ma c'è senza dubbio da sottolineare che se esse sembrano inevitabilmente andarsi a toccare, il motivo mi sembra debba essere individuato nel fatto che nella quotidianità della *gig economy* e nella vita del crescente numero di *working poor*, il livello di "abbastanza" abbia molto più a che fare con quelli imposti dall'etica della sussistenza di contadini e musicisti del sud-est asiatico, che non con il "quite high [...] level of enough" che Handy dichiara per sé e sua moglie, e sui quali costruisce la sua luminosa quanto classista teoria dell'organizzazione del lavoro.

La convergenza tra un'etica della sussistenza e l'esplosione del turismo di massa, d'altro canto, ha toccato altri aspetti della vita musicale della città. Il più importante è forse il fatto che la semplicità con cui è possibile trovare un impiego nell'intrattenimento turistico ha spinto molti giovani – spesso spalleggiati dalle proprie famiglie – ad avvicinarsi alla musica e alla danza. In effetti la pratica di offrire piccole somme di denaro agli artisti come compenso per le loro performance turistiche è stata in passato ed è in alcuni casi ancora oggi una delle strategie attraverso cui molte ONG attive nel settore artistico cercano di mantenere i giovani studenti legati alle attività formative da loro offerte.³²

³² La presenza a Siem Reap di questa pratica mi è stata confermata durante una nostra intervista dal musicista Chan Nah, responsabile della ONG TlaiTnor. Le conseguenze che stipendiare gli studenti ha avuto sul generale assetto della cultura cambogiana era uno dei temi che ero intenzionato ad indagare più a fondo prima che le vicende sanitarie globali tagliassero le gambe ai progetti di ricerca. Come ampiamente noto, il rapporto maestro allievo è regolato in Cambogia da una serie di norme che prevedono il dovere, da parte dell'allievo, di ritualizzare la propria riconoscenza verso il maestro attraverso varie occasioni. La più importante di queste è il rituale iniziatorio del *samphea kru*, ampiamente descritto da Giovanni Giuriati (1993) e più recentemente da Jeffrey Dyer (2017). Assistendo ad una lezione di danza presso la sede di TlaiTnor, chiesi a Nha Chan se gli studenti che stavo vedendo esibirsi avessero partecipato al loro *samphea kru*. Invece della risposta positiva che mi sarei aspettato, Nha mi sorprese con l'ambiguo "Ort baan tee".

Un caso emblematico di avvicinamento alla musica con l'intenzione di sfruttarne le opportunità lavorative è la storia di Vibol, uno dei primi musicisti che ho conosciuto durante la mia ricerca sul campo, il quale mi spiegò come la sua decisione di iniziare a studiare musica fosse nata dalla convinzione di poter contribuire con essa allo sforzo economico della propria famiglia. La sua previsione si era in effetti avverata quando, dopo alcuni anni di studio del *roneat*, dal 2016 (diciottenne) Vibol era stato assunto come musicista presso il Mane Boutique Hotel & Spa, dove alternandosi tra la lobby (il pomeriggio) e il ristorante (la sera) eseguiva brani tradizionali come sottofondo musicale per gli ospiti. Da questa occupazione guadagnava 100\$ mensili, un reddito che lui definiva “not high, not low”. Di particolare interesse è il fatto che Vibol impiegasse la parte del suo guadagno che non trasferiva alla famiglia per pagarsi lezioni di inglese, cinese e tecnologie informatiche, giustificando questo con la convinzione che questo avrebbe incrementato le proprie possibilità di accedere ad impieghi più vantaggiosi collegati al mercato turistico.

Risulta piuttosto chiaro come in questa proiezione verso il futuro, Vibol e la generazione di musicisti di cui fa parte, nata e cresciuta nel pieno dell'esplosione turistica della città,³³ segnalino l'emergere di un atteggiamento nei confronti del lavoro che, per così dire, sposta l'accento dalla sussistenza “immediata” e apre ad una progettualità più ampia e spostata nel tempo. Si potrebbe insomma dire, sempre in linea con le osservazioni di Hagood Lee, che i più giovani musicisti di Siem Reap abbiano in parte trasformato una strategia di “plus music” impegnata ad utilizzare la musica per contribuire alla sussistenza familiare in quella che potremmo definire “music for”, nella quale il lavoro musicale

Se *ort* e *tee* sono le parole khmer per “no”, e dunque la risposta di Nha era chiaramente una risposta negativa, il problema con essa sta nel fatto che la parola *baan* in khmer ha numerosi utilizzi, due dei quali applicabili a questa risposta: 1) traspone al passato una frase o 2) significa “potere”. In questo senso la risposta di Chan Nah potrebbe essere tradotta o semplicemente con “non ancora”, o con il più interessante “non possono” (tra le due, tuttavia, la seconda è preferibile, perché per indicare una cosa non ancora avvenuta si usa in khmer la formula “*ort toan tee*”). Nel secondo caso sarebbe importante capire perché quei giovani musicisti, a differenza della quasi totalità dei musicisti khmer, sarebbero esclusi dal circolo rituale che lega tra loro in una sorta di lignaggio mitologico tutti i musicisti, e un'ipotesi per questo potrebbe proprio essere l'inversione della direzione verso cui si spostano i beni materiali in cambio dell'insegnamento musicale che la prassi di stipendiare gli allievi comporta.

³³ Vibol è nato nel 1998 ed ha iniziato i suoi studi musicali nella prima parte del secondo decennio del 2000. In questo periodo il numero di presenze turistiche in Cambogia è quasi triplicato, passando dai poco più di 2 milioni nel 2010 agli oltre 6 nel 2018 (prima dell'inevitabile battuta d'arresto provocata dalla pandemia di Covid); altrettanto costante è stata la crescita dell'incidenza del settore turistico sul PIL nazionale, passato dal rappresentare circa il 14% nel 2010, a oltre il 19% del 2019. Per questi dati si veda www.shorturl.at/fzCKZ

rappresenta una espediente transitorio attraverso cui provare a proiettarsi verso occupazioni più stabili.

Il passaggio appena evidenziato meriterebbe un lavoro etnografico ampio e complesso, che si estenda oltre i confini del lavoro musicale che sto qui analizzando. Ritengo, in particolare, che esso possa essere indicativo dell'emersione di una razionalità economica che orienta le generazioni più giovani sempre meno verso il lavoro generico nell'ottica di un'etica della sussistenza, e sempre più verso la 'professione', intesa nell'accezione di "attività intellettuale o manuale esercitata in modo continuativo e a scopo di guadagno". Proprio questo, in effetti, è ciò che sembra suggerire la storia recente degli interventi posti in campo da una serie di ONG operanti nel settore artistico cambogiano che, a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo, hanno individuato proprio nella professionalizzazione la loro principale missione. È a questa intricata realtà che voglio dedicare adesso la mia attenzione, provando a ricostruire la storia di questi progetti che negli anni della mia ricerca, prima della crisi pandemica, stavano provando a ridefinire in modo totale la realtà del lavoro musicale nel paese.

Il "discorso della mancanza" e la logica neoliberale

In 2019, CLA celebrates twenty years working in the revival and development of Cambodian arts. Our first decade focused mainly on revival and transmission of endangered forms. In our second, we worked to ensure sustainability, and to help people build careers in arts. Now, our mission is to be a catalyst in a vibrant arts sector, inspiring new generations (Cambodian Living Arts 2019)

In queste poche righe stampate sulla prima pagina del report delle attività di CLA per l'anno 2018/2019, è riassunta in modo efficace l'intera storia dell'organizzazione e per certi versi di tutto il settore artistico cambogiano nel periodo post-bellico. Nella letteratura etnomusicologica dedicata alla Cambogia è soprattutto il primo decennio di attività di CLA ad aver attirato l'attenzione degli studiosi, interessati a indagare e descrivere il processo di ricostruzione dei repertori musicali khmer dopo la tragedia della guerra civile. In questo paragrafo io intendo, invece, dedicare la mia attenzione alle fasi successive, cercando di dar conto dei programmi e strategie di intervento attraverso i quali l'organizzazione ha provato a costruire e supportare le carriere dei giovani artisti.

Il primo a mettermi a parte dei cambiamenti avvenuti nel lavoro di CLA fu, durante il mio primo soggiorno etnografico a Siem Reap nel dicembre del 2017, Son Seng, il responsabile dell'*Heritage Hub*, sede e centro delle operazioni nella città dei templi della ONG. Dopo avergli illustrato in breve il mio progetto di ricerca, spiegai a Seng che mi ero rivolto a lui per la riconosciuta centralità che la sua organizzazione aveva avuto nel processo di ricostruzione del settore artistico a seguito della lunga guerra civile. Dopo avermi ascoltato citare alcuni degli articoli etnomusicologici in cui CLA è descritta come nodo fondamentale del revival delle arti tradizionali, Seng intervenne per sottolineare come, da alcuni anni, l'ONG avesse intrapreso un progressivo ma inesorabile cambio di paradigma. Ritenendo completato con discreto successo il proprio sforzo nell'ambito della rinascita delle arti, l'organizzazione non riteneva più necessario sostenere in maniera diretta i vecchi maestri per consentire loro di dedicarsi all'insegnamento, ed aveva pertanto deciso di affiancare gli artisti attraverso ausili di tipo logistico e organizzativo, oltre che con articolati percorsi formativi. Ai musicisti che chiedevano aiuto per avviare corsi di musiche tradizionali, mi spiegò Seng a titolo di esempio, CLA non corrispondeva più uno stipendio mensile come era stato nei primi anni, ma si impegnava solo a concedere i propri spazi e a fornire eventuali contributi *una tantum* per l'acquisto degli strumenti da mettere a disposizione degli studenti, lasciando poi ai maestri stessi il compito di rendere profittevole la loro attività.

Quanto mi spiegava Seng risulta in linea con le osservazioni di Celia Tuchman-Rosta, che nella sua tesi dottorale dà notizia di come proprio negli anni della sua ricerca sul campo CLA stesse iniziando ad intraprendere un netto riorientamento del proprio lavoro. Per la studiosa, in particolare, l'organizzazione aveva cominciato a ritenere superata la "*emergency phase*" che aveva caratterizzato il primo decennio della propria attività, e aveva pertanto reindirizzato la stessa "to the young, supporting their artistic endeavors and helping them find employment" (Tuchman-Rosta 2018:188). All'epoca della ricerca sul campo di Tuchman-Rosta, tuttavia, la riorganizzazione delle priorità dell'organizzazione in una sua fase embrionale, ed è dunque necessario in questa sede provare a ripercorrere e descrivere cosa abbia significato in concreto questo tentativo di aiutare gli artisti a trovare lavoro.

Seguendo il modello metodologico proposto da Jean-Pierre Olivier de Sardan, qualsiasi tentativo di descrivere etnograficamente i progetti di sviluppo prevede come sforzo

preliminare quello di individuare quelle che lui definisce “infraideologie dello sviluppo”. Con questa terminologia lo studioso francese indica “un insieme di rappresentazioni” che “strutturano la percezione [...] che [la configurazione dello sviluppo] ha del mondo auspicabile e del mondo reale” (Olivier de Sardan 2008:44). Esse rappresentano di fatto l’orizzonte di senso delle azioni di sviluppo, funzionando da punto di partenza e di arrivo attorno a cui gli sviluppatori costruiscono i loro percorsi di intervento, ed è per questo che la loro individuazione rappresenta, per certi versi, un’operazione preliminare di qualsiasi tentativo di studio etnografico delle azioni dello sviluppo. Per comprendere il quadro generale degli interventi compiuti da CLA e dalla configurazione dello sviluppo artistico cambogiano, dunque, è necessario provare ad individuare quali siano stati gli apparati discorsivi che hanno fatto da sfondo alle due diverse fasi storiche dei programmi di sviluppo precedentemente individuate. La riflessione proposta dall’etnomusicologo Stefen Fiol (2013) sul tema della *musical poverty* nello stato indiano dell’Uttarakhand, e che ha trovato una qualche applicazione (sebbene non sistematica) anche nel contesto cambogiano (Billeri 2017; Grant 2016), offre in tal senso delle utili indicazioni. Pur non utilizzando la terminologia di Olivier de Sardin, infatti, gli apparati discorsivi attraverso cui le persone “express, articulate, and demonstrate cultural and musical poverty through discursive modes of feeling, thinking, and behaving” (Fiol 2013:85) di cui Fiol ci dà notizia, sono di fatto un esempio concreto di quelle “rappresentazioni della società così come è” che fanno parte delle infraideologie dello sviluppo.

Nel suo articolo pubblicato sullo *Yearbook for Traditional Music* Stefen Fiol racconta della tendenza consolidata, da parte dei locali, a descrivere lo stato dell’Uttarakhand come culturalmente e musicalmente povero. Scavando più a fondo attraverso un’accurata etnografia, lo studioso americano arriva a distinguere due apparati discorsivi attraverso cui questa povertà è espressa. Il primo è un “discourse of lack” che Fiol attribuisce soprattutto alla “large population of urban outmigrants who live much of the year in the urban plains, as well as cosmopolitans who live in the southern part of Uttarakhand and in towns and villages along the national highways” (Fiol 2013:85). Questo si fonda su una concezione della “culture as commodity”, e descrive la povertà musicale nei termini di una scarsa opportunità di sfruttare il potenziale economico della cultura stessa: “[i]f culture is understood to be a collective resource that may be bought, sold, or traded on the market like oil, timber, or electricity, its absence from the market is felt as a lack”

(85).

Invalso invece “among academics, activists, and people living in remote areas of Uttarakhand with enduring non-market economic activities” (86) è un *discourse of loss*, che partendo da una nozione della “culture as heritage [...] focus on a necessary continuity between the past and the present” parla di povertà musicale per esprimere “the idea that certain cultural forms and practices were once present but have since disappeared” (86).

In un articolo dedicato al processo di ricostruzione del repertorio musicale khmer Francesca Billeri ha messo in relazione diretta le osservazioni di Fiol con il mondo dello sviluppo artistico cambogiano:

The term “re-construction of Khmer musical heritage” implies two different processes. On the one hand, a process of recovery of the traditional art forms after the Khmer Rouge period; on the other hand, the ongoing process of transformation, modernization and globalization of traditional music related to the socio-economic and political challenges. The situation of traditional music genres in Cambodia reflects Fiol’s description of two discourses on culture: that of “lack”—the culture as commodity—and that of “loss”—the culture as heritage seen to be in danger of disappearing. (Billeri 2017:92–93)

Intendendo sviluppare questa osservazione di Billeri, io propongo di vedere il discorso della perdita e quello della mancanza come le due infraideologie che hanno fatto da sfondo alle due diverse fasi del lavoro della configurazione dello sviluppo artistico cambogiano. Negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra una giustificata paura dell'imminente scomparsa del patrimonio artistico e musicale cambogiano a guidare i programmi di intervento di un variegato gruppo di attori. Dominava, in quel momento, l'idea di un settore culturale fortemente impoverito, appunto, dalla ‘perdita’ di molta parte del suo patrimonio artistico, al quale corrisposero una serie di programmi di intervento che miravano a salvaguardare e a riattivare le tradizioni. L’UNESCO fece la sua parte con l’introduzione, nel 2008, del balletto reale di corte nella *List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding*, così come nella stessa direzione andavano anche interventi come la collaborazione instauratasi tra la Royal University of Fine Arts e l’Università degli Studi di Bologna e che consentì, tra le altre cose, di supportare la ricostruzione di una serie di balletti che rischiavano la definitiva sparizione (Giuriati 2003). Ma come ampiamente descritto nella letteratura scientifica, furono soprattutto le ONG a mettere in atto una serie di azioni “sul terreno”. La percepita fragilità

delle tradizioni musicali suggerì una modalità di intervento improntata per lo più al sostegno diretto degli artisti sopravvissuti alla guerra civile, molti dei quali vennero coinvolti come maestri nelle numerose scuole di musica che varie ONG costruirono a livello nazionale (Grant and Sarin 2016; Kallio and Westerlund 2016; Turnbull 2006).

A partire dalla fine del primo decennio del 2000, tuttavia, CLA e gli altri operatori dello sviluppo artistico cambogiano presero consapevolezza della necessità di fornire degli sbocchi ad una generazione di giovani artisti formati all'interno dei progetti di revival. A comparire fu dunque un nuovo apparato discorsivo che allontanava il focus dell'attenzione dai patrimoni musicali (e artistici) in sé – ritenuti ormai salvati e vitali – e individuava come strada maestra per raggiungere l'obiettivo della costruzione di carriere artistiche la colmatatura della strutturale mancanza di “a *culture industry* to exploit music and culture as profitable community resources” (Fiol 2013, 86). È da questa prospettiva che CLA ha costruito i suoi piani di intervento, alla cui analisi voglio adesso dedicare la mia attenzione.

Guardando nel loro complesso gli ultimi dieci anni di attività di CLA³⁴ è possibile distinguere tra due diversi approcci assunti dall'organizzazione nei confronti del problema della costruzione di un adeguato sistema artistico e culturale. Il primo è un approccio “diretto”, che ha visto CLA impegnarsi in prima persona come organizzatrice di cultura e produttrice artistica; allo stesso tempo l'ONG ha ritenuto però necessario spostare verso artisti ed altri operatori del settore la responsabilità dell'espansione dell'industria culturale, e si è pertanto incaricata del compito di formare in tal senso le nuove generazioni. Di recente, come spiegherò a breve, le due modalità di intervento sono confluite nel progetto *Dance Troupe Incubator*.

Ad aprire il nuovo corso dell'attività di CLA al termine della *emergency phase* è stato il progetto *Plae Pakaa*, osservato nelle sue primissime fasi da Celia Tuchman-Rosta durante la sua ricerca sul campo. Definito in modo generico come una *performance platform* dal direttore esecutivo di CLA Phloeun Prim (Cambodian Living Arts 2014, 3), *Plae Pakaa* è stata fino al 2017 il progetto di punta nell'ambito delle iniziative che hanno visto l'organizzazione impegnata direttamente in qualità di produttrice artistica. Pur rappresentando, dal punto di vista operativo, un netto punto di svolta rispetto alle attività

³⁴ Molte delle informazioni riportate in seguito sono ricostruite sulla base dei report annuali delle attività pubblicati da Cambodian Living Arts e reperibili all'indirizzo web www.cambodianlivingarts.org/resources/

degli anni precedenti, sarebbe sbagliato considerare *Plae Pakaa* come del tutto scollegato ai percorsi di revival intrapresi da CLA negli anni precedenti. Al contrario, come ebbe modo di spiegarmi l'allora direttore del *creative program* Jean-Baptiste Pou durante un'intervista del dicembre 2018, esso nasce come prima e più immediata risposta alla necessità di dare continuità al percorso di molti giovani artisti formati nelle numerose iniziative didattiche che aveva rappresentato il cuore del lavoro di CLA nella *emergency phase*. Con *Plae Pakka* l'organizzazione intese inserirsi in maniera stabile all'interno del mercato dell'intrattenimento turistico, proponendo ogni giorno uno spettacolo di musiche e danze tradizionali presso un proprio teatro situato nei giardini del museo nazionale di Phnom Penh³⁵, prefiggendosi il duplice obiettivo di fornire agli artisti la possibilità di esibirsi in un ambiente ritenuto più dignitoso rispetto ai rumorosi ristoranti che accolgono di solito gli spettacoli turistici, e di garantire loro, allo stesso tempo, un trattamento economico molto migliore rispetto alla media.

Come riportato nel report delle attività 2013-14, *Plae Pakaa* ha impiegato circa tre anni a raggiungere il punto di pareggio (Cambodian Living Arts 2014), e questo consentì, un tentativo di allargamento e ripensamento delle intere attività. Venne a tal fine creato un nuovo programma di intervento denominato *Creative Industries* dedicato a coordinare e gestire nella loro interezza tutte le attività di CLA in qualità di organizzatrice di cultura. Prese in questo modo avvio il progetto *Living Arts Experience*, il primo embrione di impresa sociale gestita da CLA. All'interno di *Living Arts Experience* confluì lo stesso progetto *Plae Pakaa*, che nel dicembre 2014 venne esteso a Siem Reap, dove cominciarono ad essere organizzati regolarmente spettacoli di danza e di teatro delle ombre e venne dato avvio al progetto *Living Arts Experience*. Oltre agli spettacoli, inoltre, *Living Arts Experience* comprendeva anche l'organizzazione di tour culturali, workshop e lezione prova e performance private, dando nuova linfa ad attività nate negli anni precedenti ma rimasti sempre in secondo piano.

Sebbene risulti del tutto evidente che in questa fase sono ancora soprattutto i turisti i destinatari delle attività di *Living Art Experience*, è necessario notare come proprio in quegli anni l'organizzazione cominciò sempre più a mettere nel mirino la necessità di avvicinare maggiormente alle proprie iniziative il pubblico locale. Non a caso tra gli

³⁵ Tuchman-Rosta dà notizia del fatto che l'autorizzazione alla costruzione dello spazio performativo fu concessa a CLA grazie ad un accordo con il Ministero della Cultura che prevedeva la corresponsione a quest'ultimo del 10% degli incassi.

obiettivi di *Creative Industries* dichiarati da CLA nell'anno della sua fondazione, oltre alla volontà di permettere agli artisti di “find regular, fairly-paid work in the arts & culture sector”, compare la non meno importante intenzione di arrivare, entro tre anni, ad avere almeno il 50% di pubblico locale (Cambodian Living Arts 2014: 23). A questo specifico obiettivo venne dedicato, nell'anno successivo, un nuovo specifico piano di intervento. In una ulteriore ristrutturazione dell'architettura generale dei propri programmi, nel 2014-15 CLA avviò un nuovo più ampio programma denominato *Market Creation*, all'interno del quale, oltre ad adoperarsi sul lato dell'offerta con il già descritto progetto *Creative Industries*, l'organizzazione cercò anche di stimolare la domanda attraverso l'iniziativa *Local Audience Development*, pensata per aumentare l'interesse verso l'arte e la cultura attraverso

[s]tage demonstrations and interactive workshops in schools and universities and at community events that raise awareness of arts with new audiences. Produce and present performances targeting a local audience, and use social media to engage with a wide network within Cambodia (Cambodian Living Arts 2015: 21)

Il successivo punto di svolta nelle operazioni di CLA può essere fatto risalire all'esercizio 2016-17, anno nel quale l'organizzazione ideò e lanciò un piano strategico di durata quinquennale. Uno dei punti chiave di questo progetto fu la fondazione di una vera e propria impresa sociale, *Experience Cambodian Living Arts*, che si prese in carico di tutte le attività che negli anni precedenti avevano fatto parte di *Creative Industries*. Questo passaggio, lungi dall'essere una mera formalità, dal punto di vista organizzativo ha rappresentato una vera e propria rivoluzione nei piani di CLA, funzionando da punto di raccordo in cui sono contemporaneamente confluiti l'approccio “diretto” alla professionalizzazione fin qui descritto, e quello “indiretto” che discuterò a breve. Proprio per arrivare a questo, tuttavia, è necessario mettere per un po' in pausa il racconto dell'operato materiale di CLA, e provare ad inserire quest'ultimo all'interno del più ampio contesto storico e socio-culturale nel quale esso è stato svolto. Una prima osservazione da fare in tal senso è che, con la fondazione di *Experience CLA*, la ONG si ritrovò in buona sostanza a seguire la direzione dell'aziendalizzazione che, in quegli stessi anni, era stata seguita da altre grandi ONG operanti nel settore artistico cambogiano. Il più importante precedente è forse quello di *Phare Ponleu Selpak*, che dopo venti anni di attività nel campo della formazione artistica e scolastica nella città di Battambang, nel

2013 dette avvio *Phare Performing Social Enterprise*, una propria “for profit corporation” pensata, in modo assai simile a quanto detto per *Plae Paka*, per garantire uno sbocco lavorativo ai diplomati della loro scuola, scegliendo la città di Siem Reap come sede dello *chapiteau* dedicato al circo contemporaneo in cui molti degli artisti formatisi a Battambang si esibiscono quotidianamente (soprattutto) per i turisti (per una panoramica più ampia su Phare si veda Biddulph 2018).³⁶

A spingere CLA e *Phare* nella direzione dell’avvio di proprie attività a fini di lucro, collegate ma indipendenti rispetto alle operazioni delle ONG è da individuare in una crescente volontà di acquisire una propria autonomia finanziaria, dipendendo così in modo sempre minore dalle donazioni filantropiche ed istituzionali. Tale obiettivo, per altro, era dichiarato in modo esplicito da CLA già nel report delle attività del 2013-14, dove l’associazione afferma l’intento di ricavare entro cinque anni il 50% dei propri introiti dall’organizzazione di eventi artistici e culturali (Cambodian Living Arts 2014, 23).

Allargare lo sguardo oltre i confini del settore artistico, è facile notare il parallelismo esistente tra quanto appena raccontato e quanto descritto dal sociologo e politologo David Norman a proposito del settore cambogiano del microcredito (Norman 2011). Nel suo capitolo comparso all’interno dell’importante volume *Cambodia Economic Transformation* (Hughes and Un 2011), Norman ricostruisce nel dettaglio la storia della microfinanza nel piccolo paese sud-est asiatico a partire dalla sua introduzione negli anni subito successivi alla fine della guerra civile. Lo studioso sottolinea con forza come nell’ultimo decennio dello scorso secolo quelle offerte da circuiti delle ONG fossero, per la maggior parte della popolazione cambogiana e soprattutto per quella residente in aree rurali, l’unica possibilità di accesso al credito. Le ONG, soprattutto, organizzate di solito in modo piuttosto leggero, avevano spesso più di ogni altra istituzione (compreso il governo, allora ancora molto debole e oberato da difficoltà economiche) un contatto diretto con “il terreno”, riuscendo ad intervenire in modo puntuale e mirato nelle situazioni di difficoltà. Sul finire degli anni ’90, anche a causa di forti pressioni da parte

³⁶ La responsabile delle risorse umane di *Phare Performing Social Enterprise* Sinath Sous mi spiegò con chiarezza che la scelta di Siem Reap come sede del circo era stata presa proprio sulla base dell’idea di poter sfruttare l’afflusso turistico della città. Al momento della mia ricerca sul campo, tuttavia, la crescita esponenziale degli spettatori, nonché la necessità di continuare a garantire agli altri diplomati della scuola lo stesso percorso offerto a quelli precedenti, stava portando l’organizzazione a valutare la possibilità di aprire nuove sedi in altre città (Sous Sinath, intervista rilasciata nel febbraio 2019).

di realtà del capitalismo globale come la Banca Mondiale e la Banca Asiatica dello Sviluppo, il settore fu tuttavia oggetto di profonde riforme e regolamentazioni che si tradusse in un:

[...] period of rapid commercialization of the sector. This has involved a shift in NGO funding sources from donor to self-sustainability; significantly, it has also entailed a more professionalized and market-centred approach to poverty reduction. As they move from the margins to the centre of development assistance, Cambodian microfinance institutions are rapidly changing – they must now be seen to be businesslike and professional (Norman 2011:169)

A seguito di un decreto governativo, nel 2000 le ONG che prevedevano programmi di microfinanza furono chiamate a trasformarsi in *Private Limited Company*, divenendo così a tutti gli effetti aziende indirizzate al profitto. L'effetto principale, sostiene Norman, "has been that NGO microfinance programmes have been separated from their NGO parents to become microfinance institutions." (Norman 2011:172).

D'altro canto, con un ulteriore allargamento dell'inquadratura, è facile individuare nei due casi cambogiani descritti due esempi di un più ampio contesto locale nel quale "sustainability is considered the gold standard in international development, having become dogma in many aid programs" (Appe 2019:312). È utile approfondire questo specifico aspetto della storia della cooperazione allo sviluppo e dell'operato delle ONG, senza comprendere il quale risulta molto complesso orientarsi nell'orizzonte di pensiero di CLA e delle altre realtà operanti nel settore artistico cambogiano.

Come noto il concetto di sostenibilità ha origine nel campo della biologia delle popolazioni per designare la capacità di un sistema ambientale di mantenersi in equilibrio per un tempo indefinito. In questa sua accezione il termine venne adottato a partire dagli anni '70 dello scorso secolo dai movimenti ecologisti, che lo utilizzarono per una critica radicale al sistema capitalista del quale denunciavano la completa incapacità (e l'assenza di volontà) di gestire le risorse naturali in maniera tale da garantire la sopravvivenza del pianeta. Come ben descritto da Lynley Tulloch e David Neilson (2014), una serie di slittamenti semantici, ed in particolare attraverso un'inversione delle priorità tra economia e ambiente rispetto all'originale discorso ambientalista, sul finire degli anni '80 il discorso della sostenibilità venne sussunto dalle stesse istituzioni capitaliste che aveva cercato di contrastare. La dottrina dello sviluppo sostenibile ha così ben presto preso il centro della scena delle iniziative globali di sviluppo. Nell'ambito del settore culturale

cambogiano l'introduzione del tema della sostenibilità è da far risalire quasi con certezza al dibattito che vide contrapposti l'UNESCO al Governo Reale di Cambogia attorno al tema della gestione del sito archeologico di Angkor. Come dimostrato da Tim Winter, infatti, il paradigma dello sviluppo sostenibile fu quello messo in campo dall'agenzia delle nazioni unite quando, a partire dal 1997, l'autorità che gestiva il parco archeologico (APSARA) decise di assecondare la volontà del governo di spingere sull'acceleratore dello sfruttamento economico del sito (Winter 2007:77).

Ma nella loro suadente polisemia, sostenibile e sostenibilità sono divenute delle vere e proprie parole chiave (Williams 1985) del mondo dello sviluppo, venendo utilizzate come qualifica di un numero sempre maggiore di referenti. In modo cruciale, in linea con la tendenza da parte degli organismi finanziatori a limitare sempre più nel tempo il proprio supporto economico,

“the ideal of sustainability has increasingly become a conscious policy of donors in a more comprehensive sense: donors seek projects that (donors believe) recipients will be able and willing to sustain after the donor—and the donor's funding—departs.” (Swidler and Watkins 2009:1184).

La svolta è fin troppo chiara: in questa peculiare veste la sostenibilità diviene sinonimo non di equilibrio tra necessità economiche e gestione delle risorse naturali, ma di capacità di far da sé, di sostenere le proprie attività, di stabilità economica.

Come osservano gli stessi Swirlers e Watkins rintracciare i motivi che stanno dietro a questa ri-semantizzazione rappresenta un interessante problema sociologico che mal si presta ad una risposta troppo generica.³⁷ Meno ambigua ed ampiamente condivisa dagli studiosi, invece, è l'analisi degli effetti che essa ha avuto sul lavoro delle ONG: “[b]y understanding [sustainability] at the organizational level [...] it suggests that burdens of being sustainable are put on beneficiaries and organizations themselves” (Appe 2019:112). Nella gestione delle organizzazioni questo ha comportato la necessità di una sempre maggiore professionalizzazione del personale, ed in particolare la presenza di uno

³⁷ “Idealists might say that all assistance should allow people to solve their own problems rather than making them dependent on others. Foundations and other philanthropists argue that the best use of their relatively modest resources is to give start-up funds, or to fund demonstration projects that others may emulate. [...] More cynical analysts might note that as careers in philanthropy have become professionalized, foundation officers enhance their reputations by designing new initiatives, not by managing existing projects, or worse yet, continuing to support projects that earlier staff initiated and took credit for.” (Swidler and Watkins 2009:1192–93 nota 5)

staff formato in ambito economico e gestionale, in grado da una parte di organizzare percorsi volti a incrementare gli introiti, e dall'altra di districarsi con i tecnicismi insiti nei nuovi sistemi di finanziamento. Ma in maniera ancor più cruciale, il paradigma della sostenibilità ha ridefinito il modo in cui le organizzazioni hanno dato vita ai loro programmi di intervento, pensati in maniera sempre più esplicita per un modello nuovo di beneficiario:

The doctrine of sustainability adds [...] a profoundly moral invocation to the poor: that they should become self-reliant, mobilizing their own energies and resources to solve their own problems. This is the essence of “teaching a man to fish.” What does this mean in practice? That the goal is to fund only projects that will be sustained after the donor’s funding ceases. Donors’ views of what might make a program or activity sustainable vary. Activities might be sustainable because they generate their own revenues, as micro-lending projects are expected to do; because they can attract new donors who will keep the project going after the initial seed money runs out; or because, like “teaching a man to fish,” they provide something self-renewing, that once transmitted will sustain itself without further donor inputs. In the donor imaginary, sustainable projects will lead to profound social transformation by imbuing the members of democratic and self-reliant communities with a “rational, planned sense of personal and social responsibility associated with the virtues of modernity” and empowering them to take control of their own futures. The key contrast is thus between “sustainability,” with its connotation of autonomy, self-reliance, and rationality, and “dependence,” with its taint of helplessness, passivity, and irresponsibility. (Swidler and Watkins 2009:1184)

Sebbene le due studiose americane sembrano reticenti nell'etichettare questo modo di guardare ai beneficiari delle azioni dello sviluppo, è piuttosto semplice cogliere i punti di contatto tra la loro esposizione e il modo in cui Sangeeta Kamat, nel suo importante articolo *The privatization of public interest: theorizing NGO discourse in a neoliberal era*, ha descritto la “neoliberal notion of empowerment” che ha fatto da sfondo al mondo della cooperazione allo sviluppo nel periodo che ha seguito la caduta del muro di Berlino, secondo il quale “[t]he individual is posited as both the problem and the solution to poverty rather than as an issue of the state’s redistribution policies or global trade policies”, ed è pertanto “encouraged to be entrepreneurial and find solutions to their livelihood needs.” (Kamat 2004:169).

Anche nel caso dello sviluppo artistico cambogiano che sto qui descrivendo, in effetti, è possibile notare una coincidenza tra il roboante ingresso della sostenibilità come principio cardine dei piani di professionalizzazione ed un rimodellamento dei programmi che ha seguito il principio appena descritto dell'empowerment neoliberista. Nel caso di CLA, in particolare, iniziare a qualificare le carriere artistiche che si volevano creare

come “sostenibili” fu il presupposto che determinò il passaggio dell’organizzazione dall’approccio diretto alla professionalizzazione fin qui descritto, ad uno “indiretto” che, invece di fornire materialmente un lavoro agli artisti, postulava come priorità quella di creare le condizioni necessarie per far sì che gli artisti e gli altri operatori del settore artistico divenissero in prima persona responsabili del proprio destino professionale.

In un modo che si sovrappone in più punti con quanto osservato da Laryssa Whittaken (2014) nella sua etnografia dei programmi di professionalizzazione proposti dalla ONG artistica sudafricana Field Band Foundation, anche CLA ha ritenuto di poter raggiungere tale obiettivo adoperandosi per far fornire ai propri assistiti una serie di competenze ritenute necessarie per costruire in prima persona le proprie attività artistiche sostenibili. Questo tipo di approccio, suggerisce la stessa Whittaker (242), affonda le sue radici in quello schema concettuale descritto dall’antropologa Bonnie Urciuoli a partire dalle sue etnografie dei college americani secondo il quale “every piece of knowledge one acquires can be interpreted and assessed as a skill, an aspect of oneself that can be considered productive by prospective employers” (Urciuoli 2012:162). Per Ilana Gershon questa concezione delle skill è in diretta relazione con “a move from the liberal vision of people owning themselves as though they were property to a neoliberal vision of people owning themselves as though they were a business”. Una prospettiva, quella neoliberista, che “presumes that people own their skills and traits, that they are “a collection of assets that must be continually invested in, nurtured, managed, and developed” (Gershon 2011:539).

38

Se si volesse individuare (in maniera forse un po’ arbitraria) uno specifico momento della storia di CLA che ha segnato un crescente impegno nella direzione dell’approccio ‘indiretto’ alla stimolazione dell’industria culturale, si dovrebbe con ogni probabilità indicare il progetto “Capacity building and professionalization of Cambodian performing arts actors towards a sustainable cultural industry” che CLA realizzò insieme ad una

³⁸Nella citazione di Gershon si sentirà forse la risonanza delle parole pronunciate da Michael Foucault nelle celebri lezioni tenute nel 1978-79 al *Collège de France* sulla nascita della biopolitica. Muovendosi sul piano filosofico più che su quello antropologico, lo studioso francese dedica una specifica riflessione alle discrepanze tra il modo in cui liberismo e neoliberismo definiscono il proprio soggetto ideale, l’*homo aeconomicus*, osservando che mentre “ciò che caratterizza la concezione classica dell’*homo aeconomicus* è l’uomo economico come partner dello scambio e una teoria dell’utilità a partire da una problematica dei bisogni”, nella sua riformulazione novecentesca “l’*homo aeconomicus* è piuttosto un imprenditore, è l’imprenditore di sé stesso [...], che in quanto tale è il proprio capitale, il produttore di sé e la fonte dei [propri] redditi”(Foucault 2005:186).

cordata di altre quattro grandi ONG artistiche del paese (Phare Ponleu Selpak, Krousar Thmey, Collectif Clowns d'ici et d'ailleurs, Chantiers-Ecole de Formation Professionnell) grazie ad un finanziamento di 996.000€ concesso dall'Unione Europea all'interno del programma "*Investing in People: Supporting culture as a vector of democracy and economic growth*". Come riportato Il progetto, della durata triennale (2014-2017), si prefiggeva tra gli altri gli obiettivi di:

- 1) Strengthening and increasing the quality of training that is already being provided
- 2) Developing a dynamic environment for distribution and production through training, resources, and infrastructure
- 3) Advancing existing leadership strength in the sector
- 4) Initiating and supporting entrepreneurship initiatives, to increase the variety and quality of performing arts in the market, and to stimulate demand (Cambodian Living Arts 2014b)

Non è difficile mettere in relazione il quarto di questi punti con il programma *Market Creation* descritto in precedenza, mentre in linea con gli altri obiettivi sono gli altri tre programmi avviati da CLA nel 2014 stesso: *Artists Development, Learning and Leadership* e *Knowledge, Network and Policy*. In questa sede non ritengo necessario soffermarmi troppo a lungo sull'ultimo di questi programmi, perché esso non rappresenta *stricto sensu* un intervento volto alla professionalizzazione del settore artistico. A questa linea di azione, infatti, appartengono da una parte le iniziative di lobbying che CLA ha messo in campo soprattutto nei confronti del governo e che hanno portato come risultato più tangibile, nel 2017, al lancio di un progetto pilota per l'educazione artistica nelle scuole primarie del paese;³⁹ dall'altra essa aveva l'obiettivo di mettere in contatto e far lavorare insieme figure già inserite nel mondo della cultura, sia locali che stranieri, provando in questo modo a sviluppare e rafforzare l'ecosistema artistico nel suo complesso. Il più importante progetto su questo secondo fronte è stato il *Living Arts Fellows*, un percorso triennale consistente in numerosi workshop, corsi di formazione e laboratori, oltre che trasferte formative in numerosi paesi del sud est asiatico.

Passando ad osservare da vicino i due programmi dedicati in modo esplicito al tema

³⁹ Queste operazioni di CLA in veste di Advocacy NGO sono per certi versi in controtendenza rispetto all'atteggiamento neoliberista che l'organizzazione ha tenuto sul tema della professionalizzazione. Allo stesso tempo, tuttavia, non bisogna confondere l'atteggiamento di CLA come gruppo di pressione con il tentativo di aiutare gli strati più poveri del mondo a far pressione sui propri governi che aveva caratterizzato la fase "militante" della cooperazione allo sviluppo nel secondo dopoguerra.

della professionalizzazione, emerge con discreta chiarezza il modo in cui essi, pur diversificati nei destinatari e quindi nell'organizzazione generale, siano tenuti assieme dal fatto di essere tutti finalizzati a fornire una serie di competenze ritenute utili sia per rendere i giovani capaci di costruire e gestire le proprie imprese artistiche, sia più in generale di incrementare nel suo complesso l'appetibilità degli stessi all'interno del mercato del lavoro. Questo approccio, d'altro canto, è dichiarato nelle descrizioni del programma *Learning and Leadership*. Nel resoconto delle attività del 2014-15, infatti, CLA dichiara che esso “works to train arts students in both artistic and non-artistic skills that will help them to develop their career” (Cambodian Living Arts 2015, 11). *Learning and Leadership* può essere in effetti considerato il cuore pulsante dell'intero piano di professionalizzazione del settore artistico. Sebbene messo a punto in modo ufficiale nell'anno 2013-14, si può dire che esso cominciò a prendere vita già nel 2010-11, con il lancio del progetto pilota delle delle Arn Chorn-Pond Living Arts Scholarsip, poi confluito appunto nell'alveo di *Learning and Leadership*. Nei primi anni di vita questa iniziativa che porta il nome del fondatore dell'organizzazione è consistita nella semplice assegnazione di alcune borse di studio (5 il primo anno e 6 il secondo) ad artisti che erano in qualche modo già legati al lavoro di CLA. A partire dal 2013-14, però, a fianco della piccola somma in denaro che costituiva la borsa di studio, ai vincitori della selezione venne data la possibilità di partecipare a incontri mensili “focusing on skills such as leadership, self-management, and career planning, and also gave the students the opportunity to share knowledge about arts, to hold performances, and to discuss their progress” (Cambodian Living Arts 2014, 11). Nel 2015-16, infine, i borsisti sono stati coinvolti in un percorso di durata quadriennale così articolato: t

Students in their first year focus on Personal Leadership. In their second year, the program helps them to get to know the arts community. Third-year students explore the connections between arts and society, and fourth-year students do a project of their choice. (Cambodian Living Arts 2016, 13)

La seconda linea di intervento all'interno di *Learning and Leadership* è stato il piano *Professional Development*. Nell'anno della sua fondazione (2013-14) all'interno di questo sono confluite una serie variegato di attività: seminari su argomenti che andavano dalla sartoria artistica alla vocalità operistica occidentale; lezioni di social media marketing e contabilità; workshop musicali con artisti stranieri e molto altro (per l'elenco

completo si veda Cambodian Living Arts 2014, 14). Il già citato finanziamento milionario garantito dall'Unione Europea per il progetto Capacity building and professionalization of Cambodian performing arts actors towards a sustainable cultural industry, fu poi l'occasione per ripensare e riorganizzare del tutto il piano *Professional Development*, con l'obiettivo di rispondere a quanto emerso durante il *Training & Employment Needs Assessment On Cambodian Performing Arts Sector* commissionato da CLA al socio-antropologo Edouard Fouqueray (Cambodian Living Arts 2014b). A tal fine la ONG artistica avviò una collaborazione con VBNK, un'organizzazione con sede a Phnom Penh specializzata in programmi di formazione e sviluppo professionale. Ad emergere, dal 2016, fu un percorso articolato su cinque giornate intensive di formazione sui temi del lavoro di gruppo; professionismo artistico; gestione finanziaria, disciplina contrattuale; social media marketing. Nelle più recenti edizioni a questi argomenti si era aggiunta una giornata dedicata alla pianificazione della carriera.

In parallelo con le attività di *Learning and Leadership*, tutte come visto rivolte nella direzione di percorsi formativi individuali, CLA ha riservato una specifica attenzione all'affiancamento di compagini musicali ed artistiche nel tentativo di facilitarne e migliorarne le prestazioni attraverso il programma *Artist Development*. Sebbene esteso temporalmente per due soli anni, essendo nato formalmente nel 2014-15 e dismesso già nel 2016-17, *Artist Development* rappresenta un programma molto importante nell'economia generale dell'operato di CLA, perché esso, visto in una prospettiva storica, rappresenta di fatto una sorta di ponte tra il passato ed il presente del lavoro di CLA, avendo da una parte raccolto il testimone dei piani di revival che avevano caratterizzato i primi anni di vita dell'organizzazione, ed essendo servito come "prototipo" del modello della recente ristrutturazione organizzativa. La relazione di *Artist Development* con il precedente lavoro di CLA è dichiarata in modo esplicito nella descrizione del programma fornita in occasione del suo lancio nel 2014-15, dalla quale tuttavia, appare anche piuttosto chiaro che, proprio come ebbe modo di spiegarmi Song Seng nel nostro primo incontro, l'organizzazione stava via via cercando di dismettere i panni del finanziatore diretto per indossare sempre più quello di supporto operativo:

The Artist Development Program is where we began; supporting artists and teachers in communities across Cambodia. In the last year we have focused on two main areas; supporting community leaders to sustain arts teaching, and helping artists generate income by using their arts skills (Cambodian Living Arts 2015)

Le due aree corrispondono ai due piani di intervento facenti parte di questo programma: *Community Arts Teaching* e *Livelihood Through Arts*. Il primo dei due può essere visto come una sorta di propaggine dell'infrideologia della perdita che, come ho spiegato, ha fatto sfondo ai primi interventi di CLA. *Community Arts Teaching*, infatti, è ancora per lo più rivolto ai maestri di musiche e arti tradizionali, che l'organizzazione non intese abbandonare *ex abrupto* con l'avvio del nuovo corso volto alla professionalizzazione, ma ai quali si chiese in modo sempre più chiaro di assumersi in proprio le responsabilità di portare avanti le proprie attività. Non è un caso che esso sia stato del tutto dismesso nel 2016-17, anno in cui, con il lancio del nuovo piano strategico quinquennale, CLA abbandonò la strada delle arti e musiche tradizionali per svoltare con su quella delle nuove produzioni artistiche.

Questa trasformazione, in effetti, era già in nuce in *Livelihood Through Arts*, l'altro piano di intervento compreso all'interno del *Artists Development*. Questo può essere considerato a tutti gli effetti un progetto pilota per quello che, dal 2018, è stato il nuovo modello d'intervento di CLA nel quale, come detto in precedenza, l'approccio "diretto" e quello "indiretto" alla professionalizzazione sono venuti a convergere. È proprio a partire da *Livelihood Through Arts*, infatti, che l'organizzazione ha da una parte continuato ad agire come organizzatrice di cultura e produttrice, ma iniziando ad operare non più solo come mera datrice di lavoro, ma anche e soprattutto come incubatore di impresa. A questo ultimo passaggio, e alla descrizione di come questo abbia toccato la vita musicale di Siem Reap, è dedicato il prossimo paragrafo.

Da ONG a Incubatore di Impresa:

La novità più importante nel panorama artistico di Siem Reap durante il mio soggiorno di ricerca era senza dubbio il lancio dello spettacolo *Forbidden Rythml*⁴⁰ da parte della troupe di percussioniste *Medha*. Ebbi modo di vedere lo spettacolo in anteprima, nel novembre del 2018 presso *l'Heritage Hub*, un centro artistico gestito dalla più importante ONG artistica cambogiana, il Cambodian Living Arts. Lo spettacolo si apre con un gruppo di ragazze



⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=RB2mhQLLt3Y>

che, entrando in scena, trova numerosi e diversi strumenti musicali tradizionali khmer. Affascinate vi si avvicinano a questi, ma prima che possano toccarli una di loro si impone, bloccando le altre e conducendole verso un pannello montato in un angolo del palcoscenico dove comincia ad indicare una ad una le foto di alcuni dei più famosi musicisti tradizionali khmer scandendo a gran voce: “*Pros! Pros!*” (maschio). Dopo un’iniziale fase di incertezza le altre ragazze del gruppo decidono però di rompere il tabù avventandosi sugli strumenti e iniziando a sperimentare con questi, mentre quella che originariamente aveva impedito loro di suonare esce, con grande sdegno, di scena.

Per alcuni minuti le novelle musiciste vanno avanti a provare gioiosamente i vari strumenti, finché una di loro seduta al *kong touch* (carillon di gong), dopo una serie di tentativi falliti presi scherzosamente in giro dalle altre, esegue un’efficace frase musicale. Una seconda musicista, così, si siede di fronte al *roneat aek* (xilofono), sul quale inizia a suonare all’unisono la stessa melodia, convincendo le altre tre ad unirsi all’esecuzione eseguendo la base ritmica con diversi tamburi.

All’improvviso, tuttavia, la sesta componente del gruppo che nelle prime scene aveva loro impedito di suonare torna in scena con fare minaccioso, e ruba ad una di loro uno dei tamburi, mettendo fine al loro momento di felicità liberatoria. In quel momento l’atmosfera si fa più cupa: un improvviso cambio di illuminazione sul palco e la vivace musica eseguita in precedenza viene sostituita da un brano cantato nello stile degli *smot*, canti funebri eseguiti durante le cerimonie funebri khmer che accompagna una lenta e mesta danza che unisce *kbach* (mosse) della danza classica con gesti che ricordano le modalità espressive della danza contemporanea eseguita da una delle artiste. A questa, dopo alcuni secondi di a-solo, si uniscono altre due artiste: tutte e tre raccolgono le candele poste a terra nella parte avanzata del palcoscenico, ed iniziano una coreografia che richiama alla mente gestualità rituali accompagnata dal sommesso e morbido suono del *roneat*.

Mentre le tre terminano la loro danza rituale, una quarta artista afferra dal pannello posteriore del palco una delle due grandi trombe da guerra angkoriane⁴¹ lì appese ed una volta avanzata verso il centro del palco, non appena le danzatrici compiono una genuflessione come ultimo gesto della loro coreografia, esegue per tre volte una nota

⁴¹ Si tratta di uno degli strumenti ricostruiti dall’archeologo musicale Patrick Kersale ed utilizzate dalla compagine strumentale *Sounds of Angkor* da lui fondata, di cui le artiste facevano parte prima di dar vita al progetto Medha (cfr. oltre).

lunga, che annuncia simbolicamente l'inizio della battaglia delle musiciste per far valere i propri diritti. Sul terzo di questi squilli di tromba, dunque, ha avvio una nuova esecuzione musicale di insieme. Posizionate dietro a grandi tamburi, due musiciste eseguono un ritmo ostinato, anch'esso richiamante alla mente un ambiente militaresco, sul quale si aggiunge dapprima un ostinato melodico eseguito dal carillong di gong, al quale si aggiunge poco dopo una melodia eseguita dallo xilofono. Dopo due ripetizioni della stessa struttura musicale, un nuovo lungo squillo di tromba segna la fine della sezione.

Una volta posata la tromba al posto iniziale, la stessa musicista si posiziona di nuovo dietro uno dei grandi tamburi a botte posti sulla parte posteriore del palcoscenico, ed afferrate le bacchette inizia a suonare con decisione un pattern ritmico concitato ed incalzante, alla cui esecuzione, dopo quattro ripetizioni, si aggregano in successione le altre due musiciste schierate dietro ai tamburi, che rendono l'atmosfera ancor più tesa con il suono secco da loro prodotto scandendo la pulsazione percuotendo con la parte lignea delle bacchette il corpo del tamburo. Dopo otto battute, infine, un nuovo cambio di luce accompagna la nuova entrata in scena dell'antagonista, che fa il suo ritorno sul palco con il tamburo che aveva in precedenza sottratto alle artiste ed eseguendo le movenze che, nel repertorio della danza di corte, caratterizzano il vocabolario coreografico del gigante. Dopo aver posato a tamburo l'antagonista si rivolge verso la musicista seduta al *kong wong*, con la quale iniziata un duello, ancora una volta recuperando i passi e i gesti con i quali sono messe in scena le battaglie nel repertorio di danza classica. Dopo alcuni secondi di sfida l'antagonista riesce a mettere a terra la sfidante, che dunque, rialzandosi, invoca l'aiuto della musicista seduta dietro lo xilofono. Questa, una volta alzata, si unisce alla battaglia, e così la coppia di protagoniste riesce ad annichilire l'avversaria. Una volta che quest'ultima è resa inerme a terra, le due combattenti vincitrici sono pronte a sferrarle il colpo di grazia, ma vengono prontamente fermate dalle tre percussioniste: tutte e cinque le protagoniste si dispongono a semicerchio attorno all'antagonista e, dopo un cenno d'intesa, la fanno alzare in piedi. Riconoscente per la grazia ricevuta, l'artista afferra il tamburo da lei precedentemente rubato, riconsegnandolo al gruppo di musicisti che, in risposta, la includono nel proprio gruppo, lasciandola simbolicamente con una *krama* (sciarpa tradizionale).

Ritrovata l'unità e la gioia per poter infine suonare senza più impedimenti, le sei artiste

si esibiscono dunque in una lunga serie di brani musicali e coreografie. Dopo l'esecuzione di pezzo dal ritmo serrato ed incalzante, con un costante accelerando, che ci conclude con un grido all'unisono "Medha", un breve silenzio è seguito dalla comparsa dalla voce fuori campo di una maschera teatrale che annuncia "Ladies and gentlemen, the *Heirtage Hub*⁴² will shortly be cloasing the door. We invite all guest to make their way to the exit". Incalzate dalla voce, le musiciste si riuniscono al centro del palco, ed una di loro si adoppa per scattare un *selfie*, prima di sparire rapidamente dietro le quinte. Le altre cinque rimaste sul palco si adoperano dunque per rimettere gli strumenti nell'ordine in cui erano disposti ad inizio dello spettacolo. Una volta finito, l'artista uscita di scena rientra, portando con se una grande stampa della fotografia scattata in precedenza, mostrandola con orgoglio alle compagne. Tutte insieme, quindi, le artiste si spostano verso il lato destro del palcoscenico, e con fierezza vanno ad appendere la propria fotografia al centro di quelle dei grandi maestri della musica khmer, sancendo una volta per tutte il riconoscimento del loro status di musiciste.

Quello appena descritto è lo spettacolo *Forbidden Rythm* messo in scena dalla troupe di musiciste e ballerine *Medha*. Durante il periodo della mia ricerca sul campo rappresentava la più importante novità all'interno dell'offerta di intrattenimento turistico della città di Siem Reap, entrando nella rotazione settimanale del Bambu Stage, uno dei più importanti ed innovativi locali della città dedicati agli spettacoli dal vivo. Nel novembre del 2018 ebbi modo di assistere all'anteprima dello spettacolo presso la sede di Siem Reap di CLA, alla quale fui invitato da Song Seng (responsabile in città delle operazioni della ONG), che si limitò tuttavia a parlarmi dello spettacolo come del nuovo progetto dell'organizzazione, senza spiegarmi i dettagli. Fu solo dopo aver assistito all'anteprima che, attraverso interviste ed altri incontri informali con la manager di *Medha* Sang Sreypich e con Jean-Baptiste Pou, che in qualità di direttore del *Creative Program* di CLA ne aveva curato la messa in scena, compresi come lo spettacolo fosse solo la punta dell'iceberg di un ampio progetto di rinnovamento della filosofia operativa dell'organizzazione: *Medha* rappresentava infatti l'estensione a Siem Reap, dopo alcuni mesi di sperimentazione a Phnom Penh, del progetto *Dance Troupe Incubator* che vedeva

⁴² Lo spettacolo doveva andare in scena, in origine, presso l'*Heritage Hub*.

collaborare tra loro CLA (ed in particolare proprio il *Creative Program*) e *Experience CLA*, l'impresa sociale fondata nel 2017 dalla stessa ONG.

Come mi spiegò in un nostro incontro a Phnom Penh nel gennaio del 2019 Jean Baptiste, il progetto nacque come tentativo di razionalizzare e di correggere alcune storture che l'organizzazione aveva riscontrato nei piani di professionalizzazione del settore artistico messi in campo fino ad allora. Il problema principale, mi spiegò, era rappresentato dal fatto che molti degli artisti coinvolti nelle attività dell'organizzazione non avevano fatto passi in avanti nella direzione di una completa autonomia professionale. *Plae Pakaa* si era rivelata in questo senso un autogoal, perché il suo modello organizzativo, che consisteva nell'assunzione a chiamata di varie truppe per esibirsi negli spettacoli allestiti al museo nazionale, aveva portato gli artisti ad "accontentarsi", senza spingerli ed invogliarli a compiere quel passo nella direzione dell'auto-imprenditoria cui CLA aspirava. La soluzione individuata per tale problema, è stata quella di rimodellare il proprio impegno nel settore artistico, e di pensare a sé stessa come un incubatore d'impresa, ovvero, secondo il lessico dell'economia aziendale, come uno dei diversi:

organismi che appartengono al più vasto ambito delle iniziative volte a stimolare e supportare l'imprenditorialità e che cercano di coniugare la tecnologia, il capitale, la professionalità e l'esperienza imprenditoriale per accelerare la nascita e lo sviluppo di nuove imprese (Auricchio et al. 2014)

Nel concreto questo ha significato, come ho avuto modo di sostenere già più volte nel corso del capitolo, una convergenza tra l'approccio diretto ed indiretto alla costruzione delle carriere artistiche descritte nel precedente paragrafo: da una parte CLA ha continuato ad impegnarsi in modo diretto a garantire agli artisti la possibilità di guadagnare denaro dalla loro attività, ma vincolando questo alla partecipazione degli stessi ad una serie di attività formative – artistiche e non – indirizzate a renderli capaci di costruire e mantenere in modo autonomo le proprie imprese artistiche. Per far questo l'organizzazione ha scelto, a partire dal 2018, di non affidare più le proprie produzioni a truppe ingaggiate a chiamata, ma di creare una propria compagine composta da artisti assunti da *Experience CLA* con un contratto di durata biennale, che prevedeva tra i doveri dei dipendenti sia quello di esibirsi negli spettacoli organizzati dall'impresa, sia quello di prendere parte a lezioni, seminari, workshop e numerose altre iniziative.

A ben vedere CLA aveva iniziato a pensare a sé stessa come incubatore di impresa già

a partire dal 2014, quando dichiarava come obiettivo del progetto *Livelihood Through Arts* proprio quello di “be an incubator for small artistic enterprises” (Cambodian Living Arts 2015, 5). L’avvio ufficiale di *dance troupe incubator*, tuttavia, avvenne nel maggio del 2018, quando alcune delle compagnie che negli anni precedenti avevano lavorato all’interno del progetto *Plae Pakaa* vennero riunite per dar vita ad *Earth and Sky*, uno spettacolo che unendo musiche e danze tradizionali, e recitazione teatrale, narrava la storia di un villaggio cambogiano alle prese con una grande siccità. Se a Phnom Penh era stato del tutto naturale proporre il nuovo progetto agli artisti che fino ad allora erano stati impegnati con l’organizzazione, più complesso fu il processo di selezione della compagnia per l’ampliamento di *incubator* a Siem Reap. A tal fine, mi spiegò Jean Baptiste, *Experience CLA* aveva messo in campo una vera e propria indagine di mercato. Nel giugno del 2018 *Medha* e un’altra compagnia locale, *Yaksao*, vennero invitate ad esibirsi in pubblico in una serata organizzata presso l’*heritage hub*, al termine della quale venne chiesto agli spettatori di esprimere ed argomentare una preferenza per uno dei due gruppi. Fu con un certo stupore, mi confessò Jean Baptiste che avrebbe a gusto suo preferito l’opposto, che a risultare più apprezzata fu l’esibizione delle giovani musiciste e danzatrice di *Medha*. Questo, insieme ad una consultazione con quelli che il funzionario di CLA definì “our partner” (come *Phare Performing Social Enterprise*, la ONG *Epic Arts* e i gestori del Bambu Stage che avrebbe ospitato nella stagione successiva lo spettacolo dei vincitori) dalla quale era emersa la possibilità di costruire attorno ad un gruppo di artiste tutto al femminile una storia capace di “bucare lo schermo”, aveva fatto ricadere la scelta proprio su *Medha*.⁴³

Durante il mio soggiorno a Siem Reap, coincidente con i primissimi mesi di contratto, l’impegno principale delle artiste di *Medha* era quello di perfezionare la messa in scena di *Forbidden Rythm*, e per questo motivo ho avuto scarse occasioni di vedere di persona le attività formative nelle quali le giovani musiciste erano coinvolte. Un’idea di quale sarebbe stato di lì a pochi mesi il percorso da loro intrapreso, tuttavia, mi venne data da Sreypich, funzionaria di CLA alla quale era stato assegnato il ruolo di manager della compagnia. Sreypich è una musicista e ballerina di danza classica khmer che, come molte

⁴³ Come mi spiegò la manager Sreypich il gruppo si era formato nei mesi precedenti sempre nell’alveo delle attività di CLA. Alcune delle artiste erano infatti in precedenza impegnate con il già nominato gruppo *Sounds of Angkor*, dal quale avevano poi deciso, su iniziativa della stessa Sreypich e della musicista e danzatrice Sokpeak Sous, di distaccarsi per dar vita ad una compagine artistica tutta al femminile.

altre giovani artiste, aveva deciso di abbandonare la propria carriera da performer a seguito della nascita della prima figlia. Da allora, anche grazie al supporto offerto dal CLA nell'alveo del progetto *arts development*, Sreypich si è dedicata in modo costante all'insegnamento della danza, ed è stata coinvolta in molte delle iniziative di divulgazione e formazione della stessa CLA. Questo le aveva permesso di acquisire una serie di competenze di carattere organizzativo e di costruire una rete di conoscenze tale da renderla particolarmente adatta ad aiutare la neonata troupe a muovere i primi passi all'interno del mondo artistico cambogiano.

Il suo compito in qualità di manager era quello di occuparsi di progettare e mettere in pratica il percorso di formazione della troupe, e di agire da tramite tra la stessa e CLA. Sebbene alle mie specifiche richieste Sreypich confermasse che, come mi aveva riportato Jean Baptiste, una parte fondamentale della formazione delle artiste sarebbe stata dedicata a questioni di tipo amministrativo e legale, nonché a tematiche come il marketing e l'autopromozione, dalla descrizione delle iniziative da lei intraprese nei primi mesi di contratto risulta chiaro come la manager ritenesse indispensabile e preliminare migliorare ed aumentare le competenze artistiche delle musiciste. Questo voleva dire, da una parte, seguire in modo attivo la troupe nelle molte ore di prove settimanali, aiutandole a perfezionare la tecnica e, dove necessario, a fare aggiustamenti nello spettacolo; dall'altra comportava un minuzioso impegno nella programmazione e realizzazione di seminari e workshop che mettessero le giovani artiste in contatto con diversi generi musicali, stili coreutici e opzioni estetiche. A tal fine, mi spiegò, aveva preso contatti con vari docenti della Royal University of Fine Arts di Phnom Penh, con i quali contava di organizzare, grazie al supporto economico di CLA che avrebbe pagato le spese, una serie di corsi intensivi dedicati non solo a generi musicali e strumenti che le artiste non conoscevano, ma anche e soprattutto alla composizione e arrangiamento musicale, e alla sceneggiatura e storytelling, abilità di cui le artiste di *Medha* erano pressoché del tutto digiune e che per Sreypich rappresentavano un elemento imprescindibile per fare in modo che, una volta terminati i due anni di contratto, la troupe potesse continuare la propria attività artistica in autonomia.

L'enfasi posta da Sreypich sulla necessità che le artiste imparassero a costruire per conto proprio gli spettacoli, rappresenta un aspetto importante nel meccanismo generale del nuovo corso di CLA di cui *incubator* fa parte. Se infatti fino al 2017 CLA aveva

indirizzato i suoi sforzi in modo quasi esclusivo verso le musiche e le arti tradizionali, con il piano strategico di quell'anno la parola d'ordine divenne in maniera sempre più evidente "creatività". Il punto non è forse troppo sorprendente se si riflette sul fatto che la creatività sia, insieme a *leadership*, *communication* e *teamworking*, una delle *soft skills* ritenute imprescindibili per il lavoratore neoliberaista imprenditore di sé stesso. È evidente, tuttavia, che trasportato nel campo artistico il concetto di creatività non riguarda solo la capacità di pensare soluzioni imprenditoriali innovative, ma rappresenti anche e soprattutto uno specifico principio estetico; uno, per altro, almeno parzialmente in contraddizione con quelli comunemente associati alle arti "tradizionali".

Questa osservazione è di particolare importanza perché permette di fare alcune considerazioni di carattere teorico che, mentre chiudono il cerchio della descrizione fin qui fatta delle operazioni dello sviluppo artistico cambogiano, provano al contempo a suggerire una pista per più ampie riflessioni sul ruolo che le ONG ricoprono nel dar forma alla vita artistico-musicale in molte parti del mondo contemporaneo. La veemenza con la quale CLA ha sottolineato l'importanza della creatività, infatti, sembra mostrare con efficacia in che modo le operazioni di sviluppo artistico, oltre che tentativi di trasformazione tecnico-economica, hanno sempre ed in modo inevitabile a che vedere anche con questioni di carattere estetico. Riprendendo il lessico analitico per lo studio antropologico dello sviluppo proposto da Olivier de Sardin, si potrebbe affermare che a far da sfondo alle operazioni di sviluppo artistico stiano non solo il "paradigma altruista" e il "paradigma modernista" che caratterizzano le forme di cooperazione volte alla trasformazione tecnico-economica delle società target, ma anche un "paradigma estetico". Detto altrimenti, è necessario tenere nel dovuto conto che lo sviluppo artistico oltre ad "[avere] per oggetto il bene altrui (paradigma altruista)" e "implica[re] progresso tecnico ed economico (paradigma modernista)" (Olivier de Sardin 2008:43), comporta sempre un tentativo di indirizzare la vita artistica della società target verso la concezione del bello degli sviluppatori stessi. È compito del ricercatore, poi, scoprire di volta in volta attraverso l'etnografia quale sia la specifica concezione estetica perseguita dalla configurazione dello sviluppo.

Nel caso cambogiano si possono individuare due differenti concezioni estetiche succedutesi della storia degli interventi di sviluppo artistico. Per tutto il periodo del revival e per gran parte della fase della professionalizzazione, infatti, l'enfasi è stato posto

sulla musica e le arti tradizionali. La ragione di questa preferenza credo che sia da rintracciare nel fatto che in questo periodo il personale della configurazione dello sviluppo fosse per lo più composto da funzionari – stranieri o rifugiati della guerra civile – formati in occidente all'interno di quello che l'antropologa Laura-Jane Smith ha definito “authorized heritage discourse”, ovvero quel peculiare apparato discorsivo che:

focuses attention on aesthetically pleasing material objects, sites, places and/or landscapes that current generations ‘must’ care for, protect and revere so that they may be passed to nebulous future generations for their ‘education’, and to forge a sense of common identity based on the past (Smith 2006:29)

La situazione è andata tuttavia incontro ad un netto cambio di direzione con il processo di professionalizzazione delle ONG artistiche di cui ho dato conto nel precedente paragrafo, che portò in posizioni di rilievo all'interno delle organizzazioni, una generazione di funzionari locali e stranieri che, in maniera del tutto simile a quanto osservato da Martin Stokes per il Medio Oriente, si è formata “in the wake of neo-liberal transformation” ed è divenuta parte di una “middle-classes who perceive themselves at a distance from the old nation-state modernizing projects, and search for new means of cultural distinction.” (Stokes 2007:8). Il discorso ufficiale sul patrimonio, per questa generazione ampiamente cosmopolita, ha perso di attrito e di legittimità, sorpassato con decisione dall'ascesa planetaria dell'ibridazione e della traduzione musicale come principi creativi (Stokes 2007:1) del loro mondo globalmente interconnesso.

È dunque attorno a queste preferenze estetiche della configurazione dello sviluppo artistico cambogiano che ha iniziato ad emergere un genere musicale, che Jean Baptiste definì durante una nostra conversazione come “new tradition”, caratterizzato proprio da differenti tentativi di combinare “locale” e “globale”. Nello spettacolo di *Medha Forbidden Rythm* descritto a inizio paragrafo – le cui musiche sono state composte da Ly Vanthan, musicista formatosi presso la scuola di musica di *Phare* a Battambang e attualmente impegnato in una delle truppe artistiche di *Phare, the Cambodian Circus* – queste forme di ibridazione sono riscontrabili a più livelli: ad un primo e più immediato sguardo è facile anche per il più inesperto dei turisti notare l'uso di strumenti “tradizionali” per musiche di nuova composizione; un orecchio più consapevole, invece appaiono ulteriori dettagli, come l'utilizzo della tecnica canora utilizzata nei canti funebri *smot* per sottolineare musicalmente il drammatico momento teatrale in cui alle artiste

viene sottratto il tamburo ed impedito di far musica; una conoscenza minima della danza classica khmer, infine, permette di comprendere come il duello tra due protagoniste della storia e l'antagonista venga danzato secondo i modelli coreografici con cui nel balletto di corte sono rappresentate le battaglie.

Quello di *Medha* rappresenta solo uno (e ad esser sinceri non il più brillante) degli spettacoli *new tradition* cui è possibile assistere a Siem Reap e che rendono la città il centro nevralgico di questo genere.⁴⁴ Come è piuttosto ovvio, infatti, i turisti che rappresentano la maggioranza del pubblico di Siem Reap appartengono in larga maggioranza alla stessa coorte culturale cosmopolita di cui fanno parte i quadri delle ONG artistiche, e condividono pertanto con esse le preferenze estetiche. Si può sostenere in questo senso che negli ultimi anni sia emerso a Siem Reap una sorta di nuovo filone dell'intrattenimento turistico che può essere definito proprio come *show cosmopolita*, che cerca di distaccarsi dalla consuetudine degli spettacoli di musiche e danze tradizionali. Appartengono a questo filone tutti gli spettacoli di *Phare, the Cambodian Circus*,⁴⁵ quelli di teatro delle ombre proposti dalla compagnia stabile del Bambu Stage,⁴⁶ nonché le produzioni del gruppo di danza contemporanea New Cambodian Artists. A tenere insieme queste produzioni sembra al momento essere soprattutto la volontà di affrontare argomenti centrali all'interno del dibattito globale contemporaneo, quali il ruolo della donna nella società, l'inquinamento, le trasformazioni dei rapporti di genere. Meno compattezza, invece, sembra esserci dal punto di vista musicale, essendo rintracciabili diversi modi in cui l'ibridazione che costituisce il principio creativo generale viene a concretizzarsi. Nel caso dello spettacolo di *Medha*, in parte per ragioni drammaturgiche (la volontà di mettere in mostra il tentativo di un gruppo di donne khmer di contrastare i divieti musicali loro imposti dalla società)⁴⁷ e in parte per le poche competenze delle

⁴⁴ Basti pensare che lo spettacolo messo in scena da CLA a Phnom Penh nell'ambito del progetto *incubator* non rientra all'interno del genere: esso rientra nei *cultural show* che descriverò nel prossimo capitolo, distinguendosi da questi solo per il fatto di inserire le danze presentate durante lo spettacolo all'interno di una struttura drammaturgica.

⁴⁵ Durante il mio soggiorno era in programmazione, tra gli altri, lo spettacolo *Khmer Metal*, in è messa in scena una nottata in un locale notturno della Cambogia contemporanea www.youtube.com/watch?v=gb-CacLsXgs

⁴⁶ Per un esempio si veda <https://www.youtube.com/watch?v=MSAEmUVpTw0>

⁴⁷ È necessario sottolineare come Sreypich, interrogata proprio su questo punto durante l'intervista, abbia in realtà negato che esistano per le donne divieti nel far musica. Il maggior limite per le musiciste, mi spiegò, ha più che altro a che vedere con il fatto che nella cultura khmer sia ritenuto poco consono che le donne si allontanino in modo eccessivo dalle loro case, e questo rappresenta una forte limitazione alle loro possibilità di esibirsi.

musiciste in strumenti “occidentali”, l’ibridismo si risolve in modo piuttosto immediato nell’uso di strumenti locali in composizioni molto semplici, che nella maggior parte dei casi consta di una sezione melodica eseguita all’unisono da due o più strumenti (o voce) e un accompagnamento ritmico eseguito in simultanea da numerosi strumenti a percussione. Più complesse sono altre composizioni dello stesso Ly Vanthan per gli spettacoli di *Phare*, dove l’uso di tastiere, basso, batteria, nonché l’uso di tracce preregistrate, rendono spesso le musiche di scena variegata e complesse, in cui sono brani tradizionali rifunzionalizzati sono affiancati a canzoni rap e brani in stile rock.

Approfondire questo genere, provando a metterlo in relazione tanto con la fiorente industria musicale pop della Cambogia, quanto con il fenomeno globale del cosmopolitismo musicale richiederebbe senza dubbio una ricerca a sé stante, nella quale potrebbero per altro rivelarsi di particolare rilevanza le riflessioni attorno alla musicologia transculturale emerse di recente all’interno del dibattito etnomusicologico italiano (Adamo and Giuriati 2020; Giannattasio and Giuriati 2017). Affrontare almeno in parte l’argomento, d’altro canto, era uno degli obiettivi di ricerca che mi ero posto nella programmazione della seconda parte del soggiorno sul campo, reso impossibile dalle note vicende pandemiche. Queste ultime, d’altro canto, sono responsabili anche della quasi completa interruzione delle attività da parte delle più importanti realtà che propongono spettacoli cosmopoliti: *Phare*, la più solida e ricca delle organizzazioni, ha continuato a lavorare in modo saltuario, spostando parte della sua attività online; il Bambu Stage risulta inattivo fin dall’inizio della pandemia, non proponendo più né spettacoli della propria compagnia stabile né quelli di *Medha*. New Cambodian Artists, infine, nell’impossibilità di esibirsi ha registrato l’abbandono di una delle tre artiste che componevano il gruppo.⁴⁸

La sensazione, insomma, è che la pandemia, insieme al turismo, abbia cancellato sia gli esperimenti musicali “*new tradition*”, sia i piani di professionalizzazione delle ONG di cui essi erano espressione. Il sospetto, pertanto, è che l’atteggiamento prudente dei musicisti nei confronti del lavoro musicale, il loro distribuire uova in più panieri, frutto di una logica della sussistenza che si fonda su una consapevolezza della fragilità del mondo, si sia rivelata non il cascame di un mondo antico e superato, ma un suggerimento

⁴⁸ Queste informazioni sono state reperite per lo più attraverso una perdurante netnografia, e dunque rimanendo in contatto con gli artisti della città attraverso i social network.

che, forse, dovrebbe essere ascoltato con più attenzione da chi, pur dichiarandosi paladino dell'umanità e del mondo, non è tuttavia capace di sedersi ad un tavolo di una conferenza in una grande capitale europea e dichiarare una volta per tutte la fine di un tempo in cui è il mercato a decidere il futuro non solo della natura, ma anche della musica e della vita di chi la fa.

Suoni

Show Culturale Cambogiani: Suonare e Danzare i Nazionalismi

Khmer

Ogni sera dell'anno, nella città di Siem Reap, è possibile assistere a decine di spettacoli di musiche e danze tradizionali ospitati da ristoranti, alberghi, bar, centri commerciali e varie altre tipologie di esercizi pubblici. Nonostante la variabilità interna tra i singoli spettacoli, la compattezza formale che li accomuna autorizza, e a mio modo di vedere consiglia, di pensare a questi come un vero e proprio genere di teatro musicale danzato che, seguendo la terminologia utilizzata dall'etnomusicologa Margaret Sarkissan (1998) per riferirsi agli spettacoli turistici da lei studiati in Malesia, mi limiterò per il momento a definire *Show Culturale Cambogiano*. L'obiettivo di questo capitolo è quello di raccontare la storia di questo genere, provando a fornire un'interpretazione del valore e dei significati che esso ha assunto in relazione alla più ampia e cangiante realtà socio-culturale del paese. Più nello specifico: cercherò sia di inserire la nascita dello show culturale cambogiano all'interno del contesto politico e sociale nel quale esso nacque – gli anni '50/'60 del secolo scorso – sia di fornire una mia interpretazione di quale sia il "lavoro culturale" che esso svolge nella contemporaneità cambogiana. Con la mia analisi, che affondando le sue radici in un'analisi formale degli spettacoli prova a porsi come un vero e proprio esercizio di ermeneutica musicale, spero da un lato di contribuire alla riflessione etnomusicologica attorno agli spettacoli turistici, mostrando come essi rappresentino un testo denso e stratificato di significati, e dall'altro di aggiungere la mia voce al piccolo ma crescente campo degli *khmer studies*, proponendo alcune osservazioni relative alla storia e alla contemporaneità della politica culturale del paese che possono essere svolte solo attraverso un orecchio ed uno sguardo ad oggetti per certi versi banali (e non di rado decisamente brutti per le loro pessime esecuzioni) quali sono gli spettacoli turistici di Siem Reap.

A far da sfondo teorico a questo capitolo sono le riflessioni avanzate dalla già citata Margaret Sarkissan relative al valore politico degli spettacoli culturali. Ponendosi in diretta polemica con la letteratura etnomusicologica che ha trattato gli spettacoli turistici come forme artistiche inautentiche e superficiali, Sarkissian sostiene con efficacia la tesi

secondo cui questi debbano invece essere pensati dagli etnomusicologi come una peculiare forma di produzione culturale di massa caratterizzata dal rappresentare un:

lively forum, a sanctioned space whose function is to communicate between worlds in which people display themselves or are displayed. Stories people choose to tell about themselves compete with myths created (by them or by others) in order to fulfill the expectations of a paying public. (Sarkissian 1998, 87)

In Malesia, sottolinea Sarkissian, i *cultural show* hanno avuto un ruolo di primo piano nel “postcolonial task of nation building, the definition and display of some kind of cultural “common denominator”” divenendo pertanto “a concern of officials at the highest political level” (Sarkissian 1998, 89), che hanno trovato in questi spettacoli un medium per costruire e comunicare la propria definizione della cultura nazionale. Questo ragionamento dell’etnomusicologa americana non solo è del tutto pertinente per descrivere il ruolo degli show culturali nella Cambogia post-coloniale, ma deve essere esteso anche alla realtà post-bellica contemporanea, in cui il paese ha dovuto affrontare il difficile sforzo sia di ricostruire le proprie istituzioni politiche e culturali, sia di venire a patti con una terribile storia di violenza intestina che per anni ne ha squarciato a metà il corpo sociale.

Nonostante io condivida e metta alla base del mio intero ragionamento il riconoscimento della dimensione politica degli show culturali osservato da Sarkissian, è necessario sottolineare come il parallelismo tra la Malesia e la Cambogia non debba essere portato troppo oltre un certo segno. Al cuore del lavoro dell’etnomusicologa americana, infatti, sta lo scontro tra un modo banalizzante ed essenzializzante di rappresentare le minoranze non malesi da parte dello stato nell’ottica di costruire di sé un’immagine multietnica e multiculturale del paese, e le compagnie *grassroot* che cercano invece di riappropriarsi dei mezzi della loro rappresentazione. Questo scontro è stato per lo più inesistente in Cambogia, dove la assai maggior compattezza etnica ha reso molto più facile la sussunzione simbolica da parte della maggioranza khmer. Il valore politico del *cultural show cambogiano* come genere di teatro musicale, così, sta nel fatto che esso ha contribuito a quella che Aditya Eggert, citando il sociologo arabo-tedesco Bassam Tibi, ha definita la *Leitkultur* cambogiana (Eggert 2011), ovvero la definizione di cultura cambogiana proposta (e imposta) dalle élite del paese e attraverso cui le stesse hanno legittimato la loro posizione di egemonia politica. Come proverò a spiegare nelle

prossime pagine, infatti, il *cultural show cambogiano* può essere letto come una messa in scena di un “discorso sulla Cambogia” che ha attraversato gli ultimi settanta anni della storia del paese e che, pur con stili e motivazioni diverse, è stato utilizzato da diversi nazionalismi khmer che si sono succeduti alla guida del paese per legittimare il proprio potere. Il primo passo per comprendere questa affermazione non può che essere quello di individuare quale sia questa immagine della Cambogia veicolata attraverso il genere.

Cultural Show Cambogiano: un’analisi formale⁴⁹

Arrivando al Kulen II con alcuni minuti di anticipo rispetto all’orario di inizio previsto per lo spettacolo, per avere il tempo di montare l’attrezzatura necessaria per riprendere lo spettacolo, trovo già seduti a terra dietro i loro strumenti, al centro del palcoscenico, un gruppo di musicisti vestiti con eleganti giacche bianche, intenti ad eseguire alcuni brani del repertorio *maori*, il genere tradizionale di musica per l’intrattenimento. Sorrido soddisfatto di riconoscere il brano *barey chong bach*, che la mattina stessa ho iniziato ad imparare durante la mia lezione di xilofono, e comincio subito a posizionare il cavalletto su cui sistemo la telecamera, pronto per riprendere lo spettacolo che inizierà a breve. La compagine di musicisti è ristretta, composta solo da quattro strumentisti per non più di sei strumenti, i minimi necessari per la performance: un tamburo a doppia membrana *skor*, la coppia di tamburi grandi *skor thom*, uno xilofono *roneat aek*, un carillon di gong *kong wong*, l’oboe *srolai* e il flauto *kloy*.



All’orario previsto per l’inizio dello spettacolo di danze i musicisti spostano i propri strumenti al lato destro del palco, lasciando così lo spazio necessario per il ballo. Dopo alcuni secondi di silenzio, all’improvviso l’orchestra si anima con il musicista posizionato al *roneat* che suona le prime inconfondibili note di *sathukar*, il brano sacro che fa da preludio a (quasi) tutte le performance musicali, che viene eseguito in una sua versione molto breve, della durata di poco meno di due minuti. Non appena l’orchestra torna in silenzio, una voce femminile annuncia, fuori campo, l’inizio della performance.

Dopo qualche secondo dall’annuncio, con le luci del palco ancora spente, fa il suo ingresso da dietro le quinte un gruppo di quattro danzatrici vestite con un’ampia gonna verde ed una camicia bianca su cui è posto un grande foulard intrecciato. Ognuna di loro porta in mano due riproduzioni in plastica di mezzi gusci di cocco: ad essere eseguita sarà proprio *robam kouos trolok*, la danza dei gusci di cocco. Le quattro giovani danzatrici si inginocchiano a terra, formando una sorta di semicerchio, e in quel momento prende avvio una musica sinuosa, in cui a risaltare maggiormente è la linea melodica del *tro*, su cui il buon esecutore, con ogni

⁴⁹Il video dello spettacolo qui descritto è visibile al link www.youtube.com/watch?v=cjhUUqxufwM

probabilità il maestro della troupe, si esibisce in numerosi abbellimenti virtuosistici che danno grande vitalità ed energia al brano, sebbene l'esecuzione della stessa melodia da parte dello xilofono risulti un po' piatta e poco ornata. Pochi secondi dopo l'inizio della musica anche le danzatrici iniziano la loro performance a terra. Eseguiti alcuni semplici movimenti con le mani, come seconda figura le danzatrici iniziano a percuotere tra loro i due gusci portandoli, in successione, davanti al corpo, a destra, a sinistra, e dietro la schiena, prima di ricominciare la sequenza. L'espressione del viso è allegra e l'intreccio tra il ritmo della loro percussione e quello dell'orchestra rende la coreografia vivace. Vivacità che va ad intensificarsi quando, da dietro, entra un gruppo di quattro danzatori maschi che, accompagnandosi con dei gridi cantati, e percuotendo a loro volta le noci di cocco, entrano in scena baldanzosi, andandosi a sistemare ognuno alle spalle di una danzatrice, con le quali, in corrispondenza di un cambio di melodia e dell'inizio del canto, cominciano una figura coreografica di coppia consistente nel percuotere con la noce tenuta in una mano, quella che il compagno tiene nella mano opposta. Dopo alcuni secondi di questa figura le danzatrici si alzano e inizia così una lunga fase di danza in piedi. Le figure e le forme assunte dal gruppo di otto danzatori si susseguono, mentre prosegue senza sosta la percussione reciproca delle noci. I piedi, in questa fase, toccano spesso solo parzialmente a terra, alternando appoggi sulla punta e sul tallone. Così, nonostante l'esecuzione sembri un po' frenata nel suo incedere da alcune incertezze, nel suo complesso l'intera danza risulta assai movimentata.

Un breve applauso saluta l'uscita dei danzatori alla conclusione della prima danza, e subito l'orchestra porta a conclusione la propria esecuzione. Appena qualche secondo di silenzio, prima che la voce femminile torni ad annunciare, in un inglese un po' stentato, la seconda danza: la scena di corteggiamento di Hanuman, re delle scimmie, e Svann Macha, un episodio celebre del *remaker* (versione khmer del Ramayana). La musica inizia subito dopo l'annuncio ed è subito chiaro un completo cambio di stile: la sparizione del *tro* e l'ingresso di *srolay* e *kong thom* rende il suono meno frivolo, ma più brillante, denso e composto. A confermare la sensazione è l'ingresso del primo personaggio, la sirena dorata Sovann Macha. Le gambe sono coperte con un elegante sarong arancione, da cui parte una coda di pesce dello stesso colore; il torso è coperto da una camicia d'oro, lo stesso colore dello sfarzoso copricapo. La danzatrice, uscendo di quinta, si muove a piccoli e rapidi passi, con i piedi saldamente ancorati al terreno, la schiena leggermente inarcata; mani e braccia sono mossi con estrema eleganza, ma con una esasperata rigidità che accentua la tendenza all'iperestensione delle dita. Sul volto, completamente rilassato, si dipinge una sorta di lieve sorriso appena accennato, modesto, ben lontano dall'esuberanza del ballo precedente. Dopo pochi secondi dall'ingresso della sirena, annunciato da alcuni forti colpi sullo *sjor thom* (una coppia di tamburi a botte), fa il suo ingresso sul palcoscenico Hanuman. Vestito interamente di bianco, e indossando la maschera che identifica il personaggio, il ballerino entra con vigore in scena, e comincia ad eseguire le mosse scattose e le acrobazie che caratterizzano il suo stile, cucito addosso alla sua natura animale. Anche in questo caso, tuttavia, sebbene movimentata da frequenti balzi, ruote ed altri virtuosismi, nel suo complesso la danza risulta "rigida", quasi meccanica, ben lontana dalla rilassatezza che

caratterizzava i danzatori della danza delle noci di cocco.⁵⁰

Terminata la seconda danza, la voce fuori campo interviene nuovamente per annunciare la successiva danza, che sarà un'altra delle più rinomate coreografie del repertorio folklorico: la danza dei pescatori. Mentre un gruppo di dieci danzatori fa il suo ingresso sul palcoscenico, l'orchestra attacca a suonare una musica brillante e veloce, e ben presto è di nuovo il *tro* a riempire lo spazio acustico con i suoi trilli virtuosistici. Sul palco i danzatori, quattro uomini e quattro donne, sono vestiti con colori vivaci, e portano in mano dei cesti intrecciati di diversa foggia che rappresentano le reti da pesca. Come per la danza delle noci di cocco, la coreografia prevede l'alternanza tra azioni collettive dei danzatori di uno stesso sesso, con momenti in cui si formano coppie con due artisti di genere opposto. Dopo una prima lunga parte collettiva, otto dei ballerini escono dal palco, lasciando l'intera scena a due danzatori (un maschio e una femmina) che si esibiscono in una scena di corteggiamento: questa si apre con il giovane che provoca scherzosamente la ragazza, che per tutta risposta si chiude imbronciata in sé stessa. Per farsi perdonare, dunque, il ragazzo si china a raccogliere un fiore che porge alla donna, la quale, lusingata, si lascia così andare al corteggiamento. Mentre i due, nascosti da una rete, si baciano, fanno nuovamente il loro ingresso in scena gli altri musicisti, che "scoprono" la relazione, e mettono in scena una pesa in giro dei due novelli amanti. Questi, imbarazzati, si dividono, seguendo gli altri dietro le quinte, ma non prima di essersi scambiati un ultimo cenno di intesa. Anche in questo caso la danza si caratterizza per un'estrema leggerezza, con passi agili ed espressioni del viso rilassate e sorridenti, che trasporta di nuovo in un clima fresco, ben lontano dall'austerità della danza precedente.

È tuttavia di nuovo ad un clima solenne che si torna subito dopo la fine della seconda danza folklorica. Dapprima con la danza di Moni Mekhala e Ream Eyso, una delle coreografie più celebri e spettacolari del repertorio classico. Ritenuto un brano sacro eseguito come rituale per favorire le piogge, esso mette in scena la lotta tra una divinità femminile (Moni Mekhala) e un demone (Ream Eyso).

A chiudere lo spettacolo, infine, è *Robam Apsara*, la danza iconica della Cambogia. Sul palco, accompagnati da una musica e un canto elegante e solenne, sono cinque danzatrici (lo stesso numero delle torri di Angkor) che nei loro abiti raffinati e con i copricapi dorati che sovrastano le loro teste si esibiscono in una serie ininterrotta di lenti e precisi movimenti, che esaltano la straordinaria padronanza del corpo da parte delle danzatrici. Pur non di eccelsa qualità, è impossibile non essere trasportati nel vortice ammaliante dell'eleganza della danza, che lascia gli spettatori, compresi i critici etnomusicologi, affascinati dalla maestosità di una danza che così poco ha a che vedere con le nostre consuetudini.

⁵⁰Come si vedrà, la registrazione di questa danza è purtroppo compromessa da un avventore del ristorante che si posiziona proprio di fronte alla telecamera. Impegnato ad eseguire, allo stesso tempo, fotografie dell'evento, non ho avuto la prontezza di spostare la telecamera. La documentazione così come proposta, compreso il forte rumore di sottofondo che è possibile sentire durante tutta la registrazione, tuttavia, mi sembra utile per comprendere il generale clima in cui questi spettacoli si svolgono, caratterizzato per lo più da una generale confusione e una scarsissima attenzione allo spettacolo. Al Kulen, tuttavia, la presenza relativamente scarsa di grandi gruppi turistici organizzati, fa sì che, a differenza di quanto avviene in altri ristoranti, la sala rimanga, anche se non attenta, quanto meno piena fino alla fine dello spettacolo.

Quello appena descritto è lo spettacolo andato in scena presso il ristorante Kulen II la sera del 10 novembre 2018, del quale ho avuto modo di produrre una registrazione audiovisiva, e ben si presta per individuare e descrivere il *cultural show cambogiano* come genere di teatro musicale danzato dotato di sue ricorrenti caratteristiche, mostrando in modo chiaro come il genere si fondi sul principio formale dell’alternanza – di solito bilanciata – tra una danza derivante dal repertorio “classico” ed una che appartiene al cosiddetto repertorio folklorico.⁵¹

Sono consapevole che questa osservazione possa sembrare finanche banale, non certo frutto di qualche complesso sistema di analisi musicale: devo ammettere, nondimeno, che persuaso di assistere a spettacoli di generiche “danze tradizionali”, ho visto ben più di qualche spettacolo prima di rendermi conto del fatto che l’affiancamento nella stessa performance di due repertori tra loro pressoché incommensurabili rappresenta una peculiarità degli spettacoli turistici cambogiani di cui, al momento, non trovo riscontri né nella mia esperienza diretta, né nella letteratura scientifica.⁵²

Come tratto caratterizzante del genere, questa struttura formale si configura come uno di quelli che il musicologo Lawrence Kramer ha definito “tropi strutturali”, ovvero peculiari “structural procedure, capable of various practical realization, that also function as a typical expressive act within a certain cultural/historical framework” (Kramer 1993:10), e come tale permette di aprire sul genere una “finestra ermeneutica” che fa apparire lo stesso “not as a rigid grid of assertion in which other modes of meaning are embedded but as a field of humanly significant actions” (Kramer 1993, 6). Detto altrimenti, la struttura formale degli spettacoli culturali cambogiani può essere considerata come un significante che, messo a sistema con altri segni ad esso collegati, rileva il suo significato culturale nelle diverse fasi della storia cambogiana, apparendo, in

⁵¹A mia conoscenza l’unica eccezione a questa regola è presente nello spettacolo della compagnia Sacred Dancer of Angkor. In questo caso la fondatrice e direttrice della troupe, Ravyn Karet-Coxen, legata alla famiglia reale di Cambogia e formata nella danza classica al palazzo reale prima dello scoppio della guerra, ha fatto la scelta di dedicare i propri spettacoli solo al repertorio di corte. Mi è poi capitato in due occasioni di assistere a spettacoli in cui venivano proposte scene appartenenti al repertorio del *Lkhaon Khaol*, un altro genere di teatro danzato.

⁵²Ho in mente le mie esperienze indonesiane, dove ho assistito a performance di teatro delle ombre pensati per un pubblico turistico e a spettacoli di danza come il Ramayana Ballet di Prambanan; in Malesia, nel 2018, ho invece avuto modo di assistere a spettacoli di musiche folkloriche assai simili a quelli descritti un ventennio prima da Sarkissian; mi è capitato non solo di assistere, ma di partecipare come orchestrale, a concerti pucciniani nell’ambito del Festival Puccini e la sua Lucca. In nessun caso, tuttavia, mi è capitato di assistere o conoscere uno spettacolo destinato in modo esplicito ad un pubblico turistico che mettesse insieme, per fare un esempio, l’opera settecentesca napoletana e i cantanti neomelodici.

particolare, come strumento funzionale alla costruzione e legittimazione del potere dei diversi regimi succedutisi alla guida del paese.

Il primo passo per comprendere il mio ragionamento è quello di individuare in che modo i due diversi repertori siano legati a due distinti poli della narrazione della nazione cambogiana: da una parte il repertorio classico rimanda all'immaginario di Angkor, e dunque del passato glorioso del paese; le danze folkloriche, di contro, fanno parte di un modo di descrivere e dipingere il mondo e la vita quotidiana del popolo cambogiano che ha attraversato la storia del paese a partire dalla sua liberazione dal protettorato francese. L'accostamento dei due repertori che struttura il *cultural show cambogiano*, così, deve essere letto come un modo per unire simbolicamente questi due poli discorsivi, uno stratagemma retorico ricorrente nella storia del nazionalismo khmer, perseguito con l'utilizzo di molti e diversi strumenti e media, attraverso cui i diversi regimi che hanno guidato il paese hanno costruito un'immagine essenzialista e semplificata della nazione che serviva loro per legittimare il proprio potere e naturalizzare il loro stile governativo. Nei prossimi paragrafi proverò a dimostrare questa mia affermazione: dapprima mostrerò come gli spettacoli culturali, creati negli anni '50/'60 del secolo scorso, possano essere interpretati come uno strumento di supporto a quello che il politologo khmer Sorpong Peou ha definito il *paternal authoritarianism* (2000) che caratterizzò il governo di Norodom Sihanouk; poi, con un ampio salto temporale corrispondente al lungo periodo in cui la violenta guerra civile ha cancellato gli spettacoli culturali dalla vita culturale del paese, passerò alla realtà contemporanea, dove la riemersione dell'immagine essenzialista convogliata (anche) attraverso gli spettacoli è legata agli sforzi compiuti dal governo di Hun Sen per affermare la sua legittimità politica proponendosi come l'artefice, allo stesso tempo, della pacificazione del paese e della sua crescita economica.

Non solo Angkor: Spettacoli Culturali e il “populismo angkoriano” di Norodom Sihanouk

Nonostante siano passati ormai quasi dieci anni dalla sua scomparsa (15 ottobre 2012), continua ancora oggi a non essere raro sentir citato dai cambogiani il nome di Norodom

Sihanouk nelle discussioni relative alla politica e alla cultura del paese. Sebbene gli oltre vent'anni di governo ininterrotto di Hun Sen abbiano infatti fatto emergere quest'ultimo come istrionico protagonista della contemporaneità cambogiana, Sihanouk rimane una figura imprescindibile della storia del paese, il cui carisma continua ad irradiare e a dar forza alla famiglia reale, ormai molto indebolita dal quasi completo trasferimento del potere politico nelle mani del governo. D'altro canto, nei suoi quasi 90 anni di vita Norodom Sihanouk è stato il perno attorno al quale hanno ruotato tutti gli eventi della storia della Cambogia, a partire dalla liberazione di questa dal protettorato francese fino al colpo di stato di Lon Nol supportato dalla CIA; dalla conquista del potere da parte dei khmer rossi, le cui fila furono ingrossate in modo consistente dagli appelli dello stesso Sihanouk ad unirsi contro la Repubblica Khmer; fino al suo ruolo di rappresentante del paese all'assemblea UNESCO che, nel 1992 decretò l'iscrizione di Angkor nella lista dei patrimoni dell'umanità a rischio, atto che sancì simbolicamente la fine dell'isolamento del paese dal resto della comunità internazionale. Come dimostrato da una letteratura storiografica ormai piuttosto ampia, la fortuna politica di Norodom Sihanouk ha origini nella sua capacità di costruire attorno a sé, attraverso un fitto apparato di produzioni culturali e manipolazioni del materiale simbolico, l'immagine di padre della nazione e di sua guida legittima e naturale.

Per comprendere lo stile politico di Norodom Sihanouk, e il senso che in esso hanno avuto gli spettacoli culturali, è necessario fare un passo indietro rispetto al periodo del governo dello stesso e tornare ai giorni della dominazione coloniale francese sulla Cambogia. Nel suo importante volume *Cambodge: the Cultivation of a Nation*, la storica Penny Edwards (2007) ha ricostruito nel dettaglio i passaggi attraverso cui il protettorato francese fu in grado non solo di importare nel paese un concetto del tutto estraneo ai sistemi di riconoscimento comunitario fino ad allora esistenti – appunto quello di nazione – ma anche di creare una classe di intellettuali locali in grado di appropriarsi di questo stesso concetto per farne il fulcro della propria ideologia politica e sociale. Tutto ebbe origine dal particolare progetto politico che l'autorità coloniale attuò in Cambogia. Qui, a differenza di quanto avvenne in altri territori coloniali, la Francia non puntò sulla strategia di “asfissia culturale” volta ad imporre i valori occidentali sui territori conquistati, ma su quella della “redefinition of Khmer culture and its emergence into the

public sphere of the modern nation” (Edwards 2007, 8). Ne conseguì un peculiare atteggiamento da parte del protettorato nei confronti dei propri sottoposti khmer, i quali:

were tasked not with imitating European colonialists, in the spirit of Lord Macaulay’s “class of persons Indian in blood and colour, but English in taste...and in intellect,” Rudyard Kipling’s “Hurree Babu,” or V. S. Naipaul’s “mimic men,” but with mimicking their ancestors. (Edwards 2007, 10–11)

Proprio qui emerse in tutta la sua potenza simbolica Angkor, individuato come serbatoio dal quale attingere i tratti culturali cui gli khmer del XIX secolo avrebbero dovuto aderire. Così, come d’altronde in ogni processo biopolitico, il governo si affidò al sapere “scientifico” di un drappello di archeologi, storici dell’arte ed antiquari che assunse il ruolo di validatori ed autenticatori, se non direttamente di inventori, del “Khmer Autentico”:

Before Khmers could perform this task [mimicking their ancestor] to the satisfaction of their colonial tutors, the latter had to ascertain the ethnocultural dimensions of the “authentic” Khmer, whom both painstaking scholarship and amateur antiquarianship located in the temples of Angkor, after an initial misdiagnosis that the Khmers had vanished, and that the Cambodians who now walked the land were some distant and degenerate offshoots. Bas-reliefs, sculptures, inscriptions, and decorations were the materials from which the French would mold the template of the Original Khmer and chart the specific coordinates of the Khmer race, temperament, and nationality. In this hall of ancestral mirrors, mimicry became inextricably tied up with questions of nation, authentication, and anticipation. (Edwards 2007, 11)

Il punto, allora, non è solo che, come notato da alcuni studiosi come Falser (2014) e Hideo (2005), la ricostruzione di Angkor (avviata con la fondazione a Siem Reap della sede cambogiana dell’*Ecole Française d’Extrême-Orient* EFEO del 1904) fu la particolare foggia che “il fardello dell’uomo bianco” acquisì in Cambogia per legittimare il potere francese. Essa fu il gesto simbolico che toccò il corpo sociale nelle sue viscere: con esso si stabiliva ed imponeva agli abitanti del paese che cosa volesse dire essere khmer; si indicava un simbolo attorno al quale gli khmer dovevano legarsi come “comunità immaginata” nazionale; si insegnava che la fatiscenza dei templi era il segno tangibile della decadenza della nazione stessa.

Colui che per primo e con più forza riuscì ad appropriarsi simbolicamente di Angkor per farne il fulcro della sua legittimità politica fu proprio Norodom Sihanouk. Il suo sforzo principale a tal proposito fu quello di far valere il proprio lignaggio regale come strumento

per rivendicare una legittimità morale su Angkor che, nella cornice appena descritta in cui i templi corrispondono retoricamente alla nazione nella sua totalità, si traduceva immediatamente in legittimità politica sulla nazione:

Sihanouk adopted [Angkor] as a symbol of royal glory and of the greatness of his ancestor, claiming direct descent lines from Jayavarman VII and comparing his Sangkum Reastr Niyum regime with the Angkorean era and likening himself to Jayavarman, who had “regained national independence.” (Edwards 2007, 250)

La forza e la fortuna politica di Sihanouk, insomma, si fondarono sulla sua capacità di aggiungere all'equivalenza tra Nazione e Angkor creata nel periodo coloniale anche l'elemento della Famiglia Reale, e sulla sua conseguente emersione come punto di contatto di questo cortocircuito simbolico.

Nel processo – che propongo di definire personalizzazione della nazione – assunse un ruolo cardine la danza classica. Come sostenuto da molti studiosi, ed in particolare dall'etnoredologa Celia Tuchman-Rosta, le innumerevoli figure di ballerine scolpite sui bassorilievi dei templi avevano fatto sì che la danza fosse individuata dagli studiosi francesi dell'EFEO come una delle pratiche culturali che dovevano essere considerate caratterizzanti della cultura degli “khmer autentici”, e dunque della cultura nazionale che stavano inventando per la Cambogia. Ma a fianco a questa dimensione nazionale, la danza classica vantava all'epoca anche un profondo legame di vicinanza con la famiglia reale: pur evitando, per cautela storiografica, di considerare quella della danza come una storia ininterrotta che parte dall'impero khmer per arrivare all'indipendenza francese, è fuori discussione che la ricostruzione di una troupe reale di danza classica fu tra i più importanti sforzi compiuti dal re Ang Duang durante il suo regno tra il 1848 e il 1960, e questo aveva fatto riemergere la famiglia reale come patrona di questa che, all'epoca, si configurava come pratica artistico-religiosa. Con la stretta collaborazione della madre Sisowath Kossamak, Sihanouk puntò strumentalmente a rimarcare ed enfatizzare la relazione inscindibile tra danza (come simbolo di Angkor), nazione e regalità, in un'avvolgente propaganda che culminò con la creazione della coreografia divenuta non solo sineddoche della danza classica khmer, ma anche simbolo nazionale globalmente riconosciuto: l'*apsara*, il cui simbolismo in merito è più che esplicito. Da una parte, mettendo in scena la vivificazione ed emersione dalle mura di Angkor di cinque (il numero delle torri di Angkor Wat) Apsara, la coreografia crea un ponte temporale tra il glorioso passato

dell'impero khmer e la neonata nazione; dall'altra la scelta di Norodom Buppa Devi, figlia di Norodom Sihanouk, come protagonista della prima messa in scena, indicava simbolicamente la famiglia reale come il filo rosso che univa passato e presente (si veda anche Falser 2014, 712).

La storia appena raccontata è in realtà ben nota tra coloro che hanno guardato o alla storia politica o alle arti performative del paese. Falser (2014), Cravath (2007), Tuchman-Rosta (2014; 2018), nonché la stessa Norodom Buppa Devi (Norodom 2016:5) in un breve intervento introduttivo al libro *Beyond the Apsara* (Burridge e Frumberg 2016), hanno riconosciuto il ruolo propagandistico delle performance culturali nell'impalcatura politica del governo di Sihanouk. Il problema, però, è che tutti questi contributi sorvolano sulla seconda metà degli spettacoli diplomatici, ovvero il repertorio folklorico che affiancava quello classico nelle serate offerte dal re abdicatario ai propri ospiti. Se questo silenzio è forse comprensibile e giustificato dal maggior peso specifico della danza classica nel processo di nazionalizzazione della Cambogia, lo diventa assai meno se si ripercorre la nascita delle danze folkloriche che, al pari di quanto avvenuto in numerosi altri paesi, rappresenta una vera e propria "invenzione della tradizione" che, proprio come quelle descritte da Eric Hobsbawm e Terence Ranger, è stata funzionale sia a costruire una coesione sociale tra i membri del neonato stato-nazione, sia a legittimare l'autorità dei gruppi egemonici impegnati in tale invenzione.

Se escludiamo, a causa di alcuni *bias* strutturali, il volume *Khmer Folk Dance* dei musicologi cambogiani Chan Moly Sam, Sam Ath Nguon e Sam-Ang Sam, si noterà come sia pressoché del tutto inesistente una letteratura scientifica dedicata all'indagine storica e coreutico-musicale delle danze folkloriche cambogiane. Colmare tale lacuna richiederebbe ricerche specifiche e ben più ampie di quelle da me compiute. Sarebbe fuori scala considerare le prossime pagine come una vera e propria storia della nascita di questo repertorio di danze, ma nondimeno ritengo che esse aiutino a cogliere un aspetto fondamentale delle politiche culturali del governo di Norodom Sihanouk troppo spesso passato sotto silenzio a causa del *burden of Angkor* (Winter 2006) che ha gravato non solo sulle spalle della storia cambogiana, ma anche su quella dei suoi studiosi.

Un buon punto di partenza per la mia discussione potrebbe essere una definizione convincente delle danze folkloriche, ma già qui ci troviamo di fronte ad alcune problematiche di non immediata risoluzione. Alcuni dizionari inglese-khmer alla parola

folk offrono la definizione del costrutto “folk dance” che viene identificato come *robam propeinih roboh neak srok*, da tradurre letteralmente in italiano come “danza tradizionale degli abitanti dei villaggi”. Molto simile è la definizione che si trova nel volume dei tre musicologi khmer citato in precedenza, in cui si afferma che la “*khmer folk dance is solely of peasant origin and use and is considered to be a part of peasants’ life. It is in rural Cambodia where folk dance is taken and has retained its deepest roots*” (Sam-Ang, Chan Moly, e Sam Ath 1998, 3–4). Molto simile, infine, è la definizione che di danze folkloriche viene data sull’*Inventory of Intangible Cultural Heritage of Cambodia* prodotto nel 2004 dal Ministero della Cultura cambogiano, in cui si afferma che:

Traditional Folk Dance refers to all kinds of dance that are passed on from generation to another and that are often linked to ethnic group’s traditional ceremonies. [...] Traditionally, all the dance were performed in the village in large clearing or public area at the time of birth, marriage, death, during planting and harvesting, hunting, war or at a feast. (Ministero della Cultura, 2004, 33)

Il problema di queste definizioni, tuttavia, è che esse sono, al più, verosimili, se non del tutto false. La realtà è che quelle che cominciarono ad essere definite sul finire degli anni ’50 del secolo scorso come danze folkloriche, sono una serie di coreografie create da professori e studenti del dipartimento di arti coreografiche della Royal University of Fine Arts di Phnom Penh (RUFA), e che da allora ha continuato ad ampliarsi fino ad oggi in parallelo con l’attività dell’università stessa, dal momento che la creazione di una danza folklorica è una delle prove per il conseguimento della laurea in arti coreografiche.

Secondo uno schema retorico ricorrente in numerosi altri processi di invenzione di repertori di danze folkloriche, documentato con dovizia di particolari dal coreologo e coreografo Anthony Shay (1999; 2002), anche nel caso cambogiano la “storiografia ufficiale” – rappresentata dal libro di Sam-Ang Sam e colleghi – traccia l’origine del repertorio in un “prodigious amounts of field research [conducted] in order to present the most authentic choreographic products possible” (Shay 1999, 29):

[d]uring the late 1950s and early 1960s, an interest in folk art sprung up among a group of teachers who decided to create the National Conservatory of Performing Arts and the Royal University of Fine Arts, to which the majority of folk dance that we see today owe their origin. Then these establishments came into existence, their members were assigned to search for dances in various region of Cambodia. Movements, gestures, and choreographies were learned directly from indigenous as well as photographed dancers. Music, song and narration were learned and taped for further study (Sam-Ang, Chan Moly, e Sam Ath 1998, 9)

Sebbene sia noto che, in effetti, dalla collaborazione tra Royal University of Fine Arts di Phnom Penh, Conservatorio Nazionale di Arti Performative e il governo guidato da Norodom Sihanouk fosse nata in quegli anni una commissione, denominata *Commission de la Musique*, cui era stato affidato il compito di rintracciare, documentare e descrivere forme e repertori musicali e coreutici presenti su tutto il territorio nazionale (Giuriati 1993), non è in realtà al momento in alcun modo verificabile che queste ricerche siano in effetti servite da punto di partenza per la costruzione delle danze folkloriche. Assai più probabile, invece, è che come nei casi delle molte compagnie nazionali di danza studiate da Shay il modello delle coreografie debba essere individuato nel balletto classico, ed in particolare nelle cosiddette “danze di carattere”, consistenti proprio nella rappresentazione stilizzata di danze della tradizione popolare (Shay 1999, 30).

Che esista o meno e quale sia il rapporto esistente tra le danze folkloriche e le (eventuali) danze “originali”, tuttavia, è di importanza relativa: dichiarare l’esistenza di campagne che hanno riscoperto musiche e tradizioni folkloriche, infatti, altro non è che un modo per supportare l’uso strumentale che delle danze è stato fatto dai regimi nazionalisti che ne hanno sponsorizzato la creazione:

[t]he value of utilizing folk dance for the representation of an entire nation emanates from the common public view that these dances emerge from some primordial source of the nation’s purest and most authentic values, and that folk dance, music and costumes are timeless and date from some prehistoric period. [...] Nationalist had produced, among other things, a more effectively estheticized politics, a politics which could often appear as prepolitical or apolitical precisely in its aesthetic forms. [...] Thus, the very choice of traditional dance, arguably the most visually spectacular form of performance expression, showing an innocent youth engaged in wholesome folk activity, actually achieves the highly political choice of depicting and representing the nation, in its essentialists entirety, in this “nonpolitical”, “innocent”, and “naturalized” cultural fashion (Shay 2002, 6–7)

Il punto fondamentale, insomma, è che le danze folkloriche, comprese quelle cambogiane, rappresentano un modo attraverso cui “political verities can be choreographed and packaged for foreign and domestic consumption” (Shay 2002, 7), configurandosi come una parte centrale della “nazionalizzazione delle masse” (Mosse 2009).

Sebbene all’interno del repertorio delle danze folkloriche cambogiane si possano individuare una varietà di temi e tipologie, si può affermare che la grande maggioranza di esse rientrano all’interno di quel “fun in the village motif” che rappresenta un “common

denominator for many of the choreographies of state folk dance” (Shay 2002, 9). Se nel caso sovietico citato dal coreologo americano il tema del divertimento bucolico era funzionale a sostituire le reali condizioni di vita e di lavoro dei contadini con una sua rappresentazione ottimistica e leggera, nel caso cambogiano esso si inserisce in una precisa retorica che dipinge le fasce subalterne della popolazione cambogiana (e le minoranze etniche) come semplici, ingenui ed infantili. Proprio come l’ideologia di Angkor, anche questo apparato discorsivo affonda le sue origini nel periodo del protettorato francese. Si veda, a tal proposito, in che modo si esprimeva Pierre Loti raccontando la propria esperienza di esploratore in Cambogia “Nous traversons des villages, tranquilles et jolis comme à l’âge de l’or, où les gens nous regardent passer avec des sourires de bienveillance timide”⁵³ (Loti 2013 [1912]). Se però per i colonizzatori gli abitanti di quei villaggi rappresentavano la degradazione (forse piacevole, ma non meno penosa) della grande civiltà angkoriana, per Norodom Sihanouk, padre “della nazione”, essi erano dei figli. Come sottolinea il politologo khmer Sorpon Peou, infatti:

Throughout his political life, Sihanouk achieved recognition as the father of Independence and the Cambodian nation, who ruled by the power of royal or personal prerogative and treated the Cambodian people as his naïve children in need of fatherly care. In brief, his traditional ruling style can thus be simply characterized “paternalistic” (Peou 2000, 48)

Questa forma di paternalismo, sottolinea Peou, era in realtà una mano di bianco su un atteggiamento fortemente anti-democratico del principe che, nelle conversazioni private assurte negli anni a testimonianze storiche, non esitava a denigrare i propri cittadini come “bambini” su cui lui aveva il dovere e il diritto di governare. Si pensi, ad esempio, a quanto dichiarò al generale francese Poul Ely “Those favoring democracy in Cambodia are either bourgeois or prince... The Cambodians people are children. They know nothing about politics, and they care less” (Norodom Sihanouk in Peou 2000, 43). Per vedere all’opera questa retorica paternalista è utile guardare ancora una volta a *Kambuja*, il mensile ufficiale del Sanrkum, il gruppo politico di cui Sihanouk era a capo. Per fare solo un esempio, si guardi al numero 7 dell’ottobre 1965, che si apre con una lettera di auguri scritta dai membri del gruppo per la traduzione inglese del mensile in occasione del quarantacinquesimo compleanno di Sihanouk. Dal roboante titolo *Respectful and Ardent*

⁵³“Attraversiamo paesini, tranquilli e graziosi come nell’età dell’oro, dove la gente ci guarda passare con sorrisi di timida benevolenza”

Wishes for a Happy Birthday to the Beloved Father and Leader of the Nation, il pezzo ne ribadisce le incomparabili qualità di governante, la sua arguzia ideologica, nonché la sua devozione patriottica e si conclude poi con questa affermazione:

Such devotion, such zeal, such achievement too – starting with unification and peace, then the constant success in the field of national unification – such impartiality, all these explain why all the Khmers with the coming of Samdech’s birthday, send their Chief, their most respectful and affectionate wishes, such as a happy family would express for their dear Father. (*Kambuja*, 7, 15 Ottobre 1965)

Il modo con cui il principe provò a rendere concreta questa sua visione della società cambogiana come una grande famiglia fu, soprattutto, attraverso il contatto diretto, sebbene propagandistico, che questo provò a creare con le fasce rurali e povere della popolazione. Anche in questo caso una fonte importante è l’organo del Sangkum: quasi ogni numero, infatti, riporta notizie delle innumerevoli visite nelle varie province del paese compiute dal primo ministro nel mese precedente, corredate da un copioso apparato fotografico in cui il principe è ritratto intento a collaborare con i locali nello svolgimento dei loro lavori quotidiani, dalla semina al raccolto, all’edificazione delle tradizionali case in legno al controllo delle catene di montaggio delle nascenti industrie.

Lo storico Milton Osbourne, dalla sua posizione privilegiata di residente nel paese a partire dal 1959, non ha dubbi nell’affermare che fu proprio questa attenzione di Sihanouk il motivo per cui quel mondo rurale e contadino che poco o nulla aveva a che vedere con l’atmosfera cosmopolita di Phnom Penh cominciò a sentirsi parte di una comunità nazionale:

[...] it was a measure of Sihanouk’s achievements that the inhabitants of these towns, or certainly the Cambodian inhabitants, felt themselves to be part of his state. Non only did provincial Cambodians embrace the national readiness to travel, cramming into the precariously overloaded buses or onto crowded ferries to make their way to Phnom Penh to visit relatives or attend great occasions; the prince also came to visit them (Osborne 1994:132)

A queste parole di Osborne fanno eco quelle del più importante storico della Cambogia, David Chandler, che annovera tra i meriti di Sihanouk proprio quello di unificatore della neonata nazione cambogiana: “Sihanouk’s identification with Cambodia’s poor, however sentimental, did much to increase their feelings of self-worth and their identification with the Cambodian state” (Chandler 2007:143). Sulla stessa lunghezza d’onda, infine, sono le affermazioni dell’antropologa Usha Welaratna secondo cui:

In trying to build up the solidarity of the nation [...] Sihanouk fostered intimacy with the peasantry by communicating with them in popular idiom during frequent visits to villages. With his closeness, the monarchy was no longer a remote power indifferent to the needs of the people, but a benevolent paternalistic authority concerned with welfare of the nation (Welaratna 1994:19)

E poco dopo:

A third concept Sihanouk tried to introduce was that of the nation [...]. The peasantry had been historically isolated in villages with little connection to the capital; also, they were aware of the social inequality between the elites and the masses. To bring the elites and the peasantry closer, Sihanouk tried to use both groups for the socioeconomic development of the country. He urged the elites to exercise moderation and tried to inculcate in the peasantry the idea of equality under the Buddhist religion and before the law. (Welaratna 1994, 19–20)

Quest'ultima citazione merita una particolare attenzione, perché essa assegna la giusta rilevanza alla centralità che nel disegno politico-ideologico di Sihanouk ha avuto lo sforzo di racchiudere nella stessa retorica tanto "l'alto" quanto "il basso": solo in questo modo, infatti, il re-ministro poteva sia avocare a sé l'autorità conferitagli dal suo lignaggio regale, sia stabilire una connessione sentimentale con il corpo sociale della giovane nazione. Il punto, insomma, è che né l'appropriazione egocentrica dell'immaginario angkoriano, né l'infantilizzazione del popolino esauriscono l'immagine della nazione costruita dal "nazionalismo personalizzato". Esso si fonda invece su quello che propongo di definire "populismo angkoriano", ovvero sull'affiancamento strumentale, e la conseguente risemantizzazione, di due *topos* attorno alla Cambogia nati nel corso del protettorato francese (quello che paragona Angkor alla nazione e quello del popolo come gentile e sorridente) al fine di costruire un'immagine nuova del paese in cui passato e presente sono di nuovo legati grazie a Norodom, che lega simbolicamente i re angkoriani, da cui discende, ai cambogiani, di cui si dichiara il padre benevolo.

Stanti così le cose, mi sembra corretto affermare che il punto più alto della "politica coreografica" di Sihanouk non è da individuare nella creazione da parte della regina madre Kosamak della danza Apsara, quanto nell'invenzione del *cultural show cambogiano*, in cui l'unione tra i due poli della rappresentazione della nazione è messa in scena attraverso l'accostamento tra repertorio classico e repertorio folklorico.

Credo che sia questa la ragione per cui i *cultural show* divennero parte integrante dell'apparato diplomatico del governo di Sihanouk, sia accompagnando il re nelle sue visite all'estero, sia rappresentando una consuetudine nelle visite delle delegazioni

straniere. Tra queste ultime è senza dubbio da citare quella che, forse più di ogni altro evento, ha sancito la gloria di Sihanouk come dominatore della Cambogia: la visita ufficiale nel paese del generale Charles de Gaulle, nel settembre del 1966. La centralità assunta in quel frangente dalla politica coreografica è stata ben messa in luce da Michael Falser, che nel raccontare del grandioso spettacolo *son-et-lumiere* organizzato di fronte ad Angkor Wat afferma come “King Sihanouk used this staging of the Khmer emergence myth to subliminally communicate a new political self-confidence to his former colonial master” (Falser 2014, 715). Ciò su cui Falser sorvola, tuttavia, è che prima di quel fastoso spettacolo Sihanouk aveva già messo in scena per la delegazione francese “la sua Cambogia” in una serata di gala al palazzo reale di Phnom Penh, in cui l’alternanza tra danze classiche e folkloriche aveva cancellato una volta per tutte il discorso coloniale che raccontava la Cambogia moderna come l’ombra sbiadita del suo glorioso passato, per far brillare la nuova immagine di un paese che, grazie alla guida salda del “padrone di casa”, si era riconciliato con il suo passato, con i suoi storici padroni e protettori, e si presentava sulla nuova scena internazionale come un attore giovane, vigoroso e protagonista, anziché spettatore, del suo futuro.

Tale protagonismo, tuttavia, non poté durare a lungo. La vitalità di Sihanouk, la sua abilità diplomatica e la sua ostinata politica della neutralità che gli aveva permesso di intrattenere rapporti di amicizia tanto col blocco sovietico quanto con la Cina maoista divenne presto troppo ingombrante ai confini della tragedia Vietnamita. Il 17 marzo 1970 Lon Nol, un tempo tra i più fidati generali di Sihanouk, approfittò dell’assenza in patria di quest’ultimo, e spalleggiato dagli Stati Uniti d’America, guidò un colpo di stato attraverso cui assunse le redini della nuova Repubblica Khmer. Dal suo esilio cinese Sihanouk continuò a mantenere una grande influenza sui fatti interni al paese, e spinto dal governo del paese che lo ospitava invitò i suoi sudditi più fedeli ad unirsi a quello che fino ad allora era un piccolo drappello di guerriglieri maoisti legati al Partito Comunista di Kampuchea, i cosiddetti khmer rossi, incitandoli a combattere per cacciare Lon Nol e reinstaurare lui come capo della nazione.

In molti seguirono la volontà del re-ministro e le fila dei khmer rossi si ingrossarono a dismisura fino a dare al gruppo la forza di entrare in armi a Phnom Penh, il 17 aprile 1975. Contro ogni previsione di Norodom Sihanouk, alla cacciata di Lon Nol non seguì il suo ritorno al potere, ma l’inizio di una nuova fase di guerre civili, violenze e massacri di

inaudita crudeltà che rese la Cambogia il paese dei “fantasmi” (Terzani 2013), una cui completa e convincente storia, ed ancor più una lucida storia della musica, è ben lontana dall’essere scritta. Poco o nulla, così, si sa dei *cultural show cambogiani* nel lungo periodo che va dall’ingresso dei khmer rossi nella capitale agli anni ‘90, quando essi riapparvero sotto forma di spettacolo turistico al servizio di un nuovo e pragmatico nazionalismo che, pensando la nazione come una “società a nome collettivo”, e alla comunità nazionale come una *brand community*, ha fatto di essi un inestimabile strumento di marketing. A questa fase della storia dei *cultural show* sono dedicati i prossimi due paragrafi di questo capitolo.

Srok Khmar, INC.: la Cambogia postbellica tra stato-azienda e nazionalismo commerciale

La mattina del 4 giugno 2018 entro nella sede di Phnom Penh del Center for Khmer Studies per la prima lezione del Khmer Language and Culture Program organizzato congiuntamente dal Center for Khmer Studies stesso e dalla cattedra di lingua e letteratura khmer dell’University of Hawaii at Manoa, la cui titolare, Chhany Sak-Hampy è tra le più riconosciute esperte di storia della lingua e della letteratura cambogiana. Avevo deciso di partecipare al corso, che si estenderà per le successive 6 settimane, per acquisire le abilità linguistiche basilari necessarie a condurre la mia ricerca sul campo programmata a partire dai mesi conclusivi del 2018. La classe, divisa in due livelli, è composta da sette studenti: due dottorandi (io ed una archeologa canadese), una studentessa di master in procinto di vincere una Fullbright per lo studio della manifattura tradizionale della carta di foglie di palma, e tre studenti di bachelor, due dei quali figli di khmer rifugiati negli Stati Uniti durante il periodo della guerra civile cambogiana. Nel complesso un gruppo che, per quanto eterogeneo, è tenuto insieme dall’obiettivo di approfondire la conoscenza della realtà storica, sociale e culturale del paese che ci ospita.

La mattina scorre rapida con la presentazione del corso, dei docenti e del personale di supporto, e con il primo approccio alla pronuncia, lettura e scrittura della prima riga del complesso alfabeto. Ma per questa prima giornata la mia attenzione è per lo più rivolta all’attività del pomeriggio, quella che sulla griglia oraria consegnataci è indicata come Khmer Cultural Orientation tenuta da Nea Kru Sovhan. Questa si apre con alcune dritte di “buone maniere”, ed in particolare si concentra sul *samphea*, il saluto consistente in un inchino eseguito con le mani giunte a differente altezza a seconda del rango dell’interlocutore. Dopo qualche breve accenno alle parole da utilizzare per salutare le persone, anche in questo caso differenziate per età e posizione sociale della persona con cui si ha a che fare, la presentazione passa a ciò che più mi interessa, le arti e le tradizioni. Il tutto si apre con l’immancabile descrizione di Angkor come centro della cultura khmer: è da qui, ci viene detto, che ha origine tutto quello che il paese ha di unico e inimitabile, tra cui, la danza classica: la somiglianza di movimenti e di paramenti tra le figure danzanti

raffigurate sui bassorilievi e quelle cui è possibile assistere oggi sono la testimonianza della continuità millenaria della danza. A fianco a questo genere di danza di alto rango, però, ci vengono presentate anche altre tradizioni coreutiche della Cambogia: le danze folkloriche che, ci dice Neak Kru Sovhan, rappresentano la vita quotidiana dei cambogiani, sia degli khmer che delle minoranze etniche. Poco dopo, il discorso passa ai costumi tradizionali e la lezione si vivacizza un po': io, seduto proprio accanto alla presentatrice, vengo invitato ad alzarmi per fare da manichino in modo che possiamo imparare a fermare attorno alla vita il *sampot*, l'indumento indossato tradizionalmente da uomini e donne a mo' di gonna. La discussione, però, si sposta ben presto, e si concentra maggiormente sulla sciarpa khmer, la *kramaa*. Di questa ci vengono raccontati ed illustrati gli innumerevoli usi che gli khmer sono soliti farne, oltre a quello più ovvio per cui è designata: borsa monospalla, copricapo, maschera per pararsi sulle polverose strade di campagna, amaca per i neonati e per finire, oggi, indumento alla moda tra i giovani della crescente classe media delle grandi città cambogiane.

A fine della giornata, tornando verso l'appartamento nel quale risiedo, mi addentro nel Mercato Russo, uno dei più importanti e rinomati mercati della città, con l'obiettivo di fare alcuni acquisti per la casa. Qui, persuaso di aver ormai mosso i miei primi decisivi passi *dentro* il mondo degli abitanti del paese che mi ospita, la mia attenzione viene catturata da due dei souvenir più ricorrenti: assembramenti di statuine raffiguranti ballerine del balletto reale e centinaia di *kramaa* delle più disparate dimensioni, fantasie e colori.

Giovedì 14 giugno 2018. Come gli altri giovedì del corso, il pomeriggio sarà dedicato alla visita di alcuni luoghi importanti della vita culturale di Phnom Penh. La prima tappa è il Museo Nazionale di Angkor nel quale il coordinatore del corso, Mong, studente di turismo alla Royal University di Phnom Penh e guida turistica certificata dal ministero del turismo, ci scorta per le numerose sale riempite di reperti archeologici che coprono l'intero arco temporale dalla preistoria fino ai giorni nostri. Finita la visita abbiamo circa due ore di tempo prima dello spettacolo di danze tradizionali cui assisteremo la sera, proprio nel teatro allestito dal Cambodian Living Arts nei giardini retrostanti il Museo Nazionale stesso. Per riempire il buco ci dirigiamo tutti insieme verso piazza Preah Mehru dove è allestito una sorta di mercato con stand di vario genere e un grande palco. Entrando dentro si comincia a capire che tutto l'evento è incentrato sulla *kramaa*. Dopo un po' ci dirigiamo verso la sinistra del palco dove sono sistemati in fila 4 o 5 telai. Qui ci spiegano che l'obiettivo dell'evento, iniziato in febbraio, è quello di entrare nel Guinness dei Primati per la più lunga sciarpa tessuta a mano del mondo. Così, noi sette studenti, insieme ad altri gruppetti di giovani e meno giovani khmer, seguiamo la nostra breve lezione al telaio per imparare la tecnica basilare di intreccio ed essere così ammessi al telaio posto sul palco centrale dove viene materialmente tessuta la sciarpa che, poche settimane più tardi, verrà inserita nel libro dei record. Sopra il telaio è sistemata un'insegna con una scritta che ho imparato a tradurre solo molto più avanti: *chue khmer tweu baan*, "credo che gli khmer possano".

Alle 19:00 ci spostiamo nuovamente verso il Museo Nazionale e qui ho l'occasione di vedere per la seconda volta lo spettacolo organizzato dal Cambodian Living Arts. Questa volta, però, è completamente diverso rispetto a quello cui avevo assistito nel gennaio precedente: non più solamente una serie di danze staccate tra loro, ma un racconto intervallato da episodi danzati. Tutto si apre con un estratto della danza Apsara, la danza tradizionale khmer per antonomasia. Quando questa finisce, sul palco non rimane che una statua dell'Apsara stessa, attorno alla quale emerge una rappresentazione della vita quotidiana della Cambogia messa in scena mostrando contadini, artigiani e, soprattutto, i pescatori che, una volta sul palco, cominciano a danzare la *Fishing Dance*, una delle più famose danze folkloriche. La storia va avanti con l'alternanza di danze del repertorio classico e del repertorio folklorico, fino alla conclusione con una breve presentazione di

bokator, l'arte marziale cambogiana che, ho avuto modo di scoprire nei mesi successivi, il governo cambogiano sta provando ad inserire nella lista del patrimonio dell'umanità UNESCO sulla scorta di alcune ricerche che la vorrebbero far risalire al periodo angkoriano.

8 aprile 2019, Siem Reap, sede dell'ONG TlaiTnor. Dopo aver rincorso per qualche settimana Nha Chan, il responsabile locale di TlaiTnor, riesco finalmente a fissare con lui un'intervista. Non conoscendo lui nemmeno una parola di inglese, e non sentendomi io sufficientemente solido per condurre un'intera intervista in khmer, mi sono fatto accompagnare come traduttore da Veasna, una guida turistica parlante un ottimo italiano. Dopo un racconto del viaggio in Italia fatto nel 2015 dall'associazione dietro l'invito del Centro Italiano Aiuti all'Infanzia, fondatore e principale finanziatore di TlaiTnor, iniziamo l'intervista. A fianco agli aspetti organizzativi dell'associazione, era mia intenzione provare a capire se e in che modo, l'impegno prevalente dei giovani artisti nel mercato turistico della città avesse modificato metodologie e abitudini di insegnamento. Il mio obiettivo era quello di arrivare a parlare della presenza o meno di modifiche di carattere sociale nel rapporto tra maestro e allievo, elemento che sapevo centrale della cultura musicale tradizionale, ma la risposta di Chan ha del tutto spostato l'asse del mio ragionamento: il cambiamento più importante, mi dice, è dovuto al fatto che il direttore artistico del Park Hayatt, l'albergo di lusso dal quale erano stati ingaggiati per 5 spettacoli a settimana, aveva chiesto loro di mettere in repertorio la *kramaa dance*, una danza che dopo essere stata coreografata nel 2001 da un laureando della Royal University of Fine Arts, è entrata stabilmente nel repertorio delle danze folkloriche ed è, evidentemente, tra le più ricercate per gli spettacoli per turisti.

Questi tre frammenti etnografici ricostruiti dal mio diario di campo sono collegati, seppur nella loro eterogeneità, da due elementi ricorrenti: la danza e la *kramaa*. Questi, uniti simbolicamente tra loro dall'ultimo dei tre esempi, rappresentano una sorta di filo rosso nel mio rapporto con la Cambogia; un rapporto in costante tensione tra l'euforia e lo scoramento, tra la meraviglia e la frustrazione, tra il fascino e il disappunto. Essi hanno impersonificato quella linea immaginaria che segnala la distinzione tra *noi* e *loro*, croce e delizia dell'antropologia della musica, che continuo a chiedermi se sono stato in grado, anche solo per un attimo, di valicare. Perché la *kramaa* e la danza sono allo stesso tempo gli emblemi della cultura khmer a cui un gruppo di aspiranti accademici, che hanno deciso di dedicare enormi sforzi intellettuali a comprendere la Cambogia, devono essere "orientati" e, allo stesso tempo, due dei più amati prodotti turistici del paese? Perché una *kramaa* di 1.149,8 metri e uno spettacolo di danza di livello discutibile rappresentano la convinzione che "Gli Khmer Possono"? Perché si ritiene sensato che uno studente di coreografia nella più importante istituzione artistica del paese possa ottenere il massimo grado di istruzione nella sua disciplina dando vita ad una danza dedicata ad una sciarpa

tradizionale divenuta un *must* dell'intrattenimento turistico? La risposta a queste domande è da individuare nella politica culturale perseguita nell'ultimo ventennio dai governi guidati da Hun Sen che, muovendosi nel generale contesto di un processo di neoliberalizzazione del paese, ha determinato un progressivo assottigliamento, fin quasi alla sparizione, della distinzione tra simboli del riconoscimento collettivo della comunità nazionale ed attrazioni turistiche.

La dinamica di sovrapposizione tra simboli identitari e attrazione turistica è ben lontana dal rappresentare una peculiarità della recente storia cambogiana. Nell'ambito del sud-est asiatico è forse l'antropologo francese Michael Picard quello che più ha indagato tali processi nel corso delle sue ricerche su Bali, il quale ponendosi in contrasto tanto con l'idea che il turismo abbia distrutto la cultura dell'isola, quanto con quella che esso ne abbia stimolato la rinascita, sostiene che "touristification of a society [...] blurs the boundaries between the inside and the outside, between what is "ours" and what is "theirs", between that which belongs to "culture" and that which pertains to "tourism" (Picard 1995:46). Sia nel caso cambogiano che in quello balinese l'origine di tale evoluzione deve essere individuata in un acceso dibattito politico che vide emergere il "turismo culturale" come la forma di turismo prescelta per tenere insieme le esigenze di sviluppo economico e di conservazione del patrimonio culturale.

Nel caso studiato da Picard furono le autorità politiche e religiose balinesi che, negli anni '80, individuarono proprio in un turismo dedicato alle specificità culturali un modo per reindirizzare senza dover rifiutare *tout court* i progetti di sviluppo, proposti dal governo centrale del generale Suharto, che puntavano a trasformare l'isola in una destinazione del turismo di massa attraverso la progettazione e costruzione di una serie di maxi-resort. In modo simile, il turismo culturale è emerso in Cambogia dall'intenso confronto tra il governo reale guidato, a partire dal 1998, dal Cambodian People Party (CPP) di Hun Sen, e l'International Coordinating Committee for the Safeguarding and Development of Angkor (ICC), l'organismo fondato e coordinato dall'UNESCO in occasione dell'iscrizione del sito archeologico di Angkor alla lista dei patrimoni in pericolo per programmare ed implementare le operazioni di riabilitazione e salvaguardia del sito.

A ricostruire nel dettaglio questo dibattito è stato Tim Winter nel suo libro *Post-Conflict Heritage, Postcolonial Tourism. Culture, politics and development at Angkor* (2007), nel

quale viene raccontato con dovizia di particolari lo scontro che venne a crearsi tra la scelta del governo di Hun Sen di porre il turismo al centro dei propri progetti di sviluppo economico del paese, e il *logical positivism* che guidava l'operato dell'UNESCO, ovvero una visione "monumentale" del patrimonio culturale che poneva come assoluta priorità quella della sua conservazione, e dichiarava il turismo come la sua principale minaccia. Da questo confronto, concretizzatosi in una serie di seminari e conferenze congiunte tra ICC e governo:

[a] language of 'cultural tourism' was widely advocated as the means for harmoniously bringing together the cultural elements of a country like Cambodia with the economic benefits of tourism in a mutually beneficial relationship. In theory, this goal would be achieved by reaping the optimum social and economic benefits of tourism whilst affording protection to the cultural assets it draws upon. Essentially, this approach stemmed from justifiable concerns regarding an environment of anarchic development, corruption, and weak legislation. Operating within such a discursive framework, many delegates spoke of the need to promote a form of 'high quality' tourism which inflicted minimal socio-cultural or environmental damage. (Winter 2007, 73)

Così, in un modo del tutto simile a quanto avvenuto Bali, dove secondo Picard "by becoming Bali's brand image—that which distinguishes its tourist product in a highly competitive international market— [culture] has also become, indissociably, an identity marker" (Picard 1997:183), in Cambogia

[t]aking control of its economic value as national tourist-space – rather than merely global heritage space – also coincides with a desire to utilize classical antiquities as a cornerstone for a grossly weakened state nationalism. [...] A tourism industry oriented around a glorious Angkor not only served as a metaphor for a state in recovery, but also mobilized the construction, come representation, of a history beyond deprecation and a self-image defined by power and strength (Winter 2007, 71–72)

Le osservazioni congiunte di Picard e di Winter sono utili per comprendere alcune costanti nelle dinamiche attraverso cui vengono via via a sbiadirsi i confini tra cultura locale e turismo, ma soffrono per certi versi della mancanza di una più ampia visione complessiva del contesto in cui esse avvengono. Il lavoro di Winter, in particolare, mi sembra affrontare il tema dell'espansione turistica come un dato di fatto, del quale vengono valutate le conseguenze. Ripercorrendone invece in breve l'origine, è possibile vedere come il turismo sia coinvolto in una completa e totale fase di mutamento politico, culturale ed ideologico del paese.

Per comprendere la realtà della Cambogia post-bellica è necessario tenere in dovuta

considerazione il fatto che, affrontando la sfida della ricostruzione delle fondamenta della vita politica ed economica del paese in un clima dominato dalla globalizzazione neoliberista caratterizzato da un'integrazione planetaria dei mercati, lo stato cambogiano postbellico non ha potuto che seguire il trend di molti altri stati che a livello globale hanno assunto la fisionomia di "competitive state", dedito in prima istanza alla "promotion of economic activities, whether at home or abroad, which will make firms and sectors located within the territory of the state competitive in international markets" (Cerny 1997:272). Il governo cambogiano guidato da Hun Sen, salito in carica nel 1998 ed ancora oggi saldamente al comando del paese, così, ha avuto poche scelte se non quella di abbracciare, al pari di molti altri governi nati dopo la caduta del muro di Berlino, quella peculiare forma di nazionalismo che gli studiosi chiamano *commercial nationalism*, caratterizzato dalla mobilitazione di simboli ed immagini relative alla nazione per generare profitto.

Nato come strategia di marketing del mondo dell'impresa, che cercava di aumentare l'appel dei prodotti legando questi a segni che richiamavano alla nazione, il nazionalismo commerciale è più di recente divenuto il principio guida delle scelte dei governi di quegli stati che, trasformati "from civil association to enterprise association" (Cerny 1997, 272), vedono nelle specificità culturali, culinarie, paesaggistiche ecc. della nazione degli asset che in virtù della loro (vera o presunta) unicità possono attrarre capitali internazionali sotto forma di spesa turistica o di altre tipologie di investimento.

Non dovrebbe essere ormai troppo sorprendente il fatto che in Cambogia anche il nazionalismo commerciale, come tutti gli altri prima di lui, abbia posto Angkor al centro della scena: considerato a buon diritto l'elemento che più di ogni altro poteva garantire un vantaggio competitivo nei confronti degli altri paesi della regione, fu infatti proprio il complesso archeologico ad essere individuato come l'attrazione su cui puntare per richiamare turisti, nonché gruppi imprenditoriali internazionali interessati ad investire in strutture ed infrastrutture ad esso legate.

L'effetto più profondo della nuova funzione del complesso archeologico fu quella che potrebbe essere definita "turistificazione" dell'ideologia di Angkor: quest'ultima, come spiegata nel precedente paragrafo, è la peculiare struttura discorsiva che, a partire dal protettorato francese ha legato in modo indissolubile lo stato di salute dei templi con quello della comunità nazionale. Ma una volta trasformato in attrazione turistica, il metro

di giudizio della vitalità di Angkor è divenuto soprattutto la capacità di questo di attrarre turisti, creando così le condizioni per cui è il turismo stesso e la sua fortuna a determinare il riconoscimento collettivo dei cambogiani come comunità nazionale.

Il risultato, riprendendo la nota definizione di John e Jane Comaroff (2009), è stata la nascita di quello che definisco *Srok Khmer, INC*,⁵⁴ vale a dire di una forma aziendalizzata di identità nella quale a tenere insieme i membri della nazione è la loro condivisione di asset economici. A farsi promotore e garante di *Srok Khmer, INC* è stato soprattutto il governo, e in modo specifico Hun Sen, il quale negli ormai ventiquattro anni alla guida del paese non ha perso occasione per sottolineare e ribadire la doppia natura della cultura cambogiana (in senso lato) come marker identitario ed attrazione turistica. Sono innumerevoli le prove che possono essere portate a tal proposito. Nel corso della sua prima legislazione, nel 2002, ad esempio, Hun Sen si esprimeva in questi termini in occasione della cerimonia di inaugurazione degli uffici del progetto congiunto UNESCO/ Japanese Government Team for Saveguarding Angkor:

The passing decades of wars had brought about declining morale, culture and knowledge of our people, which culminated in various negative phenomena in Cambodia's society. Education is key for the uprooting of all these problems. Education is the most effective measure in the combat against ignorance. Every Cambodian has to understand clearly that the Khmer culture is the Khmer national identity and soul. Destruction of the national culture and civilization is therefore destruction of own selves. In this meaning we all have a noble task in training and raising awareness of all Cambodians to understand about historical, artistic, cultural, scientific and architectural values of all the temples that are spreading throughout Cambodia. Each and every Cambodian have to know that the Khmer patrimony possesses invaluable value and the world has included it as one of the world wonders.

E poco dopo:

Culture has contributed and is contributing to the country's development through its promotion of cultural tourists. Cambodia possesses a number of comparative advantages and potentials in area of tourism and other services relating to tourism. More importantly, tourism is not only a high potential area in offering jobs and providing income. *Tourism is also providing potential for mental progress of our people through the increase of education and mutual understanding, making them aware of and appreciating any differences from own national or country's identity*, while promoting inter-relation, encouragement of respect and conserving natural environment. It is also true that tourism

⁵⁴ Il termine khmer *Srok* può essere tradotto in italiano con termini relativi al territorio di diversa scala: dal campo di riso, al villaggio, fino ad un paese. Il termine *Srok Khmer*, traducibile alla lettera come il paese khmer, spesso utilizzato dai locali al posto di *Kanpuchia* (Cambogia) dimostrando una sovrapposizione tra la dimensione etnica e quella territoriale.

contributes in the strengthening of peace and creating favorable condition for different nations and cultures to co-exist. (Corsivo mio)

All'altro capo della linea temporale del suo governo, sedici anni e quattro legislature più tardi, le dichiarazioni di Hun Sen in occasione della cerimonia per i festeggiamenti del venticinquesimo anniversario della fondazione dell'ICC sono sulla stessa lunghezza d'onda. Il 4 dicembre 2018, pochi giorni dopo l'inizio del mio periodo di ricerca sul campo, il primo ministro affermava:

Cambodia is projected to receive around 7 million and 14 million tourists in 2020 and 2030 respectively. This event is organized while Cambodia is moving closer to the 40th anniversary of the liberation from Pol Pot genocide regime and 20th anniversary of the end of war through Win-Win policy. This achievement cannot happen without peace and political stability which enable Cambodia to continue preserving and developing cultural heritage, achieve socio-economic development and rapidly integrate itself into the regional and global arena on equal footing and with equal rights as other nations.

Meanwhile, the *Royal Government of Cambodia always considers culture the national spirit and Khmer national identity, which is our invaluable asset and endless resource for sustainable economic development.* Moreover, the concept "Preservation for Development and Development for Preservation" has become the roadmap for cultural sector in Cambodia. Through this, we have incorporated our cultural heritage in our growth strategy in order to achieve the socio-economic development as well as the preservation and development of tangible and intangible heritages.

È anche grazie a discorsi come quest'ultimo, veri e propri capolavori di retorica, che Hun Sen ha costruito la sua fortuna politica. In pochi minuti di orazione il primo ministro riesce infatti a porre sé e il suo governo come centro dell'ultimo quarantennio della storia cambogiana, fondendo in un unico magma concettuale, e avocando a sé, la liberazione del paese dal regime di Pol Pot; la pacificazione dello stesso attraverso la "win win strategy" (ovvero il salvacondotto che il governo garantì ai responsabili dei genocidi); e la "preservazione e sviluppo" del patrimonio culturale che ha garantito, ad un tempo, di rinforzare l'identità nazionale e di attrarre oltre 7 milioni di visitatori annuali.

Quest'ultimo punto merita un breve approfondimento. Se, infatti, nelle pagine precedenti ho individuato nella turistificazione di Angkor l'evento principale della nascita di *Srok Khmer, INC*, è necessario riconoscere come negli ultimi anni si sia assistito ad una sorta di esplosione del numero e delle tipologie di oggetti divenuti simboli identitari e attrazioni turistiche. È da questa prospettiva che devono essere guardati i tre esempi etnografici da me proposti a inizio paragrafo: eventi come la grande fiera organizzata

nelle adiacenze del palazzo reale di Phnom Pen per tessere la *kramaa* più grande del mondo, così come, in piccolo, la creazione di una coreografia dedicata alla stessa *kramaa*, sono da intendere come modi per “nazionalizzare” degli oggetti, trasformarli in simboli di una comunità nazionale che “può farcela” perché ha a propria disposizione asset che la rendono unica, appetibile, riconoscibile.

Nello stesso modo, infine, deve essere interpretata la “corsa ai patrimoni” intrapresa dal governo, che nella logica di una “differenziazione del prodotto” turistico ha impiegato negli ultimi quindici anni enormi sforzi economici, politici ed intellettuali per garantire a pezzi del proprio passato la “certificazione di qualità” dell’iscrizione alle liste UNESCO. È forse in questo frangente più che in ogni altro che si può vedere in che modo l’ideologia di Angkor che ha garantito la nascita di *Srok Khmer, INC.*, rappresenti oggi solo una parte della più generale aziendalizzazione della Cambogia. A fianco dei patrimoni “angkoriani” (il tempio di Preah Vieah,⁵⁵ il complesso archeologico di Sambhor Preah Kuk e, nella lista dei patrimoni intangibili il Balletto Reale), infatti, sono state abbondanti le iscrizioni e le proposte, alcune delle quali decisamente fantasiose, che hanno cercato di recuperare storie lontane dal complesso archeologico: il liuto a manico lungo Chapei Dang Veng; il genere di teatro musicale Lkhon Kol; insieme a Filippine, Viet Nam e Corea del Sud, i rituali Tugging, per citare quelli che hanno ottenuto il riconoscimento UNESCO, mentre tra i progetti e le proposte figurano il dossier per l’iscrizione dai centri storici coloniali delle città di Phnom Penh e Battambang, quello dell’arte marziale *bokator*, del tutto reinventata nell’ultimo decennio da un rifugiato khmer negli Stati Uniti, e quello dei noodles di riso *nom banhchok*, per la cui promozione il governo si è attivamente impegnato ad organizzare grandi festival culinari.

Ci sono almeno due spiegazioni di questa relativizzazione di Angkor nel nazionalismo commerciale cambogiano: la prima è del tutto politica, ed ha a che fare con il conflitto di potere esistente tra governo e corona. Come visto nel precedente paragrafo, soprattutto grazie all’operato di Norodom Sihanouk la famiglia reale è stata in grado negli anni di mantenere un nesso tra sé e il complesso archeologico, e questo le ha di fatto garantito di mantenere fino ad oggi un’autorità morale sul paese. Gli sforzi del governo di decentrare

⁵⁵Malgrado l’obiettivo dichiarato dall’UNESCO nella sua costituzione di “contribuire al mantenimento della pace e della sicurezza rafforzando, con l’educazione, le scienze e la cultura, la collaborazione tra le nazioni”, l’iscrizione di Preh Vihear nella lista del patrimonio ha riacutizzato una antica disputa tra Cambogia e Thailandia, sfociata in scontri armati che hanno causato alcune decine di morti da entrambe le parti.

Angkor, in questo senso, possono essere interpretati come un tentativo di mettere una volta per tutte in disparte l'ultimo elemento che impedisce ad Hun Sen una totale presa di possesso del paese. Conferme di questa mia ipotesi vengono, ad esempio, dalla mia conversazione, nel maggio del 2018, con San Kim Sean, l'artefice del revival del *bokator*, e figura chiave del tentativo di iscrizione UNESCO. Parlando proprio della procedura in corso presso l'agenzia delle nazioni unite, infatti, il maestro specificò come il supporto del governo fosse giustificato, in parte, dal fatto che il *bokator* rappresenti non l'arte marziale in uso nella guardia reale, ma quella dell'esercito regolare, del "popolo". Dall'altra parte della trincea, a rafforzare la mia idea sono state le parole del principe Ravivaddhana Monipong Sisowath, che in un nostro incontro romano nel dicembre del 2019 ventilava con preoccupazione l'ipotesi che, dopo la scomparsa di Norodom Buppha Devi, a prendere il controllo della compagnia del Balletto Reale avrebbe potuto essere uno dei figli di Hun Sen.⁵⁶

Ma oltre che da una lotta di potere combattuta a colpi di *expediency of culture* (Yúdice 2004), la cui indagine richiederebbe con ogni probabilità un'intera tesi di dottorato, il decentramento di Angkor deve essere letto in relazione ad un rimodellamento delle strategie del nazionalismo commerciale del governo di Hun Sen che, in linea con la generale tendenza all'incremento del valore simbolico dei prodotti rispetto a quello materiale, nonché in parallelo a quanto fatto a livello globale da altri nazionalismi commerciali, nell'ultimo decennio si è adoperato per far sì che a rappresentare l'asset prevalente di *Srok Khmer, INC* fossero sempre meno gli oggetti e sempre più le immagini mentali associate alla nazione; per fare in modo, insomma, che a funzionare da marker identitario e da capitale turistico, fossero sempre meno i patrimoni culturali, e sempre più il *Brand*. È a questa nuova strategia che voglio adesso rivolgere la mia attenzione nell'ultimo paragrafo, dove raccontando la campagna di *nation branding* "Cambodia, Kingdom of Wonder" dimostrerò come la riemersione dell'accostamento tra grandiosità di Angkor e tema del "divertimento nel villaggio" abbia reso il *cultural show cambogiano* parte della *brand identity* della nazione.

⁵⁶Credo, in particolare, che il riferimento del principe fosse a Hun Mana, direttrice di alcune delle più importanti realtà dell'intrattenimento cambogiano quali Bayon TV e Bayon Radio (oltre che di giornali, istituti finanziari, aziende energetiche e casinò)

Cambodia. Kigdrom of Wonder: da Cltural Show a Brand Show



Sovath: Hello and welcome
All nations gather on the territory of Borey
Visit by men and women
Open a new sky to receive tourists
Nisa: Clean, safe city
Unmatched, our service is good
Our resort is also very beautiful
S: How do you do and how are you
Welcome to Cambodia
Cambodia! Cambodia!
We serve you best what do you want
N: Hello, welcome to Cambodia.
Happy to see you here Cambodia!
S: Cambodia, Cambodia, the Kingdom of Wonder
N: Cambodia! Cambodia!
S-N: Kingdom of Wonder
Renowned in the world
Khmer reputation is spread all over the world
N: Khmer reputation is spread all over the world
Foreigners happily congratulate
S: Prosperous nation like the great city
N: Kingdom
S: We carve stone to make you smile
We sculpt you in the heart
Thank you, thank you
Love, respect, sincerity
N: Khmer language, Khmer spirit
Lovely face, fresh smile
S-N: The rays of Angkor culture shine brightly
S: How do you do and how are you
Welcome to Cambodia
Cambodia! Cambodia!
We serve you best what do you want
N: Hello, welcome to Cambodia.
Happy to see you here Cambodia!
S: Cambodia, Cambodia, the Kingdom of Wonder
N: Cambodia! Cambodia!
S-N: Kingdom of Wonder
Renowned in the world
Khmer reputation is spread all over the world
N: Khmer reputation is spread all over the world
Foreigners happily congratulate
S: The nation is prosperous like the great city
N: Kingdom
S: We carve stone to make you smile
We sculpt you in the heart
Thank you, thank you
Love, respect, sincerity

N: Khmer language, Khmer spirit
Lovely face, fresh smile
S-N: The rays of Angkor culture shine brightly
Under the wide sky, the land is far from sleepy
Angkor stands strong, Bayon smiles
Preah Vihear has patriotic Khmer hope
Prosperous culture, precious tourism
Cambodia Kingdom of Wonder

Il testo qui riportato è quello del brano *Cambodia. Kingdom of Wonder*⁵⁷ registrato nel 2009 da Sovath e Nisa, due dei più celebri “idol” del pop cambogiano. Se da un punto di vista musicale il pezzo non risulta di particolare interesse, rappresentando un esempio piuttosto standard del pop del paese, nondimeno esso si erge all’interno del panorama discografico per la sua multiforme natura di canzone pubblicitaria, patriottica, e propagandistica. Il brano venne presentato nell’ottobre del 2009 in occasione del Best of the Best 2009, un evento musicale annuale organizzato dal colosso dell’intrattenimento Rasmey Heang Maes presso lo stadio nazionale di Phnom Penh e che, in quell’anno, fu progettato in collaborazione con il ministero del turismo allo scopo di promuovere la campagna di *nation branding* lanciata nei mesi precedenti, e dalla quale, per altro, deriva il proprio titolo.

Prima di entrare nel dettaglio del caso della campagna *Cambodia. Kingdom of Wonder*, è il caso di proporre alcune considerazioni preliminari sul tema del *nation branding* e sui rapporti che questo intrattiene con il nazionalismo commerciale che ha caratterizzato l’ultimo ventennio della storia cambogiana. Questo permetterà di mettere a fuoco una serie di concetti che saranno utili per i miei successivi tentativi di interpretazione tanto del brano musicale il cui testo apre questo paragrafo, quanto soprattutto degli spettacoli per turisti attorno a cui questo capitolo ruota.

Una riflessione sulle campagne di brandizzazione della nazione non può che partire da una prima doverosa precisazione, relativa a cosa debba essere inteso con il termine *nation brand*. Non sorprende che la più efficace e pragmatica definizione a tal proposito sia fornita dall’economista Ying Fan, che rimodellando la definizione generica di brand come il complesso dei segni e simboli associati ad una specifica azienda, afferma:

Every country has a unique name and images in the minds of people both inside and outside the country, and therefore a nation does have brands. A nation brand is the total sum of all

⁵⁷Scelgo qui la traduzione inglese con cui è nota. Il titolo originale, in *Khmer* è កម្ពុជាព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា

perceptions of a nation in the minds of international stakeholders, which may contain some of the following elements: people, place, culture/language, history, food, fashion, famous faces (celebrities), global brands and so on. A nation's 'brand' exists, with or without any conscious efforts in nation branding, as each country has a certain image to its international audience, be it strong or weak, current or outdated, clear or vague. (Fan 2010:98)

In linea con le trasformazioni del capitalismo post-fordista che hanno visto un esponenziale crescita dell'importanza della dimensione simbolica dei prodotti rispetto a quella materiale, il brand di un'azienda è divenuto sempre più un asset economico a sé stante, non più solo una garanzia di riconoscibilità del prodotto. È questa idea del brand come un "distinct and separable asset" – sostengono i mediologi⁵⁸ Zola Volcic e Mark Andrejevic – "that makes it possible to conceive of the possibility of branding something that is not bought and sold, such as a place, a nation, or a public person." (Volcic and Andrejevic 2011:604).

Partendo da questi presupposti, un crescente drappello di esperti di marketing e pubblicità hanno postulato quella che Nadia Kaneva, in modo succinto ed efficace ha definito una:

theory of nation branding [which] proposes that national reputations can be managed through branding techniques imported and adapted from commercial practice. A positive national reputation, it is claimed, can translate into economic and political capital gains, in the same way that commercial brands add value above and beyond the functional attributes of commodities (Kaneva 2016:179)

Come si evince dalla citazione di Kaneva, i fenomeni di brandizzazione della nazione sono da considerare qualcosa che va oltre la dimensione economica e la necessità di attrarre capitali. In maniera più complessa, la svolta "pubblicitaria" dello stato nazione rientra all'interno di una prospettiva di stampo neoliberale secondo la quale tanto le relazioni internazionali tra gli stati, quanto il legame tra essi e i propri cittadini sono da considerare come fatti post-politici, ovvero non fondati sulla risoluzione dello scontro dialettico tra interessi, diritti e doveri, ma su una logica di mercato fondata sulla legge della domanda e dell'offerta. È in questo senso che molti suoi ideologi promuovono il *nation branding* come una tecnica di promozione dello stato democratica ed inclusiva,

⁵⁸Il campo dei *media studies* è quello all'interno del quale la riflessione sul *nation branding* è maggiormente sviluppata. Questo è, come ovvio, dovuto al fatto che sono soprattutto i mezzi di comunicazione di massa quelli attraverso cui passano le campagne di brandizzazione. Per una bibliografia ragionata e dettagliata attorno al tema si veda (Kaneva 2011).

perché da una parte permetterebbe di livellare le differenze tra grandi e piccole potenze, dando a queste ultime la possibilità di sfidare le prime ad armi pari, e dall'altra renderebbe del tutto obsolete le guerre rendendo lo scontro tra stati, al più, una sfida commerciale. Non è difficile dimostrare come queste affermazioni si scontrino con la realtà dei fatti: basta, in prima istanza, mettere a confronto gli oltre 113 milioni di sterline spese dal governo britannico per la campagna "The GREAT Britain" con i 5,7 milioni spesi dal Kosovo (Volcic e Andrejevic 2011, 599); per converso, il verso "Preah Vihear has patriotic Khmer hope" del testo della canzone/brand *Cambodia. Kingdom of Wonder*, non può che ricordare come, nello stesso anno della produzione del brano, il tempio era stato al centro di violenti scontri armati con la Thailandia (cfr. nota 4). Molti studiosi, per altro, hanno dimostrato come le campagne stesse di *nation branding*, nonostante non di rado richiamino i cittadini alla partecipazione attiva, siano molto spesso processi dal forte connotato egemonico, capaci di esercitare una forte violenza simbolica sulla popolazione nazionale (Aronczyk 2008; Jansen 2011).

Si noterà come, interpretata con uno sguardo rivolto al turismo, la nozione di *nation brand* sia per certi versi sovrapponibile con il concetto di immaginario turistico emerso nelle più recenti riflessioni antropologiche sul turismo. Proprio come l'immaginario turistico, infatti, anche il brand può essere definito come un "socially transmitted representational assemblages that interact with people's personal imaginings and that are used as meaning-making and world-shaping devices." (Salazar and Graburn 2014:1) Tale sovrapponibilità è resa esplicita da Gravari-Barbas e Graburn, che nell'introduzione del libro da loro curato, dedicato all'indagine multidisciplinare degli immaginari turistici, osservano come:

“[f]rom the applied social science or business point of view, the most important – and best defined – parallel concept to tourist imaginary is the “destination image” [...] This destination image is often called the tourist or destination brand and the construction and application of the image is called branding (Gravari-Barbas and Graburn 2016:21) (Gravari-Barbas e Graburn 2016, 21)

Ad interessarmi in modo specifico della riflessione di Gravari-Barbas e Graburn, tuttavia, non è tanto l'individuazione di questo parallelismo, ma la loro osservazione secondo cui:

The sources of the components of images and brands are by no means “factual” or “real” in the sense of being immediately observable features of destinations. In fact [...] destination images are often drawn from fiction derived from literature, mythology, plays,

movies, television, and so on, which already exist in the realm of “the imagination”. Thus these are “double imaginaries,” fictional features or qualities which are transformed and transmitted into tourist imaginaries. (Gravari-Barbas e Graburn 2016, 22)

In questo senso diventa un esercizio interessante interrogarsi sulle origini dei *nation brand*,⁵⁹ perché se da una parte è senza dubbio vero che essi sono dei set di immagini fortemente stereotipate e ricorrenti, è altrettanto necessario riconoscere che ognuno di essi ha una sua specifica storia. Sebbene non mi sia stato possibile, per le note vicende pandemiche, condurre ricerche sul campo che mi avrebbero forse consentito di basare le mie affermazioni anche su basi etnografiche, la mia ipotesi è che, in modo consapevole o meno, la campagna “Cambodia. Kingdom of Wonder” abbia costruito un brand della nazione attingendo a, e riproponendo, l'immagine che del paese era stata costruita mezzo secolo prima soprattutto attraverso la politica culturale di Norodom Sihanouk e discussa nel primo paragrafo di questo capitolo. Mi riferisco, in particolare, a quel peculiare accostamento tra la maestosità di Angkor e il tema del “divertimento nel villaggio” che, come visto, ha rappresentato la chiave della legittimazione politica del re-ministro, e che lo stesso si è preoccupato di curare in prima persona sia attraverso la propria produzione artistica (in particolare cinematografica), sia con strumenti di diplomazia culturale quali i *cultural show*. Per comprendere questa mia affermazione è giunto il momento di entrare un po' più nel dettaglio della campagna promossa da ministero del turismo.

In Cambogia l'idea di lanciare una campagna di *nation branding* può essere fatta risalire al 2008. Secondo Susan Kennedy – l'esperta di marketing americana che ha coordinato la campagna e che ho avuto modo di intervistare via zoom nel luglio del 2020 – l'idea fu proposta dal ministro del turismo Thong Khon nel corso di una riunione con l'International Finance Corporation (IFC gruppo facente capo alla Banca Mondiale) e la Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ), una grande agenzia di cooperazione allo sviluppo con sede a Bonn. Furono proprio IFC e GIZ a finanziare parte della campagna. Dopo una breve indagine di mercato, sul finire del 2008, venne lanciata una gara rivolta a agenzie pubblicitarie della regione, alla quale risposero due aziende di Phnom Penh e quattro vietnamite. La scelta di *Cambodia. Kingdom of Wonder*, proposta da una delle agenzie vietnamite, venne fatta dallo stesso ministro del turismo che, a detta

⁵⁹Proprio Salazar e Graburn, d'altro canto, indicano proprio nell'indagine nell'indagini delle “origini” una delle sfide principali di un'antropologia degli immaginari turistici (Salazar e Graburn 2014, 7).

di Kennedy, fu subito sicuro della sua scelta nonostante alcuni sondaggi preliminari effettuati da IFC e GIZ avessero posto questa proposta al secondo posto nella classifica di apprezzamento.

Il libretto informativo che ha accompagnato il lancio della campagna è molto chiaro nel dichiarare la volontà di costruire della nazione un'immagine fondata su tre pilastri: l'unicità del patrimonio culturale; la ricchezza di attrazioni naturalistiche; il calore e la gioia dei cambogiani. Nella pagina introduttiva al libretto la campagna è spiegata in questi termini:

Cambodia has launched a new brand identity.

This identity has been developed to demonstrate 3 key elements of Cambodia: 1. Cultural Attractions A unique cultural heritage, spanning more than a thousand years of history

2. Natural Attractions Astonishing scenery with dense, unexplored mountains, forests, rivers, caves and waterfalls

3. People and Traditions Cambodians are extremely hospitable, resilient, welcoming and kind; smiles are heartfelt

Each of the three elements above are intrinsic to Cambodia and the essence of what we want to project as a country, through our identity both locally and globally.

La tripartizione storia-natura-persone emerge in modo abbastanza chiaro nel video prodotto in occasione del lancio della campagna di *nation branding*, nel quale un montaggio piuttosto semplice mostra in maniera sequenziale le immagini di varie attrazioni turistiche, inframezzate dalle diverse fogge del logo della campagna. Quel video, tuttavia, può essere considerato una sorta di “allegato” dell'intera operazione. Esso è rivolto in modo esplicito ai partner della serata organizzata nel giugno 2009 presso il *Naga Casino* di Phnom Penh, a cui la voce fuori campo si rivolge negli ultimi secondi con le parole “Join us in promoting Cambodia as *The Kingdom of Wonder*”.⁶⁰ Molto più peso, invece, ha avuto la costruzione della *brand identity*, ovvero dell'elemento grafico con il quale si intende far riferimento ed evocare il brand,⁶¹ e che a differenza del video

⁶⁰Il video si apre con la stessa voce maschile che parlando fuori campo su un'inquadratura notturna di Angkor Wat fastosamente illuminato, dichiara “Cambodia proudly introduces itself as *The Kingdom of Wonder*”.

⁶¹Conviene specificare meglio questo punto, che può risultare di difficile comprensione a casa di una concezione “di senso comune” del *brand* come del “logo” di un'azienda. Tale concezione, che risale all'origine stessa del termine brand, da rintracciare nella pratica di marcare con segni di riconoscimento i prodotti, è oggi stata superata da una concezione “emozionale” del brand, in cui esso è definito, come visto, come l'associazione mentale con un prodotto/produttore. In questo senso, così, il brand della Apple non è la mela, ma gli aspetti emozionali legate al marchio, quali innovazione, lifestyle, libertà, e che attraverso la

ha conosciuto un'enorme fortuna successiva al lancio della campagna, risultando onnipresente nella realtà turistica. Questo, come ben spiegato nel libretto, è stato costruito mettendo al centro il primo e il terzo elemento della triade: la cultura millenaria e la sorridente ospitalità dei khmer.

Nella sua forma generica ⁶² la *brand identity* è costituita da tre elementi:

- 1) In basso una *tagline* con la scritta *Kingdom of Wonder*, descritta in questo modo su libretto della campagna:

The tagline typeface is clearly written by hand. This gives the brand identity a human touch.

Most people who visit Cambodia are warmed by the wonderful people. It has not been written by a young hand. It has wisdom, but plenty of energy still. It was written with an old-style pen or even a brush. A nice reference to Cambodia's natural arts and crafts.

- 2) Al centro la scritta Cambodia
- 3) In alto un logo costituito da una silhouette di Angkor Wat illuminato alle spalle da un sole sorgente che dona al disegno un particolare colorazione in cui dominano l'arancio e il marrone scuro:

Orange gives warmth from the sun and represents the warmth of the people. The colours also give a sense of gold. This works with the traditional saying, "Cambodia – the Golden Land". Golden times – showing prosperity and good fortune.

The natural strong brown represents the earth from which everything grows.

A questo punto è forse possibile tornare con più efficacia al brano con il cui testo ho aperto questo paragrafo. Come già raccontato, la canzone venne presentata all'interno di uno degli eventi musicali annuali più attesi che, nell'anno del lancio della campagna di brandizzazione della nazione è stato co-finanziato e co-organizzato dal ministero del turismo proprio con l'obiettivo di diffondere tra la cittadinanza la consapevolezza del nuovo brand.⁶³ Il brano deve essere interpretato come un vero e proprio *musical branding*

mela vengono evocati. (Volendo essere ancor più dettagliati, il termine tecnico con cui vengono indicati gli aspetti emozionali del brand è quello di *brand personality*)

⁶²La campagna ha previsto la creazione di cinque diverse *brand identity*, ognuna delle quali da associare ad una tipologia di attrazione. Nella mia permanenza in Cambogia, tuttavia, non ho mai visto nessuno di questi loghi. È verosimile che col tempo si sia scelto di semplificare la campagna, puntando tutto sulla grafica contenente la silhouette di Angkor Wat.

⁶³Questo è in linea con alcune considerazioni ricorrenti nella letteratura critica sul *nation branding*, nella quale si è soliti riflettere su di esso come una forma di governamentalità neoliberale, ovvero su un modo

simile a quello compiuto in Serbia attraverso la serie di compilation *Srbija Sounds Global* descritto da Branislava Mijatović (2011): sono molti, infatti, gli elementi del testo, della sua presentazione sul palco del Best of Best 2009 e del suo video ufficiale, che rendono palese in che modo il brano funzioni da medium per la promozione dell'immagine della Cambogia re-inventata attraverso la campagna di brandizzazione.

Ad interessarmi in modo particolare è la terza strofa del brano, quella nella quale il populismo angkoriano che fa da sfondo alla campagna viene evocato in modo piuttosto chiaro. Ad un primo livello di analisi, esso emerge dal testo della canzone, nel quale l'accostamento tra Angkor e il "sorriso degli khmer" è reso attraverso una serie di immagini:

S: Scolpiamo pietre sorridenti
Scolpiamo dentro il vostro cuore
Grazie, grazie
Amore, rispetto, sincerità
N: La lingua dei Khmer, lo spirito dei Khmer
Visi amorevoli, freschi sorrisi
S-N: Il raggio della cultura di Angkor brilla lucentemente

Il primo verso cantato da Sovath è di particolare efficacia nel promuovere la fusione tra khmer antichi e moderni su cui si fonda il populismo angkoriano. Il verso infatti richiama alla mente la statua khmer, e più precisamente le sculture angkoriane raffiguranti Jayavarman VII, sovrano sotto la cui guida l'impero khmer, tra XII e XIII secolo, raggiunse la sua massima potenza. Fu sotto il suo dominio che venne eretto il Bayon, uno dei più spettacolari templi Angkoriani, entrando al cui interno si è sempre circondati ed osservati proprio da uno straordinario numero di statue raffiguranti il viso di un volto sorridente⁶⁴ che rappresenta Jayavarman come reincarnazione del Buddha.

per trasformare i cittadini in agenti diretti della produzione del valore del brand. "The target audience for branding campaigns is both internal and external, including foreign and domestic markets, tourists, investors, and populations. As [consultants] describes the process of nation branding [...], it relies upon both monitoring and mobilizing the populace. Creating and publicizing a national brand means first enlisting citizen participation in the creation of a brand identity, and then using the fact of this participation to enjoin citizens to "live" (and thus promulgate) the brand [...]. Such a formulation recapitulates and synthesizes recent marketing literature on the importance of engaging and mobilizing consumers in an increasingly saturated and volatile marketplace. Specifically, it draws upon the notion of a "brand community" as a means of enhancing consumer engagement, and upon the process of so-called value "co-creation" as a strategy for putting consumers to work." (Volcic e Andrejevic 2011, 600–601)

⁶⁴Il termine sorridente è, in realtà, impreciso. In khmer la parola utilizzata per descrivere l'espressione di Jayavarman, ma anche quella delle danzatrici di della danza classica, ed utilizzato nel testo della canzone è *gnagnum* che, secondo quanto mi spiegò la storica della lingua khmer Chhany Sak-Hamphry durante il



Figura 1 Foto scattata nel giugno 2018

Il “noi” che apre il verso deve essere interpretato come un efficace strumento al servizio del collasso temporale tra antico e moderno che caratterizza il populismo angkoriano: evocando un elemento noto della maestosità di Angkor, esso compie appieno la de-storicizzazione e essenzializzazione degli khmer, che sono visti appunto come un generico “noi”. A dar forza alle parole stanno le immagini del video ufficiale:⁶⁵ nella prima occorrenza della strofa, al minuto 1’55”, sulle parole cantate da Sovhat sono mostrate immagini di artigiani che lavorano proprio alle versioni contemporanee delle statue sorridenti, onnipresenti tanto nella monumentaria urbana cambogiana, quanto nell’architettura e nell’arredamento turistico (Esposito 2018). Quando poi la terza strofa viene ripetuta (3’23”), il video torna a mostrare immagini delle statue khmer, ma in questo caso l’azione si svolge all’interno del museo nazionale di Phnom Penh dove una coppia di giovani khmer cammina affascinata e sorridente tra gli antichi capolavori khmer, evocando una connessione sentimentale tra antico e moderno che sfocia, ancora una volta,

corso di lingua khmer che ho avuto modo di seguire sotto la sua supervisione, fa riferimento all’espressione che assume il viso durante la meditazione profonda, caratterizzata da un’estrema rilassatezza che porta gli occhi ad essere lievemente socchiusi e le labbra che formano un arco che ricorda un sorriso.

⁶⁵<https://www.youtube.com/watch?v=VaW11CEIjMA>

nella costruzione di un “noi” essenzializzato e fuori dalla storia.

Nella seconda parte della strofa la fusione viene ribadita, ed in questo caso anche attraverso mezzi prettamente musicali. Per prima cosa, ancora una volta, il testo, nel quale “lo spirito degli khmer” viene descritto con le parole “Volte amevoli, freschi sorrisi”, facendo così un riferimento di facile decodificazione all’immagine significativa di Jayavarman evocata nei versi precedenti. C’è da sottolineare come, pur fondate sulla stessa logica, le parti di Sovath e Nisa si configurano come speculari: se nella prima parte della strofa, infatti, la de-storicizzazione degli khmer viene fatta proiettando il passato (le statue) nel presente, i due versi cantati da Nisa sembrano, all’opposto, rimandare indietro nel tempo l’esperienza quotidiana (vera o presunta) dei visi sorridenti degli khmer. Detto altrimenti, ed in un modo che meriterebbe forse una specifica indagine da una prospettiva degli studi di genere, mi sembra che Sovath e Nisa in questa strofa incorporino i due poli del populismo angkoriano, rappresentando il primo Angkor e la seconda il popolo khmer. Questa considerazione è importante perché permette di intuire come, ad un ulteriore livello di analisi, la fusione venga perseguita attraverso il mezzo della forma musicale: rompendo la totale simmetria che caratterizza le altre strofe del brano (costituite dall’esecuzione alternata da parte dei cantanti di frasi di quattro battute), questa si chiude infatti con l’esecuzione simultanea da parte dei due cantanti del settimo verso (la cui nota finale è tenuta per l’intera battuta che costituirebbe l’ottavo verso) della strofa, che nel testo richiama con tutta evidenza l’immagine della *brand identity* discussa nelle pagine precedenti “Il raggio della cultura di Angkor brilla lucentemente”.

Un’ultima osservazione relativa all’esecuzione del brano durante il *Best of the Best 2009* è utile per tornare, dopo questo lungo percorso all’interno della dinamica di aziendalizzazione della Cambogia e al processo di brandizzazione di *Srok Khmer, INC.*, al punto di partenza della mia riflessione, ovvero gli spettacoli di musiche e danze tradizionali per turisti di Siem Reap. Questo perché, come è possibile verificare dai video recuperabili online, nella loro esibizione presso lo stadio nazionale Sovath e Nisa sono accompagnati e circondati sul palco da una fitta schiera di figuranti che danzano (in verità, per lo più, salutano) indossando i costumi di scena in uso nelle esecuzioni di diverse danze del repertorio folklorico. In modo significativo, per altro, tra essi sono presenti i costumi di molte danze che rappresentano le minoranze etniche (cham, jarai e cinesi), in un ecumenismo che, ancora una volta, recupera quanto fatto negli anni ’60 da Norodom

Sihanouk in quella che viene solitamente definita “khmerizzazione” delle minoranze etniche (Osborne 1994).

A questo punto mi sembra necessario provare a specificare un po’ meglio quale sia la mia interpretazione del significato e del ruolo dei *cultural show* nella realtà della Cambogia contemporanea. Nel precedente paragrafo ho proposto l’idea secondo la quale essi siano nati, sotto forma di spettacolo diplomatico, per mettere in scena quello che ho definito “populismo angkoriano” di Norodom Sihanouk, ovvero un peculiare apparato discorsivo che aveva dato una nuova immagine alla Cambogia rielaborando ed accostando tra loro due topos costruiti dal protettorato francese (la grandiosità di Angkor e la modestia dei khmer). In questo paragrafo, dunque, ho sostenuto e provato a dimostrare come sia proprio il populismo angkoriano ad aver costituito la riserva di immagini da cui è nata la costruzione della campagna di brandizzazione turistica del paese. In questo senso, dunque, nella loro versione contemporanea di spettacoli turistici, i *cultural show cambogiani* si pongono al centro del progetto del nazionalismo commerciale del governo Hun Sen. Da un certo punto di vista, infatti, essi possono essere considerati parte centrale dell’apparato discorsivo rielaborato attraverso la campagna di *nation branding*. Sto dicendo, insomma, che credo che nel caso cambogiano i *cultural show*, incorporando nella loro struttura formale (alternanza di danza classica e folklorica) il populismo angkoriano, abbiano costituito parte di quel complesso serbatoio di “literature, mythology, plays, movies, television, and so on” che hanno dato forma all’immaginario sulla Cambogia che, più di recente, è divenuto il suo brand. Si badi che non sto sostenendo⁶⁶ che i *cultural show* – che esistevano nel turismo Cambogiano post-bellico prima del lancio del brand – siano stati un esplicito punto di riferimento per coloro che hanno elaborato *Cambodia. Kingdom of Wonder*. Quello che sostengo, tuttavia, è che tali spettacoli abbiano contribuito a forgiare quell’immagine del paese che il governo Hun Sen ha voluto ricostruire.

Il risultato, così, è una sorta di rifunzionalizzazione di questo peculiare genere di teatro musicale: nato come strumento diplomatico e politico, oggi esso è divenuto parte della *brand image* della Cambogia. Lo spettatore – io stesso nelle mie prime esperienze dirette – vedendo di fronte a sé alternarsi l’eleganza maestosa della danza Apsara e la baldanza

66

vigorosa della danza del cocco; la maestria della lotta tra *Ream Eyso e Moni Makala* e la leggerezza scherzo della danza dei pescatoti, si trova di fronte ad una confortante messa in scena di quanto letto sulle guide turistiche:

There's a magic about this charming yet confounding kingdom that casts a spell on visitors. In Cambodia, ancient and modern worlds collide to create an authentic adventure.

An Empire of Temples

Contemporary Cambodia is the successor state to the mighty Khmer empire, which, during the Angkorian period, ruled much of what is now Laos, Thailand and Vietnam. The remains of this empire can be seen at the fabled temples of Angkor, monuments unrivalled in scale and grandeur in Southeast Asia. The traveller's first glimpse of Angkor Wat, the ultimate expression of Khmer genius, is sublime and is matched by only a few select spots on earth, such as Machu Picchu or Petra. [...]

The Cambodian Spirit

Despite having the eighth wonder of the world in its backyard, Cambodia's real treasure is its people. The Khmers have been to hell and back, struggling through years of bloodshed, poverty and political instability. Thanks to an unbreakable spirit and infectious optimism, they have prevailed with their smiles intact. No visitor comes away without a measure of admiration and affection for the inhabitants of this enigmatic kingdom. (Guida Lonely Planet, edizione digitale)

Proprio la natura di *brand identity* degli spettacoli turistici, infine, impone una riflessione sul loro significato e valore politico. Fino ad ora, infatti, ho descritto il brand cambogiano dal punto di vista formale, ma è necessario aggiungere alcune considerazioni relative al senso che la campagna di *nation branding* ha avuto nell'agone politico del paese. Questo mi sembra si renda importante soprattutto in relazione a quello scontro di potere tra il governo Hun Sen e la famiglia reale di cui ho dato conto nelle pagine precedenti, alla luce del quale sembra singolare il recupero contemporaneo del populismo angkorianesimo che aveva caratterizzato la stagione politica dominata da Norodom Sihanouk. Detto altrimenti: c'è da chiedersi quali siano le ragioni per cui il governo di Hun Sen abbia legato la propria forza politica ad un immaginario che, mezzo secolo prima, era servito per legittimare il potere del proprio storico rivale. La risposta a questa domanda credo sia da individuare nella peculiare modalità con cui Hun Sen ha inteso rapportarsi con la tragedia della guerra civile che lo storico David Chandler ha definito *induced amnesia* (Chandler 2008).

Come ben documentato dal geografo James Tyner nell'importante volume *Landscape, Memory and post-violence in Cambodia* (Tyner 2016), infatti, dopo il colpo di mano che lo portò al potere nel 1998, il Cambodian People's Party ha deciso di perseguire con

decisione la cosiddetta “win win strategy”, ovvero un salvacondotto che intendeva garantire l’impunità per i membri della guerriglia dei khmer rossi che avessero definitivamente depresso le armi (erano da anni arroccati in poche aree al confine con la Thailandia). In un’espressione divenuta ormai proverbiale, e che fa per certi versi rabbrivire se si pensa che essa è stata pronunciata parlando di un massacro che ha visto sparire migliaia di persone in fosse comuni, nell’anno della sua salita al potere il primo ministro affermò che era giunto il momento per i cambogiani di “seppellire e bruciare il passato in una fossa”, annunciando così la volontà di tornare indietro rispetto alla decisione, presa negli anni precedenti insieme a Norodom Ranharid, di costituire un tribunale speciale per mettere sotto processo i responsabili del genocidio che sconvolse il paese tra il 1975 e il 1978.

Parlando con alcuni giovani cambogiani, allineati con coraggio nelle file dell’opposizione a Hun Sen, non è raro che questo atteggiamento sia ascritto, tra il serio e il faceto, al fatto che una seria e dettagliata indagine farebbe emergere le responsabilità dello stesso Hun Sen, che prima di disertare ed unirsi al Fronte Unito Nazionale per la Salvezza della Cambogia, aveva ricoperto ruoli di rilievo all’interno del *angkar*.⁶⁷ Sebbene questa spiegazione sia quanto meno semplicistica, essa mi sembra cogliere un punto fondamentale, ovvero l’idea che Hun Sen debba parte della sua fortuna politica ad una ostinata rimozione degli anni della guerra civile. Anche quando evocata, questa, viene posta in un passato ormai distante, risolto, e che i cambogiani si sono messi alle spalle grazie e soprattutto alla politica di riconciliazione perseguita dal CPP.

In questo contesto, dunque, doveva essere divenuto assai rischioso per l’uomo forte del paese il fatto che, come racconta Tim Winter, tutto il settore turistico ruotasse attorno ad un collasso temporale che aggregava Angkor e il regime (Winter 2006). Illuminanti in questo senso sono state le parole della già nominata Susan Kennedy che, dopo aver coordinato la campagna *Cambodia. Kingdom of Wonder*, ha lavorato con il governo cambogiano per una simile campagna di *destination branding* di Siem Reap. Parlandomi di questa seconda esperienza durante la nostra intervista, mi raccontò di come il ministero del turismo e gli amministratori locali avessero protestato con vigore perché all’interno della brochure prodotta era stato segnalato tra le attrazioni della città il museo delle mine

⁶⁷

antiuomo. Si lamentavano, mi spiegò, del fatto che quello non fosse ciò che volevano che la gente sapesse del paese.

È attorno a questa politica della memoria che credo la campagna di *nation branding*, e dunque gli spettacoli turistici, assumono il loro ulteriore e più complesso significato. È forse solo una coincidenza, ma è notevole che l'iniziativa pubblicitaria sia partita nel 2008, l'anno successivo a quello in cui, sotto crescenti pressioni internazionali, il governo ha dovuto infine acconsentire alla creazione di un tribunale speciale dedicato ai crimini contro l'umanità perpetrati dai khmer rossi (sul tema si veda, tra gli altri Hughes e Elander 2016). In un certo senso, forse, si può dire che Hun Sen abbia risposto a questa roboante – e forse unica – sconfitta della sua carriera politica sul piano simbolico, ricostruendo il paese secondo l'immagine da lui desiderata. Ancora una volta, così, come era stato per il protettorato e per Sihanouk, la storia cambogiana è stata riscritta cancellando il passato: per permettere la nascita, nel presente di un nuovo e incontrastato re (Noren-Nilsson 2018).

Conclusioni

Musica e Turismo alla fine dell'epoca del turismo

“Me recibe la ciudad, mejor dicho, el país de las mordidas, con toda su indiferencia de animal grande, sin hacerme caricias ni enseñarme los dientes... Aquí también se puede decir lo que se quiere, pero a condición de poder pagarlo en algún lado; es decir, se respira la democracia del dólar Ya he andado en México lo suficiente para darme cuenta de que la cosa aquí no va a ser muy fácil, pero vengo con espíritu a prueba de balas”

Ernesto “Che” Guevara

È difficile trovare parole che meglio riescano ad esprimere il mio rapporto con la città di Siem Reap di quelle con cui, in una lettera del 1950 alla zia Beatriz, Ernesto “Che” Guevara descriveva la nascente metropoli di Città del Messico. Le luci sfavillanti, le novità architettoniche, i suoni sconosciuti di una lingua inaccessibile e gli odori dei banchetti di cibo di strada possono ben essere un piacere per i sensi del turista che in città passerà alcuni indimenticabili giorni di festa, ma diventano per l'etnografo (o almeno sono diventati per me) la porta sensoriale di ingresso in uno stretto labirinto di simboli dai significati sconosciuti, il preludio ad un preoccupante presentimento: “no va a ser muy fácil”, non sarà facile. Speriamo almeno di avere uno spirito a prova di proiettile.

Passare – o meglio ancora, come sostengono alcuni antropologi, perdere – tempo in Cambogia regala sensazioni contrastanti, dallo stupore alla rabbia, dal completo smarrimento alla gioia. Come hanno scritto Brickell e Springer, d'altro canto, è forse proprio questo strano “blend of admiration and dismay, sorrow and joy that [capture] our imaginations and [compel] us to study Cambodia”:

Cambodia is beautiful, yet haunted – haunted, yet beautiful. There is both strength and tragedy to be found in contemporary Cambodia, where the contrasts and contradictions are precisely what make it such a fascinating, frustrating and fulfilling country to study. (Brickell and Springer 2016:1)

Arrivato in Cambogia prima di tutto con l'intento di ascoltare, è con l'udito che ricordo di aver percepito per la prima volta la presenza e la pesantezza di queste contraddizioni, quando durante il mio primo breve soggiorno a Siem Reap, nel dicembre del 2017, uscii con il morale sotto i piedi dall'*Apsara Theater*, un elegante e ricercato ristorante della città in cui avevo assistito ad uno spettacolo di musiche e danze tradizionali ben al di sotto dei limiti della decenza. L'addestramento "in aula" da aspirante etnomusicologo mi aveva insegnato, in teoria, a rifuggire i giudizi di valore, ma "sul campo", vivendo la musica sulla pelle più che con il cervello, non potei che sentirmi perso: com'era possibile che quello che avevo appena sentito avesse anche solo da lontano a che vedere con quella musica magnetica che nei giorni precedenti mi aveva tenuto per ore seduto sul pavimento di una pagoda? È da quella sera, forse, che le farfalle nello stomaco del primo appuntamento hanno iniziato a venir meno, per lasciar spazio ad un amore per la città e il paese più maturo e consapevole, frutto non dell'eccitazione dovuta alla novità, ma della comprensione (non per forza accettazione) e consapevolezza di pregi e difetti dell'oggetto d'amore.

Nella sua forma finale la tesi qui proposta è strutturata in tre capitoli che possono essere considerati tra di loro sostanzialmente indipendenti. Tale soluzione formale, che forse poco si adatta ad un lavoro che si supporrebbe monografico, è emersa nel corso del lavoro di ricerca come la soluzione necessaria per dar conto di una realtà sfaccettata, complessa, un cui tentativo di descrizione olistica sarebbe con ogni probabilità scivolato in un riduzionismo improduttivo ed impacciato. Il punto, che forse può essere considerato il principale risultato della mia indagine, è che i mesi di ricerca sul campo hanno dimostrato l'impossibilità di guardare la relazione tra musica e turismo (o quanto meno il caso di Siem Reap) nei termini semplicistici propri del cosiddetto "modello dell'impatto" (Stronza 2001), in base al quale il secondo agirebbe da causa diretta delle trasformazioni della prima. Questo ha generato la necessità di applicare quello che potrebbe essere definito un approccio debole all'indagine della vita musicale della cittadina cambogiana, ovvero interessato a fornire descrizioni ed interpretazioni parziali di alcuni fenomeni che riguardano la musica, rinunciando all'idea di poter individuare, e postulando anche che non esista, una relazione univoca che lega musica e turismo.

Proporre dei capitoli auto-conclusivi, così, è stato il modo per seguire il suggerimento

metodologico avanzato da John Urry e Mimi Sheller (2004) di decentrare il turismo dagli studi turistici, ovvero di intenderlo non come un fenomeno a sé stante e studiabile in modo autonomo, ma come il prodotto di una rete di mobilità che entrano a far parte della vita quotidiana di una destinazione turistica e, dunque, della sua musica. Visti da questa prospettiva, ognuno dei tre capitoli della tesi può essere letto come un tentativo di descrivere in che modo specifici aspetti della realtà musicale di Siem Reap siano da leggere in relazione a determinate “mobilità turistiche”. Nel primo capitolo la distribuzione spaziale della musica è stata messa in relazione alla cangiante composizione sociale dello spazio; nel secondo si è visto in che modo i *finanziorami* (Appadurai 2011) legati al turismo abbiano determinato un rimodellamento del concetto di lavoro musicale; l’ultima parte ha legato gli spettacoli turistici alla produzione di un’immagine turistica della Cambogia intesa e costruita per viaggiare globalmente. Ad emergere è stato un quadro sfaccettato, e per certi versi contraddittorio.

Il primo capitolo sembra, ad esempio, dimostrare più le continuità che le trasformazioni nella cultura musicale cambogiana. Più nello specifico: ho sostenuto che la disposizione spaziale della musica abbia a che vedere con il perdurare di una specifica modalità di socializzare lo spazio attraverso la musica, che si pone in contraddizione con l’avvenuta trasformazione di Siem Reap in una *touristic borderzone* (Bruner 2005). Il ragionamento ha preso il suo avvio da una passeggiata sonora “immaginaria”, nella quale ho raccontato una dicotomia sonora tra lo spazio pubblico urbano e quello rurale circostante: mentre il primo risulta profondamente a-musicale (quindi caratterizzato dall’assenza totale di musica o da un suo eccesso), il secondo è costantemente attraversato dalla musica proveniente per lo più dagli eventi festivi. Attraverso il racconto della mia partecipazione ad uno di questi eventi, ho sostenuto che in essi la musica – o più precisamente il *musiking* collettivo – come d’altro canto in altre situazioni musicali partecipatorie (Turino 2008), funzioni da meccanismo di condivisione del tutto paragonabile a quelli descritti dall’antropologia economica (Gudeman 2001; Graeber 2012), e come tale sia responsabile e artefice di una profonda integrazione sociale e comunitaria. Facendo dunque riferimento ad esempi tratti dalla letteratura etnomusicologica ed antropologica sulla Cambogia, ho sostenuto che la proiezione del suono nello spazio pubblico sia una modalità per estendere verso l’esterno e rendere comune il privato, ed ho pertanto proposto di leggere l’invasione sonora dello spazio come un modo per coinvolgere

all'interno e rendere partecipi della "comunità ritmica" prodotta attraverso la condivisione musicale tutti coloro che, pur non trovandosi nello spazio immediato della festa, sono tuttavia "a portata di orecchio" e possono, in teoria, sincronizzarsi a distanza.

Tale forma di socializzazione dello spazio, d'altra parte, si trova in contraddizione con la composizione sociale di Siem Reap che, in quanto frontiera, è caratterizzata dalla compresenza simultanea di gruppi sociali diversificati, che agiscono tra loro primariamente secondo una logica della reciprocità e non della condivisione. Ad emergere, così, è il modo in cui la dicotomia sonora tra città e campagna sia da interpretare non solo come l'effetto del peculiare sviluppo urbanistico che ha portato la città a trasformarsi solo in uno spazio di consumo, ma anche come una strategia dei locali per posizionare delle linee di demarcazione tra sé e i turisti e, in modo significativo, una strategia sonora consistente nell'escludere degli ospiti dalla comunità ritmica.

Nel secondo capitolo l'attenzione si è spostata dalla mobilità delle persone alla mobilità di denaro determinata dal turismo. L'afflusso di grandi capitali, e la trasformazione della musica in una componente centrale dell'intrattenimento turistico ha reso l'attività musicale un'inedita fonte di guadagno. Il capitolo si concentra nel descrivere diversi modi in cui vari protagonisti della vita musicale della città abbiano interpretato tale possibilità secondo due differenti logiche economiche, che hanno solamente in parte iniziato a contaminarsi a vicenda.

Nella prima parte del capitolo ho descritto la vita quotidiana di alcuni dei musicisti incontrati durante la ricerca sul campo, per mostrare come per molti di essi la musica rappresenti solo una delle molte attività lavorative in cui sono impegnati. In maniera decisiva, inoltre, ho sottolineato come essi siano per lo più disposti e pronti tanto a lasciare del tutto quanto, viceversa, a concentrarsi solo sulla musica, in base alle prospettive generali di guadagno legate ad essa o ad altre attività lavorative. Ho sostenuto pertanto che le opportunità economiche offerte dalla musica grazie al turismo non abbiano, per il momento, fatto registrare un vero cambio di paradigma nel modo di vedere il lavoro musicale rispetto a quanto osservato da altri lavori antropologici (Ebihara 1968): esso continua ad essere inserito all'interno di una logica economica della sussistenza (Scott 1977) che vede come obiettivo primario il raggiungimento di una certa soglia di guadagno che sia in grado di garantire la sopravvivenza individuale e familiare, in base alla quale vengono messe in atto una serie di strategie consistenti nel differenziare il più possibile

le occasioni di guadagno. In questo senso, la mobilità di capitali turistici ha rappresentato per molti una sorta di esplosione di possibili strategie di sussistenza (non solo musicali), ma senza aver determinato la diffusione di un vero e proprio concetto di professionismo.

Proprio attorno all'idea del professionismo, tuttavia, si sono concentrati nell'ultimo decennio gli sforzi di una serie di grandi ONG operanti nel settore artistico del paese, di cui nella seconda parte del capitolo ho descritto i piani e le forme di intervento. Mettendo a confronto le mie esperienze etnografiche con quanto visto da studiosi che prima di me hanno lavorato con ONG artistiche nel paese (Billeri 2017; Grant 2016; Tuchman-Rosta 2018), e concentrandomi in particolare sulla documentazione informativa prodotta dal Cambodian Living Arts, ho sostenuto che nel corso degli anni le organizzazioni abbiano via via messo in disparte una concezione dell'arte e della cultura come patrimonio culturale, per far propria una più pragmatica visione della musica come merce. In questo passaggio hanno rimodulato la retorica del loro intervento, iniziando a giustificarla non più come necessaria per rimediare alla "perdita" della cultura dovuta alla guerra civile, ma come necessaria per rimediare alla mancanza di strutture e strumenti in grado di rendere effettivo il potenziale economico della musica e dell'arte (Fiol 2013). Usando la terminologia analitica per lo studio antropologico dello sviluppo messa a punto da Jean-Pierre Olivier de Sardin, ho sostenuto che questo debba essere considerato come un mutamento nella infraideologia dello sviluppo artistico cambogiano, che ha determinato un forte cambio di prospettiva nelle operazioni messe in atto sul terreno, che hanno appunto spinto in modo chiaro sulla necessità di professionalizzare gli artisti.

Ricostruendo la storia di tali piani di professionalizzazione, ho notato come essi siano in un primo momento consistiti nel fornire in modo diretto lavoro agli artisti all'interno delle produzioni gestite dalle organizzazioni, per poi svoltare in maniera sempre più evidente su piani di *capacity building* interessati a fornire agli artisti non opportunità lavorative, ma una serie di competenze per costruirsi in proprio le occasioni di esibirsi e guadagnare. Questo atteggiamento, ho sostenuto, è conseguenza di una forte virata verso una concezione neoliberale dello sviluppo, che vede come soluzione unica e definitiva alla povertà non quella di intervenire sulle strutture che la provocano, ma di fornire agli ultimi la capacità di accedere al mercato.

Nella parte finale del capitolo, infine, ho parlato dei più recenti sviluppi dei programmi di professionalizzazione di CLA, concentrandomi in particolare sul progetto *dance troupe*

incubator come ultimo passaggio nella direzione dell'adozione di una prospettiva neoliberista secondo la quale il professionismo (non solo musicale) è sinonimo di auto-imprenditoria. Ho concluso il capitolo mostrando come tali progetti di professionalizzazione, ed in particolare *incubator*, stiano avendo degli effetti diretti anche sulla produzione musicale di Siem Reap perché le ONG hanno posto una speciale enfasi sulla "creatività" come capacità necessaria di un artista professionista, e allo stesso tempo declinato questa secondo i canoni propri dell'estetica della formazione culturale cosmopolita (Turino 2008) di cui fanno parte, che privilegia ed esalta l'ibridismo come principio creativo del mondo contemporaneo (Stokes 2007). Ad emergere è stato così un genere, spesso definito *new tradition* dai funzionari delle ONG, che si fonda sull'uso di strumenti (e più di rado stili) locali in musiche di nuova composizione.

L'ultimo capitolo della tesi, infine, fornisce un tentativo di ricostruzione storica e un'interpretazione politico-culturale degli spettacoli di musiche e danze tradizionali che riempiono i locali turistici di Siem Reap, emersi durante il capitolo come parte di immagini e immaginari coinvolti in dinamiche di mobilità che attraversano globalmente il tempo e lo spazio. Il capitolo si apre descrivendo questi spettacoli, e sostenendo che sia possibile definire questi come un vero e proprio genere di teatro musicale danzato caratterizzato da una peculiare struttura formale che prevede l'alternanza di coreografie provenienti da due diversi repertori locali: quello della danza classica e quello folklorico. Ho raccontato come le origini del genere, che ho definito *cultural show cambogiano*, debbano essere rintracciate negli anni '50/'60 dello scorso secolo, quando esso venne inventato come forma di propaganda politica per Norodom Sihanouk. L'accostamento di danze classiche e folkloriche, infatti, deve essere letta come una modalità per coreografare un discorso sulla nazione cambogiana che ho definito "populismo angkoriano" e che mirava a fondare il potere di Sihanouk sia ribadendo la sua discendenza familiare dai re angkoriani, sia dipingendolo come il padre amorevole di un popolo semplice e infantile.

Nella seconda parte del capitolo ho, poi, mostrato il riemergere del populismo angkoriano nella realtà cambogiana post-bellica caratterizzata da una rapida, e a tratti violenta, neoliberalizzazione del paese. Ho iniziato questa sezione del capitolo descrivendo come, anche a causa di forti pressioni esercitate da una serie di finanziatori internazionali, il governo del Cambodian People's Party salito al potere dal 1998 abbia puntato sul turismo come risorsa economica, finendo per determinare una turistificazione

della società (Picard 1990) caratterizzata da una progressiva e ormai pressoché totale sovrapposizione tra attrazioni turistiche e simboli di identificazione collettiva. Riprendendo il lessico proposto dai coniugi John e Jane Comaroff, ho parlato di questo processo come una forma di *incorporation*, di aziendalizzazione della nazione, ed ho pertanto definito la Cambogia contemporanea come *Srok Khmer, INC*, una società per azioni i cui asset economici sono i simboli che legano tra loro i cittadini/azionisti.

In un secondo paragrafo ho poi mostrato come negli ultimi quindici anni, sempre grazie al coinvolgimento attivo del CPP, e in linea con le trasformazioni del capitalismo in atto a livello globale, tra gli asset di *Srok Khmer, INC* sia comparso ed abbia acquisito sempre più peso il brand nazionale (Volcic e Andrejevic 2011; Kaneva 2011), ovvero il complesso delle immagini e associazioni mentali attorno alla Cambogia (Fan 2010). Ho quindi raccontato la campagna di *nation branding* “*Cambodia. Kingdom of Wonder*”, lanciata nel 2009 dal ministero del turismo proprio con l’intento di migliorare la percezione globale del paese, dimostrando attraverso l’analisi del materiale esplicativo prodotto nel corso della campagna, nonché del brano musicale che porta il nome della campagna stessa ed è cantato dalle star del pop cambogiano Sovath e Nisa, come essa abbia recuperato in modo quasi pedissequo l’immagine del paese proposta dal populismo angkoriano di Sihanouk. Da queste considerazioni emerge un doppio ruolo dei *cultural show* all’interno della realtà cambogiana contemporanea: da una parte essi appaiono come una delle risorse simboliche che, comunicando l’immaginario del populismo angkoriano, hanno fatto da serbatoio semiotico per la costruzione della campagna di brandizzazione della nazione; dall’altra essi, attraverso l’espedito formale dell’accostamento di danze del repertorio classico e di quello folklorico, funzionano come una messa in scena del brand, costruito proprio attorno ad una retorica della Cambogia come paese della grandiosità di Angkor e della docilità e dolcezza infantile dei suoi abitanti. Il capitolo si conclude con una riflessione attorno al ruolo politico della campagna di *nation branding* della Cambogia, che propongo di leggere come parte della strategia di *induced amnesia* (Chandler 2008; Tyner 2016) perseguita da Hun Sen e dal suo governo, che ha mirato a rimuovere la guerra civile dal dibattito politico cambogiano per far emergere il primo ministro stesso come artefice della pacificazione del paese.

Le convenzioni del genere a cui appartiene il presente scritto prevederebbero, a questo punto, che io provassi ad indicare una serie di idee e proposte per le future direzioni di

ricerca che il lavoro presentato dovrebbe aver individuato. Questa consuetudine è di per sé già problematica, se si è abbastanza lucidi da comprendere che quelle fornite dai nostri scritti sono, per statuto, fotografie già invecchiate di un mondo che cambia rapidamente proprio mentre scegliamo le parole più adatte a convincere i lettori (e forse noi stessi) della bontà delle nostre idee; essa, tuttavia, rischia di divenire farsesca quando quel mondo non è solo cambiato, ma è del tutto sparito. La pandemia di COVID-19 intercorsa tra la mia ricerca sul campo e la scrittura ha, di fatto, già trasformato quella che intendeva essere una tesi di antropologia della musica, in un capitolo di un ipotetico manuale di storia della musica cambogiana, e questo, per altro, è stato uno degli scogli emotivi più complessi da affrontare nel macchinoso e faticoso processo di scrittura.

Le mobilità turistiche di persone, capitali ed immagini che erano parte costitutiva della vita musicale della città di Siem Reap sono ad oggi solo un ricordo, ed è difficile ipotizzare se le riflessioni attorno ad esse proposte in queste pagine possano avere o meno una qualche funzione nell'era della fine del turismo. A tal proposito, dunque, la prima delle indicazioni relative alle future direzioni di ricerca non può che essere un invito all'etnografia. Mi rendo conto che invitare all'etnografia nelle conclusioni di uno scritto etnomusicologico possa sembrare pleonastico: ritengo che lo sia meno proprio in relazione al contesto post-pandemico, dove quella che ritenevamo una questione ovvia, partire ed andare "sul campo", è divenuta invece un processo laborioso e complesso. Tornare presto a fare etnografia potrebbe rivelarsi una rara occasione in cui cogliere e descrivere, fin dal principio, gli effetti sociali e culturali di un evento epocale che ha messo un punto e mandato a capo la vita quotidiana delle persone.

Proprio l'incommensurabilità della situazione pre e post pandemia suggerisce, per certi versi, la possibilità di dedicare una ricerca esattamente agli stessi temi affrontati nella presente: luoghi, persone e suoni. Se la distribuzione spaziale della musica era in funzione della natura frontaliere di Siem Reap, cosa sta succedendo oggi che essa è tornata ad essere poco più di un'anonima cittadina posta a centinaia di chilometri di distanza dagli altri centri globali? Vi è stata una appropriazione sonora dello spazio urbano, tornato ad essere (o forse divenuto per la prima volta) spazio del consumo comunitario anziché del consumo capitalistico? O viceversa si è creata una voragine, svuotata del tutto anche di quei legami sociali che, sebbene fondati sul mercato, rappresentano nondimeno una componente centrale del mondo contemporaneo che deve essere non solo (giustamente)

criticata, ma prima di tutto osservata e capita.

Da una simile prospettiva deve essere osservata la trasformazione post-pandemica del lavoro musicale. Osservando tramite i social media molti dei musicisti khmer conosciuti durante il mio soggiorno di ricerca, risulta del tutto evidente come questi non solo abbiano continuato a suonare durante e dopo la pandemia, ma abbiano forse, meno impegnati con una serie di altre attività legate al turismo, addirittura incrementato la frequenza delle loro esibizioni. È possibile che, con buona pace delle ONG, la fine del turismo abbia reso più facile, anziché più difficile, guadagnare facendo musica? E ancora: la fragilità del turismo e del sistema capitalistico globale, dimostrata in modo così spettacolare dalla pandemia, sarà sufficiente a convincere le ONG stesse a tornare a pensare a loro stesse non come incubatori di impresa, ma come protagoniste di un radicale cambiamento sociale, culturale ed economico?

In ultima istanza, infine, c'è da chiedersi che cosa sia diventata oggi *Srok Khmer, Inc.* Il prossimo etnomusicologo in Cambogia sentirà nelle parole dei cambogiani l'eco di quelle dell'anziano Tswana che chiedeva ai coniugi Comaroff “[I]f we have nothing of ourselves to sell, does it mean that we have no culture?” (Comaroff e Comaroff 2009, 10)? O troverà forse un paese che ha saputo ripensare la propria identità collettiva fuori dal turismo e dal mercato?

Qualsiasi siano le risposte a queste e alle possibili altre domande, ritengo con convinzione che tutte metteranno ancora una volta in mostra come la musica rappresenti una parte fondamentale della vita individuale e collettiva dell'essere umano, pronta a trasformarsi in modi nuovi, imprevedibili, che fanno talvolta star male come nel caso della performance all'*Apsara Theatre*. È per questo, più di ogni altra cosa, che credo sia valsa la pena raschiare il fondo del barile delle energie mentali e fisiche per provare a fare etnomusicologia.

Bibliografia

- Adamo, Giorgio, and Giovanni Giuriati. 2020. *Verso una musicologia transculturale: Studi in onore di Francesco Giannattasio*. NeoClassica.
- Apolito, Paolo. 2014. *Ritmi Di Festa: Corpo, Danza, Socialità*. Intersezioni. Bologna: Il mulino.
- Appadurai, Arjun. 2011. *Modernità in polvere*. Milano: Cortina Raffaello.
- Appe, Susan. 2019. "Reflections on Sustainability and Resilience in the NGO Sector." *Administrative Theory & Praxis* 41(3). Routledge:307–17. doi:10.1080/10841806.2019.1621658.
- Aria, Matteo. 2016. *Doni di mauss. Percorsi di antropologia economica*. Roma: CISU.
- Aronczyk, Melissa. 2008. "'Living the Brand': Nationality, Globality, and the Identity Strategies of Nation Branding Consultants." *International Journal of Communication* 2(0):25.
- Augé, Marc. 2009. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera.
- Auricchio, Marta, Marco Cantamessa, Alessandra Colombelli, Roberto Cullino, Andrea Orame, and Emilio Paolucci. 2014. "Gli Incubatori d'impresa in Italia." Banca d'Italia.
- Bauman, Zygmunt. 2011. *Modernità liquida*. Laterza.
- Biddulph, Robin. 2018. "Social Enterprise and Inclusive Tourism. Five Cases in Siem Reap, Cambodia." *Tourism Geographies* 20(4). Routledge:610–29. doi:10.1080/14616688.2017.1417471.
- Billeri, Francesca. 2017. "The Process of Re-Construction and Revival of Musical Heritage in Contemporary Cambodia." *Moussons*, no. 30 (November):91–109. doi:10.4000/moussons.3915.
- Born, Georgina. 2013. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *La distinzione: critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
- Brickell, Katherin, and Simon Springer. 2016. "Introduction to Contemporary Cambodia." In *The Handbook of Contemporary Cambodia*, edited by Katherin Brickell and Simon Springer. Routledge. doi:10.4324/9781315736709.ch101.
- Bruner, Edward M. 2005. *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*. University of Chicago Press.
- Causey, Andrew. 2003. *Hard Bargaining in Sumatra: Western Travelers and Toba Bataks in the Marketplace of Souvenirs*. University of Hawaii Press.
- Cerny, Philip G. 1997. "Paradoxes of the Competition State: The Dynamics of Political Globalization." *Government and Opposition* 32(2):251–74. doi:10.1111/j.1477-7053.1997.tb00161.x.
- Chakrabarty, Dipesh. 2004. *Provincializzare l'Europa*. Meltemi Editore srl.
- Chandler, David. 2007. *A History of Cambodia, 4th Edition*. 4th edition. Colorado Springs, Colo: Routledge.
- . 2008. "Cambodia Deals with Its Past: Collective Memory, Demonisation and Induced Amnesia." *Totalitarian Movements and Political Religions* 9(2–3):355–69. doi:10.1080/14690760802094933.
- Chelini, Gianluca. 2018. "Javanese Black Metal: Toward a Definition of Post-Heritage Music." In *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*, edited by Toni-Matti Karjalainen, 95–116. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will. 2005. "In Time with the Music : The Concept of Entrainment and Its Significance for Ethnomusicology." *European*

- Meetings in Ethnomusicology*. 11 (ESEM Counterpoint 1)(January). Romanian Society for Ethnomusicology:1–82.
- Clifford, J., and George E. Marcus. 2001. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*. Meltemi.
- Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, England ; Burlington, VT: Ashgate.
- Comaroff, John L., and Jean Comaroff. 2009. *Ethnicity, Inc.* Chicago Studies in Practices of Meaning. Chicago: University of Chicago Press.
- Da Col, Giovanni, and David Graeber. 2011. "Foreword: The Return of Ethnographic Theory." *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 1(1):vi–xxxv. doi:10.14318/hau1.1.001.
- Dyer, Jeffrey. 2017. "Nationalist Transformations: Music, Ritual, and the Work of Memory in Cambodia and Thailand." *Yale Journal of Music & Religion* 3(2). doi:10.17132/2377-231X.1072.
- . 2020. "Popular Songs, Melodies from the Dead: Moving beyond Historicism with the Buddhist Ethics and Aesthetics of Pin Peat and Cambodian Hip Hop." *Religions* 11(11). Multidisciplinary Digital Publishing Institute:625. doi:10.3390/rel11110625.
- Ebihara, Key Keyko. 1968. "Svay, a khmer village in Cambodia." Tesi Dottorale, Columbia University.
- Edwards, Penny. 2007. *Cambodge: The Cultivation of a Nation, 1860-1945*. Southeast Asia : Politics, Meaning, and Memory. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Eggert, Aditya. 2011. "A Cambodian 'Leitkultur'? : Cambodian Concepts of Art and Culture." In *World Heritage Angkor and Beyond: Circumstances and Implications of UNESCO Listings in Cambodia*, edited by Brigitta Hauser-Schäublin, 69–93. Göttingen Studies in Cultural Property. Göttingen: Göttingen University Press. <http://books.openedition.org/gup/308>.
- Eisenberg, Andrew J. 2013. "Islam, Sound and Space: Acoustemology and Muslim Citizenship on the Kenyan Coast." In *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, edited by Georgina Born, 186–202. Cambridge University Press.
- Esposito, Adèle. 2018. *Urban Development in the Margins of a World Heritage Site: In the Shadows of Angkor*. 01 edizione. Amsterdam Netherlands: Amsterdam Univ Pr.
- Falser, Michael S. 2014. "From a Colonial Reinvention to Postcolonial Heritage and a Global Commodity: Performing and Re-Enacting Angkor Wat and the Royal Khmer Ballet." *International Journal of Heritage Studies* 20(7–8):702–23. doi:10.1080/13527258.2013.794746.
- Fan, Ying. 2010. "Branding the Nation: Towards a Better Understanding." *Place Branding and Public Diplomacy* 6(2):97–103. doi:10.1057/pb.2010.16.
- Fiol, Stefan. 2013. "Of Lack and Loss: Assessing Cultural and Musical Poverty in Uttarakhand." *Yearbook for Traditional Music* 45. Cambridge University Press:83–96. doi:10.5921/yeartradmusi.45.2013.0083.
- Foucault, Michel. 2005. *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France (1978-1979)*. Feltrinelli.
- Gershon, Ilana. 2011. "'Neoliberal Agency.'" *Current Anthropology* 52(4):537–55. doi:10.1086/660866.

- Giannattasio, Francesco, and Giovanni Giuriati. 2017. *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology Or Transcultural Musicology?* Nota.
- Giuriati, Giovanni. 1993. *Musica tradizionale khmer*. Modena: Mucchi.
- , ed. 2003. *Musiche e danze della Cambogia*. Milano: Ricordi.
- Godbout, Jacques T. 1993. *Lo spirito del dono*. Bollati Boringhieri.
- Graeber, David. 2010. "Communis." In *The Human Economy*, edited by Keith Hart, Jean-Louis Laville, and Antonio David Cattani. Wiley.
- . 2012. *Debito. I primi 5000 anni*. Il Saggiatore.
- . 2016. *Burocrazia. Perché le regole ci perseguitano e perché ci rendono felici*. Il Saggiatore.
- Grant, Catherine. 2016. "Socio-Economic Concerns of Young Musicians of Traditional Genres in Cambodia: Implications for Music Sustainability." *Ethnomusicology Forum* 25(3). Routledge:306–25. doi:10.1080/17411912.2016.1236696.
- Grant, Catherine, and Chhuon Sarin. 2016. "Gauging Music Vitality and Viability: Three Cases from Cambodia." *Yearbook for Traditional Music* 48. Cambridge University Press:25–47. doi:10.5921/yeartradmusi.48.2016.0025.
- Gravari-Barbas, Maria, and Nelson Graburn. 2016. *Tourism Imaginaries at the Disciplinary Crossroads: Place, Practice, Media*. Routledge.
- Gudeman, Stephen. 2001. *The Anthropology of Economy: Community, Market, and Culture*. Malden, Mass: Blackwell Pub.
- Guilbault, Jocelyne, and Timothy Rommen. 2019. *Sounds of Vacation: Political Economies of Caribbean Tourism*. Duke University Press.
- Handy, Charles B. 1998. *The Hungry Spirit*. Arrow.
- Hayward, Philip. 2001. *Tide Lines: Music, Tourism & Cultural Transition in the Whitsunday Islands (and Adjacent Coast)*. Lismore, N.S.W.: Music Archive for the Pacific Press, Southern Cross University.
<http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/49405958.html>.
- Hideo, Sasagawa. 2005. "Post/Colonial Discourses on the Cambodian Court Dance." *Tonan Ajia Kenkyu (Southeast Asian Studies)* 42(4):418–41.
- Hughes, Caroline, and Kheang Un. 2011. "Cambodia's Economic Transformation: Historical and Theoretical Frameworks." In *Cambodia's Economic Transformation*, edited by Caroline Hughes and Kheang Un, Illustrated edition, 1–26. Copenhagen: NIAS Press.
- Jansen, Sue Curry. 2011. "Redesigning a Nation: Welcome to E-Stonia, 2001–2018." In *Branding Post-Communist Nations: Marketizing National Identities in the "New" Europe*, edited by Nadia Kaneva, 79–98. Routledge.
- Kallio, Alexis A., and Heidi Westerlund. 2016. "The Ethics of Survival: Teaching the Traditional Arts to Disadvantaged Children in Post-Conflict Cambodia." *International Journal of Music Education* 34(1). SAGE Publications Ltd:90–103. doi:10.1177/0255761415584298.
- Kamat, Sangeeta. 2004. "The Privatization of Public Interest: Theorizing NGO Discourse in a Neoliberal Era." *Review of International Political Economy* 11(1). Routledge:155–76. doi:10.1080/0969229042000179794.
- Kaneva, Nadia. 2016. "Nation Branding and Commercial Nationalism: Notes for a Materialist Critique." In *Commercial Nationalism: Selling the Nation and Nationalizing the Sell*, edited by Zala Volcic and Mark Andrejevic, 1st ed. 2016 edizione, 175–93. Palgrave Macmillan.

- Kaul, Adam R. 2013. *Turning the Tune: Traditional Music, Tourism, and Social Change in an Irish Village*. 1. paperback ed. Dance and Performance Studies, v. 3. New York: Berghahn.
- Kopytof, Igor. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited by Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge University Press.
- Kramer, Lawrence. 1993. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Univ of California Press.
- Krims, Adam. 2007. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10172139>.
- Lee, Susan Hagood. 2006. "*Rice Plus*": *Widows and Economic Survival in Rural Cambodia*. Routledge.
- Loti, Pierre. 2013. *Un Pelerin D'Angkor*. HardPress.
- MacCannell, Dean. 1999. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press.
- Mansilla, José A. 2018. "Reflections about Tourism as a Total Social Fact." *Global Journal of Archaeology & Anthropology* 6(5). doi:10.19080/GJAA.2018.06.555699.
- Mascheroni, Giovanna. 2007. "Il New Mobilities Paradigm Nelle Scienze Sociali." *Studi Di Sociologia* 45(1). Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore:99–113.
- Mauss, Marcel. 2002. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*. Einaudi.
- McKinley, Kathy M. 1999. "Tros, Tevodas, and Haircuts: Ritual, Music, and Performance in Khmer Wedding Ceremonies." *Canadian University Music Review* 19(2):47–60.
- Mijatović, Branislava (Brana). 2011. "The Musical (Re)Branding of Serbia: Srbija Sounds Global, Guča, and EXIT." In *Branding Post-Communist Nations: Marketizing National Identities in the "New" Europe*, edited by Nadia Kaneva, 213–36. Routledge.
- Miura, Keiko. 2011. "World Heritage Making in Angkor : Global, Regional, National and Local Actors, Interplays and Implications." In *World Heritage Angkor and Beyond: Circumstances and Implications of UNESCO Listings in Cambodia*, edited by Brigitta Hauser-Schäublin, 9–31. Göttingen Studies in Cultural Property. Göttingen: Göttingen University Press. <http://books.openedition.org/gup/304>.
- Morcom, Anna. 2020. "Music, Exchange, and the Production of Value: A Case Study of Hindustani Music." In *The Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology*, edited by Anna Morcom and Timothy Dean Taylor. Pubblicazione Online.
- Nash, Dannison. 2012. "Tourism as a Form of Imperialism." In *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, edited by Valene L. Smith. University of Pennsylvania Press.
- Neveling, Patrick, and Carsten Wergin. 2009. "Projects of Scale-Making: New Perspectives for the Anthropology of Tourism." *Etnográfica. Revista Do Centro Em Rede de Investigação Em Antropologia*, no. vol. 13 (2) (November). CRIA:315–42. doi:10.4000/etnografica.1125.
- Noren-Nilsson, Astrid. 2018. *Cambodia's Second Kingdom: Nation, Imagination, and Democracy*. Cornell University Press.

- Norman, David J. 2011. "Neoliberal Strategies of Poverty Reduction in Cambodia: The Case of Microfinance." In *Cambodia's Economic Transformation*, edited by Caroline Hughes and Kheang Un, Illustrated edition, 161–81. Copenhagen: NIAS Press.
- Norodom, Buppa Devi. 2016. "Royal Dance of Cambodia - Revival and Preservation." In *Beyond the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia*, edited by Stephanie Burrige and Fred Frumberg. Taylor & Francis Group.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2008. *Antropologia e sviluppo: saggio sul cambiamento sociale*. Milano: Raffaello Cortina.
- . 2009. "La politica del campo. Sulla produzione di dati in antropologia." In *Vivere l'etnografia*, edited by Francesca Cappelletto, 27–64. SEID.
- Ong, Aihwa. 2006. *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*. Duke University Press.
- Ortner, Sherry B. 2016. "Dark Anthropology and Its Others: Theory since the Eighties." *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 6(1):47–73. doi:10.14318/hau6.1.004.
- Osborne, Milton E. 1994. *Sihanouk: Prince of Light, Prince of Darkness*. University of Hawaii Press.
- Peou, Sorpong. 2000. *Intervention & Change in Cambodia: Towards Democracy?* Institute of Southeast Asian.
- Picard, Michel. 1995. "Cultural Heritage and Tourist Capital : Cultural Tourism in Bali." In *International Tourism: Identity and Change*, edited by Marie-Françoise Lanfant, John B. Allcock, and Edward M. Bruner, 44–66. SAGE.
- . 1997. "Cultural Tourism, Nation-Building, and Regional Culture: The Making of a Balinese Identity." In *Tourism, Ethnicity, and the State in Asian and Pacific Societies*, edited by Michel Picard and Robert E. Wood, 181–214. Honolulu, Hawaii: Univ of Hawaii Pr.
- . 2008. "Balinese Identity as Tourist Attraction: From 'cultural Tourism' (Pariwisata Budaya) to 'Bali Erect' (Ajeg Bali)." *Tourist Studies* 8(2). SAGE Publications:155–73. doi:10.1177/1468797608099246.
- Price, John A. 1975. "Sharing: The Integration of Intimate Economies." *Anthropologica* 17(1). Canadian Anthropology Society:3–27. doi:10.2307/25604933.
- Quijano, Aníbal. 2016. "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America:" *International Sociology*, June. SAGE Publications. doi:10.1177/0268580900015002005.
- Rommen, Timothy, and Daniel T. Neely. 2014. *Sun, Sea, and Sound: Music and Tourism in the Circum-Caribbean*. Oxford University Press.
- Sahlins, Marshall. 2014. *La parentela: cos'è e cosa non è*. Elèuthera.
- . 2020. *L'economia dell'età della pietra*. Elèuthera.
- Salazar, Noel B., and Nelson H. H. Graburn. 2014. *Tourism Imaginaries: Anthropological Approaches*. Berghahn Books.
- Salerno, Giacomo-Maria. 2020. *Per una critica dell'economia turistica: Venezia tra museificazione e mercificazione*. Quodlibet.
- Sam-Ang, Sam, Sam Chan Moly, and Nguon Sam Ath. 1998. *Khmer Folk Dance*. Washington: Cambodian Network Council.
- Sarkissian, Margaret. 1998. "Tradition, Tourism, and the Cultural Show: Malaysia's Diversity on Display." *Journal of Musicological Research* 17(2). Routledge:87–112. doi:10.1080/01411899808574742.

- Sassen, Saskia. 2001. *The Global City: New York, London, Tokyo*. 2° edizione. Princeton, N.J: Princeton Univ Pr.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Knopf.
- Scott, James C. 1977. *Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*. New Haven: Yale Univ Pr.
- Shay, Anthony. 1999. "Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in 'The Field.'" *Dance Research Journal* 31(1). Congress on Research in Dance:29–56. doi:10.2307/1478309.
- . 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Wesleyan University Press.
- Sheller, Mimi. 2014. "Cruising Cultures. Post-War Tourism and the Circulation of Caribbean Musical Performances, Recordings, and Representations." In *Sun, Sea, and Sound: Music and Tourism in the Circum-Caribbean*, edited by Timothy Rommen and Daniel T. Neely, 73–100. Oxford University Press.
- Sheller, Mimi, and John Urry. 2004. *Tourism Mobilities: Places to Play, Places in Play*. Routledge.
- . 2006. "The New Mobilities Paradigm." *Environment and Planning A: Economy and Space* 38(2). SAGE Publications Ltd:207–26. doi:10.1068/a37268.
- Simoni, Valerio. 2009. "Tra 'amicizia' e 'interesse. La negoziazione di relazioni nell'ambito di incontri informali tra turisti e cubani." In *Scenari turistici*, edited by Chiara Cipollari, 81–104. Roma: CISU.
- . 2019. "The Borderzone: Living in and Reaching Beyond the Touristic Borderzone." In *The Ethnography of Tourism: Edward Bruner and Beyond*, edited by Naomi M. Leite, Quetzil E. Castañeda, and Kathleen M. Adams, 107–23. Rowman & Littlefield.
- Small, Christopher. 2012. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Routledge.
- Springer, Simon. 2011. "Articulated Neoliberalism: The Specificity of Patronage, Kleptocracy, and Violence in Cambodia's Neoliberalization." *Environment and Planning A: Economy and Space* 43(11):2554–70. doi:10.1068/a43402.
- Stokes, Martin. 1999. "Music, Travel and Tourism: An Afterword." *The World of Music* 41(3). [Florian Noetzel GmbH Verlag, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, Schott Music GmbH & Co. KG, Bärenreiter]:141–55.
- . 2002. "Marx, Money, and Musicians." In *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*, edited by Regula Qureshi, 139–66. Critical and Cultural Musicology. New York: Routledge.
- . 2007. "On Musical Cosmopolitanism." *The Macalester International Roundtable 2007*, September. <https://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3>.
- Swidler, Ann, and Susan Cotts Watkins. 2009. "'Teach a Man to Fish': The Sustainability Doctrine and Its Social Consequences." *World Development* 37(7):1182–96. doi:10.1016/j.worlddev.2008.11.002.
- Sykes, Jim. 2015. "Sound Studies, Religion and Urban Space: Tamil Music and the Ethical Life in Singapore." *Ethnomusicology Forum* 24(3):380–413. doi:10.1080/17411912.2015.1099049.
- . 2018. *The Musical Gift: Sonic Generosity in Post-War Sri Lanka*. Oxford University Press.

- Taylor, Timothy D. 2020. "Circulation, Value, Exchange, and Music." *Ethnomusicology* 64(2). [University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology]:254–73. doi:10.5406/ethnomusicology.64.2.0254.
- Terzani, Tiziano. 2013. *Fantasmî: Dispacchi dalla Cambogia*. Longanesi.
- Tuchman-Rosta, Celia. 2014. "From Ritual Form to Tourist Attraction: Negotiating the Transformation of Classical Cambodian Dance in a Changing World." *Asian Theatre Journal* 31(2). University of Hawai'i Press:524–44.
- . 2018. "Performance, Practice, and Possibility: How Large-Scale Processes Affect the Bodily Economy of Cambodia's Classical Dancers." University of California Riverside. <https://escholarship.org/uc/item/4qb8m3cx>.
- Tucker, Hazel. 2003. *Living with Tourism: Negotiating Identities in a Turkish Village*. Routledge.
- Tulloch, Lynley, and David Neilson. 2014. "The Neoliberalisation of Sustainability." *Citizenship, Social and Economics Education* 13(1). SAGE Publications Ltd:26–38. doi:10.2304/csee.2014.13.1.26.
- Turnbull, Robert. 2006. "A Burned-out Theater. The State of Cambodia's Performing Arts." In *Expressions of Cambodia: The Politics of Tradition, Identity and Change*, edited by Leakthina Chau-Pech Ollier and Tim Winter, 133–49. Routledge.
- Tyner, James A. 2016. *Landscape, Memory, and Post-Violence in Cambodia*. Rowman & Littlefield.
- Urciuoli, Bonnie. 2012. "Neoliberal Education. Preparing the Student for the New Workplace." In *Ethnographies of Neoliberalism*, edited by Carol J. Greenhouse, 162–76. University of Pennsylvania Press.
- Urry, John. 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Sage Publications.
- . 2000. *Sociology beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. International Library of Sociology. London ; New York: Routledge.
- Volcic, Zala, and Mark Andrejevic. 2011. "Nation Branding in the Era of Commercial Nationalism." *International Journal of Communication* 5(0):21.
- Welaratna, Usha. 1994. *Beyond the Killing Fields: Voices of Nine Cambodian Survivors in America*. Stanford University Press.
- Whittaker, Laryssa. 2014. "Refining the Nation's 'New Gold': Music, Youth Development and Neoliberalism in South Africa." *Culture, Theory and Critique* 55(2). Routledge:233–56. doi:10.1080/14735784.2014.897244.
- Williams, Raymond. 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, USA.
- Winter, Tim. 2007. *Post-Conflict Heritage, Postcolonial Tourism: Culture, Politics and Development at Angkor*. 1st ed. Routledge Studies in Asia's Transformations 21. London ; New York: Routledge.
- Wood, Robert E. 1997. "Tourism and the State: Ethnic Options and Constructions of Otherness." In *Tourism, Ethnicity, and the State in Asian and Pacific Societies*, edited by Michel Picard and Robert E. Wood. Honolulu, Hawaii: Univ of Hawaii Pr.
- Yúdice, George. 2004. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press Books.