

Nico Staiti

KAJDA

Musiche e riti femminili tra i rom del Kosovo



Nico Staiti

KAJDA. Musiche e riti femminili tra i rom del Kosovo

(con due contributi di Silvia Bruni)

© Squilibri Editore Roma
Prima edizione ottobre 2012

ISBN: 978-88-89009-45-1

INDICE

Premessa

1. Gli effeminati, le donne, la musica e i riti: antecedenti storici e riscontri etnografici

1.1 Il tamburello, la *mania* telestica e l'inversione sessuale

1.2 Dal travestitismo presso i Sumeri a Cibele e gli *effeminati* in area latina

1.3 La Madonna di Montevergine e i *femminielli*

1.4 I rom e santa Rosalia

1.5 Gli *hijra* in India

1.6 Gli effeminati e la musica in area islamica

1.7 Il tamburello, gli effeminati e il lamento funebre

1.8 Un inizio di ricerca in Marocco: *i figli di Melika*

2. In Kosovo: le feste e la musica, i protagonisti

2.1 Alle origini della complessità: brevissima nota introduttiva al Kosovo e

ai suoi abitanti (di Silvia Bruni)

2.2 I rom, le feste, la musica

2.3 Le feste di nozze: *konajeja*, o il pianto della sposa

2.4 La musica: il sistema delle *kajda*

2.5 *Amen theren e musika ano vast!*
 (“Noi abbiamo la musica nelle braccia!”):
Hatixhe Korlak (di Silvia Bruni)

3. Metodi della ricerca: le immagini e la musica

3.1 Il musicologo come Orfeo: etnologia, iconografia, fotografia

3.2 Note sul documentario etnomusicologico

Le immagini

Bibliografia

Premessa

Questo libro si occupa delle musiche suonate all'interno dei riti femminili, in Kosovo, da musicisti specializzati rom, donne o effeminati. I quali cantano e suonano il tamburo a cornice, per lo più in coppia. I loro sono repertori complessi, che richiedono competenze tecniche e musicali specialistiche: i suonatori effeminati sono poco numerosi (come lo sono, del resto, pure le suonatrici).¹ E sono peraltro piuttosto schivi: fuori dai luoghi e dai momenti in cui prestano la propria opera non parlano volentieri di sé, né del proprio ruolo, della propria musica.

Anche in ragione di questa attitudine il loro ruolo può apparire, per questa tradizione musicale e rituale, marginale e accessorio. Non si manifesta con speciale evidenza, e non è imprescindibile, giacché la medesima funzione può essere assolta dalle musiciste donne. Tuttavia vi sono delle differenze, tra il modo in cui le musiciste donne esibiscono sé stesse, nel corso delle feste in cui vengono chiamate a prestare la propria opera, e il modo in cui lo fanno gli effeminati. Costoro, si direbbe, accompagnano alla prestazione musicale un certo modo manierato, teatrale di esibire i propri comportamenti femmininei che non è femminile ma peculiarmente loro, che dunque non appartiene alle professioniste donne, e che diviene parte della messa in scena

rituale.

La parola “effeminati” viene qui utilizzata per definire uomini che si comportano in modo visibilmente e a tratti ostentatamente femmineo. Questi comportamenti, quest’inclinazione comportano spesso, tra i rom (e, molto più raramente, anche tra le popolazioni di lingua albanese) del Kosovo, l’avvio alla professione di suonatore di tamburello: attività che si svolge esclusivamente all’interno di ambienti femminili.² I suonatori effeminati talvolta - specie quando suonano, nelle feste - si abbigliano e si acconciano in modo più o meno esplicitamente femminile. A volte, implicitamente o esplicitamente, si definiscono omosessuali.³ E in genere sono ritenuti tali dagli altri. Ma

l'omosessualità in diverse aree e ambienti culturali è riconosciuta e accettata e - come in questo caso - trova una sua funzione sociale solo a patto di non essere esplicitamente nominata, quantomeno in occasioni e luoghi ufficiali. L'esplicita denominazione dell'orientamento sessuale è impiegata solo in contesto informale, meglio se con toni scherzosi o allusivi, in modo a volte scurrile. E, è importante rilevarlo, sia da parte dei suonatori effeminati che da parte degli altri. La licenziosità, la scurrilità, il riso cioè non sono soltanto degli altri verso di loro, ma sono spesso messi in scena, specie in occasioni rituali, dagli stessi suonatori effeminati. Il che certo può esser determinato, su un piano individuale, dalle difficoltà esistenziali: dalla

necessità di mettere in scena in modo stereotipo un'identità non accolta e accettata pianamente dagli altri, di difendersi, nascondersi dietro un'esibizione plateale che occulta la dimensione soggettiva dietro una tipizzazione estrema. Ma ha anche a che fare con una dimensione culturale profonda, costruita collettivamente, da loro e dagli altri. Nella quale la loro condizione, i loro orientamenti trovano una collocazione a un tempo organica e marginale: anzi, organica in quanto marginale.

L'ambiguità, la scurrilità, il modo allusivo in cui ci si riferisce ai comportamenti femminei e alle inclinazioni omosessuali contribuiscono in modo determinante a costruire la

liminarità indispensabile al ruolo di officianti dei riti svolto dagli effeminati. Perché la condizione di chi da uomo si fa donna, in modo più o meno esplicito ed evidente, in quanto stato liminare permanente, comporta capacità elettive di operare nelle condizioni rituali di liminarità: fa degli effeminati gli officianti specialmente qualificati di alcuni riti di passaggio da una condizione ad altra. Riti legati alla nascita (le feste di circoncisione), al matrimonio, e, in passato, alla morte.⁴ L'effeminatezza suscita il riso: lo provocano gli stessi effeminati, che nelle feste si mettono in scena, enfatizzando i propri modi femminei e rendendoli paradossali e grotteschi; lo raccolgono e lo amplificano gli altri, attendendo questi comportamenti

e sollecitandoli col proprio atteggiamento e con le proprie battute. Gli elementi grotteschi e paradossali della loro rappresentazione di sé, della propria condizione, quelli che suscitano il riso e la scurrilità, l'ambiguo e il non detto sono necessari al loro ruolo rituale, alla loro funzione sociale. Insomma quello che appare in evidenza, nel modo in cui i suonatori effeminati si offrono allo sguardo altrui, in cui si mettono in scena, con esibita, grottesca licenziosità, quel che pare rilevante agli occhi degli altri, e dagli altri richiesto, non ha tanto a che fare direttamente con il loro orientamento sessuale, quanto coi loro modi femminei: che appaiono comici e paradossali, come è proprio delle cose bizzarre.⁵ Il ridere e il piangere, il far ridere e il far piangere,

sono elementi fondamentali dei riti officiati dagli effeminati. Tutto ciò si attaglia alla tradizione osservata in Kosovo, come alle altre di cui si riferisce nelle altre parti di questo libro e come a quelle documentate da fonti storiche, più o meno antiche, nella vasta parte del mondo in cui si manifesta o si è manifestata una relazione profonda tra donne, inversione dei comportamenti maschili, riti della nascita, di nozze e funebri, e musica (in specie il canto accompagnato dal tamburello).

La liminarità comporta insomma, tra i rom del Kosovo come altrove, una statuizione implicita, una assenza di istituzionalizzazione, di esplicitazione del ruolo degli effeminati. Se fosse del tutto esplicitata e pienamente statuita questa

condizione perderebbe la propria forza, che dalla liminarità trae alimento. Per ciò i modi coi quali più si suscita il riso sono le battute a doppio senso, i giochi di parole ambigui: le cose utili a marcare l'indeterminatezza, l'irrisoluzione.

Rispetto alle attestazioni più antiche sembra che in epoca moderna - partecipe la tendenza a promulgare norme morali e di comportamento propria dei grandi sistemi religiosi - la marginalizzazione, la liminarità siano più accentuate che in un lontano passato. Il che, peraltro, giova ad enfatizzare funzioni e prerogative di questi particolari officianti dei riti femminili.

Del resto anche al di là dell'orizzonte preso in considerazione nelle pagine che seguono, nell'Europa cattolica, questa tradizione trasluce in

ambiti ben più ampi di quelli degli scampoli di tradizioni napoletane cui si fa cenno più avanti in questo scritto. Non soltanto se ne rintracciano gli echi nel ruolo dei castrati nel teatro in musica;⁶ gli officianti dei riti, anche nell'Europa moderna, in luogo dei calzoni vestono (o vestivano fino ad epoche assai recenti) lunghe vesti scure, di ambigua collocazione di genere.⁷ I loro paramenti solenni hanno trine e merletti; quelli utilizzati per i riti del lutto (celebrati, nelle tradizioni popolari, esclusivamente da donne ed effeminati), sono di color malva o viola. In ampie parti dell'Europa moderna per lungo tempo, in occasione delle celebrazioni pasquali, hanno assolto il compito di suscitare il riso, in chiesa, con comportamenti scurrili e ostentando

modi femminei.⁸ Gli officianti, per consuetudine invalsa fin dal IV sec. e statuita, molto più tardi, dal Concilio di Trento, sono tenuti al celibato. La lunga tradizione per la quale le persone di orientamento sessuale incerto o “deviante” si avviavano al sacerdozio non sembra estinta, nonostante la maggiore libertà di scelta e di comportamento di cui si gode oggi nella maggior parte d'Europa. La Chiesa Cattolica, pur accogliendo al proprio interno lunghe e consistenti tradizioni omofiliache, è sul piano teorico e ufficiale, della comunicazione esplicita, radicalmente avversa all'omosessualità: la vieta e la condanna, come e più di ogni altra attività sessuale non finalizzata alla procreazione. Così anche in questo contesto la

collocazione degli officianti ha conservato scampoli, brandelli di sopravvivenza della liminarità, dell'incertezza, del non detto che paiono esser stati e in parte essere ancora caratteristiche imprescindibili della loro funzione. Come in ogni luogo in cui il ruolo degli effeminati è ancora vivo, accettarlo esplicitamente e nominarlo indebolirebbe irrimediabilmente la capacità di operare sul piano del sacro degli officianti di ogni rito di transizione.

Verosimilmente in ragione di questa peculiare leggerezza, di questa sorta di visibilità parziale e relativa, in Kosovo come altrove, la presenza e il ruolo nei riti di suonatori effeminati sono scarsamente rappresentati nella letteratura specializzata, nei resoconti di viaggio, in

documenti storici di ogni genere.⁹ E quando sono presenti lo sono a margine, o tra le righe, implicitamente: perché la presenza di uno o più suonatori effeminati che si mescolano alle donne e agiscono con esse è di volta in volta e ogni volta considerata un fatto eccezionale, marginale, espressione di un capriccio individuale, di bizzarrie estemporanee ed estranee al sistema mitico-rituale. Soltanto una ricerca specifica, che tenga conto degli antecedenti storici e dei riscontri etnografici, permette di collocare la vicenda di suonatori e suonatrici del Kosovo e del loro strumento elettivo, il tamburello, all'interno di un sistema culturale e di una funzione rituale organici e coerenti.

Va detto che non solo gli effeminati,

ma anche le donne musiciste sono delle figure speciali, e di confine. Assumono un ruolo sociale che normalmente le donne in quell'ambiente non rivestono. Hanno competenze specialistiche, dalle quali traggono, in modo relativamente cospicuo, sostentamento, per sé e per la propria famiglia. Si recano fuori casa per lavoro: e il loro lavoro, durante la stagione estiva, impegna molto tempo, e impone assenze prolungate, a volte anche di più giorni. Le musiciste hanno un'autonomia sociale molto più sviluppata di quella di cui godono la maggior parte delle donne rom del Kosovo; sono spesso vedove o separate, o sono in condizione di far accettare a mariti e congiunti la propria autonomia, la propria importanza per la sussistenza dell'intero nucleo familiare.

I suonatori di tamburello poi, sia le donne che gli effeminati, sono rom: categoria a sua volta di marginali per condizione contrattata tra sé e gli altri. Suonatrici e suonatori appartengono cioè a una più ampia comunità di interpreti specializzati di cultura, di attraversatori specializzati di confini: confini sociali e culturali, prima che geografici e politici. Sono dunque, queste donne e questi effeminati, doppiamente marginali, o più che marginali, e per ciò del tutto centrali per questa vicenda di circolazione di cultura che dalle più antiche attestazioni e fino alle tradizioni attuali racconta del farsi e disfarsi di un sistema di relazioni, di modi di esistere e di mettere in scena l'esistente sommerso ma ancora presente e del tutto vitale nel mondo

contemporaneo: fino alle più recenti esibizioni pubbliche dei gay-pride, alle pubbliche polemiche che essi suscitano. E fino alle reazioni suscitate in ogni luogo d'Europa dalla presenza di rom, dall'alterità che essi incarnano (la quale arriva a tracimare persino sulle pagine di accreditate riviste internazionali di antropologia. Si veda, la discussione di un caso relativo ai rom rumeni, in STAITI 2012).

A noi etnomusicologi compete valutare strutture musicali e repertori sul piano analitico, del contesto, delle occasioni d'uso. Non appartiene ai nostri compiti tradizionali formulare giudizi estetici. Ma le musiche di cui ci occupiamo per lo più ci piacciono: altrimenti ci occuperemmo d'altro. E una

sedimentata attitudine ad ascoltare con attenzione, a costruire metodi di analisi su sistemi e linguaggi musicali di diversa natura alimenta e affina il nostro senso critico. Queste musiche, devo dire, io le trovo meravigliose. L'ambiguità, l'incertezza ritmica, l'apparente disordine che cela un ordine rigoroso, il disorientamento come criterio di orientamento tra timbri e tempi che sfumano e trascolorano in altri timbri e altri tempi sono di rara bellezza. È forse possibile, c'è da augurarsi anche, che la marginalità che ha prodotto tutto questo, e che segna di fatica la vita di rom, di effeminati, donne del Kosovo, trovi percorsi più lievi. Ma questa faticosa, sofferta marginalità ha prodotto un monumento della storia della cultura.

Marginale e sconosciuto, come le vicende di chi ne è interprete e testimone, ma di grande importanza, e bellezza. Questo libro, col film che lo accompagna, spera di contribuire a conservarne e tramandarne un pezzo di storia. Con strumenti non così dissimili da quelli impiegati dai protagonisti: in un disordine di percorsi che essi pure, si spera, celano un ordine decifrabile.

Gli effeminati, le donne, la musica e i riti: antecedenti storici e riscontri etnografici

Il tamburello, la *mania* telestica e l'inversione sessuale¹⁰

O dimora nascosta dei
Cureti,/antri divini di
Creta,/grotta natale di Zeus,/lì

i Coribanti dagli elmi
tricuspidati/inventarono per
me/questo cerchio di pelle
ben tesa:/e nell’acceso
bacchanale ardente/fusero le
sue cadenze/al melodioso
respiro degli auloi di
Frigia;/lo consegnarono a Rea
per scandire/i ritmati evoè
delle Baccanti./Dalla dea
madre passò ai deliranti
Satiri,/entrò con essi nei
tripudi, nelle feste/che ogni
anno rallegrano Dionysos.
(Euripide, *Baccanti*, 120-
134)

Il tamburello, “cerchio di pelle ben tesa”, era utilizzato nelle cerimonie che si svolgevano sotto il segno di Dioniso;¹¹ risulta evidente che per Euripide, nella

sua prima destinazione, è strumento femminile, e destinato ai riti della *mania* telestica:¹² i Coribanti lo inventarono per consegnarlo alla Dea Madre, ed esso serviva a “scandire i ritmati evoè delle baccanti”. Lo si vede, in innumerevoli raffigurazioni - soprattutto nella ceramografia della Magna Grecia, e dell’Apulia in special modo, del V e del IV sec. a.C. - in mano a donne, per lo più in evidente stato di furore (fig. 1, 2, 3, 4, 5).

Talvolta, assai più raramente, in mano a sileni itifallici o ad altri personaggi di sesso maschile.¹³ Il fatto che, sia pur di rado, nella pittura vascolare talvolta gli strumenti femminili vengono utilizzati da personaggi virili e viceversa (cioè sileni brandiscono il

tamburello e menadi suonano l'oboe doppio, l'*aulos*) può essere compreso meglio alla luce del passo di Euripide: vi si racconta come questo “cerchio dalla pelle ben tesa [...] dalla dea madre passò ai deliranti satiri”, che lo percuotono “nei tripudi, nelle feste che ogni anno rallegrano Dionysos”. Cioè: nelle celebrazioni stagionali della rinascita della vegetazione, quando - allora come peraltro ancora nei carnevali moderni - il travestimento e l'inversione sessuale sono elementi centrali della rappresentazione del “mondo alla rovescia”, le donne possono suonare l'*aulos* e gli uomini - impersonando vari *daimon* potenti e fecondi - ritualmente percuotono la cavità circolare che rappresenta il ventre stesso della madre terra. Lo scambio di ruoli - e

di strumenti musicali - tra uomo e donna è consapevolmente carico di significati sessuali e consentito solo in situazioni rituali in cui gli iniziati si impadroniscono dei ruoli e degli attributi dell'”altro da sé”.¹⁴

Un elegante cratere a volute a figure rosse di produzione lucana o apula, attribuito al pittore delle Carnee e datato intorno al 410 a. C.¹⁵ mostra, sul lato A (fig. 6), al centro, Dioniso, mollemente seduto su una roccia col tirso nella mano destra e un *kantharos*, tenuto distrattamente per un'ansa, nella mano sinistra. Alle spalle del dio una menade vestita di una corta clamide tiene una torcia sopra la testa di Dioniso; chiude la scena a destra un sileno appoggiato a un pilastrino. Dioniso guarda la scena che si

svolge alla sua destra: una donna suona un *aulos* raffigurato con grande precisione, investendo con la sua melodia una menade che, la veste agitata dalla danza vorticosa, la testa riversa all'indietro e lo sguardo vacuo, si aggrappa ad un tirso ornato da una fascia di stoffa. I movimenti violenti e nitidamente scanditi della menade investita dal suono dell'*aulos*, come pure quelli dei danzatori che compaiono sull'altra faccia del vaso, vogliono significare la *mania* teletica, secondo uno schema stereotipo utilizzato nelle immagini, nell'arte antica e fino ai nostri giorni.¹⁶

Dall'altro lato del cratere (fig. 7) una scena di danza è sormontata dalla raffigurazione di Perseo che mostra ad un gruppo di sileni inorriditi la testa della

Gorgone: immagine verosimilmente derivata da rappresentazioni drammatiche dello stesso motivo. Questa scena, piuttosto comune anche nella ceramografia attica, è legata tematicamente alla rappresentazione della *mania* telestica a partire dalla storia mitica dell'*aulos*, lo strumento che guida l'identificazione con l'"altro da sé" da parte del posseduto.¹⁷ La storia mitica dell'*aulos* vuole che esso sia stato inventato da una divinità femminile, Atena, per imitare i suoni striduli che aveva sentito uscire dalla bocca delle Gorgoni.¹⁸ Ella, specchiatasi in uno stagno e inorridita dall'aspetto che le conferiva lo sforzo di insufflare lo strumento, lo gettò via. Esso fu poi raccolto dal frigio Marsia e diventò emblema dei sileni che popolano i cortei

dionisiaci. E se lo strumento è stato inventato per imitare il soffio prodotto dalle Gorgoni e dai loro serpenti, questa imitazione musicale si configura come identificazione con l'”altro da sé”. Scrive Jean-Pierre Vernant:

q u e s t a *mimesis* non è
semplice imitazione, ma una
autentica mimetizzazione, un
modo di entrare nella pelle
del personaggio che si
simula, di prenderne la
maschera.¹⁹

A guardare la terrificante maschera di Medusa, ad incrociarne lo sguardo, si resta pietrificati: perché il suo volto orribilmente deformato è l'immagine stessa della possessione, desoggettivata e

assolutizzata, e dunque, specchio che eterna nella negazione dello sguardo, nella fissità della morte.²⁰ Insomma,

quando tu fissi Medusa è lei che fa di te quello specchio dove, trasformandoti in pietra, ella guarda la sua orribile faccia e riconosce se stessa nel doppio, nel fantasma che sei diventato dopo aver guardato il suo occhio [...] quello che ti dà a vedere la maschera di Medusa quando ne resti affascinato altro non è che te stesso, te stesso nell'aldilà, questa testa vestita di notte, questa faccia mascherata di invisibile che, nell'occhio di Medusa, si rivela la verità della tua

figura. Questa smorfia
ghignante è anche quella che
affiora sul tuo viso e vi
impone la sua maschera
quando, con l'anima in
delirio, tu danzi sull'aria del
flauto [leggi "*aulos*"] il
bacchanale di Ade.²¹

Lo specchio in cui spesso, nelle
immagini di *mania*, le baccanti
contemplano il proprio furore,²² diventa
intollerabile e letale quando diventa
Medusa, quando cioè si rovescia
annullando la soggettività di chi vi si
riflette, quando insomma viene
assolutizzato uno dei due elementi, che
nella funzione dello specchio coesistono,
del relativo e dell'assoluto, della vita e
della morte, del sé e dell'altro. E Perseo,

per affrontare e sconfiggere Medusa, si serve di uno specchio e del suo riflesso per ribaltare ancora una volta il gioco di relazioni tra l'umano e il sovranaturale, tra la vita e la morte.

In basso si svolge una scena di danza. A sinistra, su un pilastrino, è incisa l'iscrizione *karneios*, per la cui presenza si è ritenuto di vedere nella scena illustrata una danza rituale per le feste carnee, consacrate ad Apollo.²³ Secondo un mito che risale alla poetessa Praxilla di Sicione, del V sec., Karnos, figlio di Zeus ed Europa, fu allevato da Apollo, che ne fece il suo giovane amante e gli dette il dono della profezia. A Tera il tempio dedicato ad Apollo Karneios, la cui fondazione sembra risalire al 600 circa a.C., sorge in luogo prossimo al

“ginnasio degli efebi”.²⁴

Sicuramente questa localizzazione non è casuale: in tutti i casi in cui esista una documentazione sufficiente, questa ci mostra un nesso fra Apòllon Kàrneios e le prove dell’efebia.²⁵

Ed è

dunque una materia sacra quella che Praxilla ci consegna nei suoi versi. Ed essi suggeriscono che Kàrneios, essendo in larga misura, a Sicione, quel che Hyàkinthos era a Sparta, rappresentava, nella città, la parte di fondatore mitico dell’omosessualità.²⁶

I riti dedicati ad Apollo Karneios secondo Pausania (IV I, 1-2;5) sono legati ai misteri eleusini, e ai riti femminili dedicati a Demetra e a Core.

Sulla superficie del cratere, in prossimità del catino che sta sul pilastro con l'iscrizione, un auleta, la *phorbeia* in mano, si intrattiene con un danzatore nudo, che ha in testa un copricapo formato, sembra, da foglie di palma. Al centro della scena un altro danzatore nudo, con un copricapo simile al primo, nel corso della sua danza dai movimenti molto scanditi allunga il braccio destro a toccare una figura maschile in abiti femminili (fig. 8). Questa, le mani al petto e i gomiti in alto (in un gesto tuttora assai comune nelle danze popolari del sud d'Italia e della Grecia), fa ruotare

vorticosamente la sua veste, che si allarga a formare un cerchio simmetrico al largo oggetto che porta in capo, assai simile ad un grande cesto di vimini intrecciati. A destra, un giovane con mantello e bastone guarda un efebo nudo che ha sul capo il medesimo oggetto, inquadrato in una prospettiva diversa. La posa femminile dell'efebo, una mano portata alla testa e l'altra poggiata sul fianco, una gamba lievemente piegata e tutto il corpo sinuosamente flesso, è palesemente una rappresentazione effeminata, cioè iperreale, ingentilita ed enfatizzata, della posizione assunta dalle contadine per portare sul capo oggetti pesanti. Il ruolo degli effeminati nel gioco di specchi, nel rovesciamento di funzioni e atteggiamenti in quest'immagine è assai esplicito. Il

travestimento coinvolge anche il copricapo indossato dagli efebi: un *kalathiskos*, oggetto che è, nel mondo greco, simbolo della condizione femminile.²⁷ *Kalathiskos* è un cappello rituale, simbolo della fertilità, attributo originariamente di divinità femminili di origine orientale, ed è in genere più piccolo di quello illustrato nel cratere del Pittore delle Carnee. Il nome di questo copricapo è diminutivo di *kalathos*, che ha come significato primario “canestro fatto di vimini o di canne”,²⁸ e da esso deriva la sua forma e la sua funzione rituale. Il *kalathos*

veniva usato per riporvi il materiale dei lavori muliebri, sicché divenne l’emblema

dell'operosità femminile e poi del gineceo [...] Il *kalathos* era usato nei sacrifici dai sacerdoti e dalle sacerdotesse, come ci dicono le pitture vascolari, per offrire le primizie alle divinità ed era usato anche dai fedeli.²⁹

In Crimea nella tomba di una sacerdotessa di Demetra sono state rinvenute delle placche d'oro che rivestivano un *kalathos*; vicino alle placche furono ritrovate delle lamine che erano cucite su un abito, verosimilmente quello della sacerdotessa: sulle lamine sono raffigurate delle donne che danzano col *kalathos* in capo.³⁰ La danza che si presume eseguissero queste donne era

nota, anch'essa, col nome di *kalathiskos*, ed era legata a culti femminili. Lo stesso copricapo è raffigurato in testa a tre danzatrici che eseguono anch'esse la danza *kalathiskos* su una colonna marmorea a Delfi.³¹ Appaiono chiare dunque le connessioni tra condizione femminile, danza e copricapo-canestro. Il *kalathos* quale cesto privo di coperchio – insieme con la *kiste*, il cesto chiuso da un coperchio – è peraltro un importante elemento dell'apparato simbolico nella celebrazione dei misteri: nel *synthema* (“parola d'ordine”) trasmesso da Clemente Alessandrino, relativo alle iniziazioni misteriche di Eleusi, si dice:

Ho digiunato, ho bevuto il
kykeon, ho preso dal cesto

coperto (*kiste*), ho lavorato e
ho rimesso nel cesto alto
(*kalathos*), e da lì nell'altro
cesto (*kiste*).³²

Sul cratere del pittore delle Carnee viene illustrata l'imitazione rituale dei gesti del lavoro quotidiano, nel corso di una cerimonia dedicata ad Apollo Carneios. Questa imitazione danzata delle fatiche femminili viene rappresentata da uomini travestiti - mediante il copricapo e l'atteggiamento effeminato - da donne e da lavoratrici. Il Pittore delle Carnee ha modificato la forma del *kalathos*, adattandolo forse alla realtà regionale pugliese: la sua forma circolare e schiacciata è identica a quella dei grossi panieri in cui, in tutta l'Italia meridionale, si dispongono il pesce, la frutta, gli

ortaggi.

L'intera scena, per la diversità degli atteggiamenti dei personaggi raffigurati, per la compresenza di diverse attività tutte legate alla danza, per l'immediatezza e la freschezza del disegno, che pure non rinuncia ad essere elegante e dettagliato, ha il sapore di uno scorcio di una celebrazione collettiva, nel corso della quale i movimenti di un danzatore e un auleta in riposo e di danzatori in piena attività sono stati fissati dal pittore ed eternati sulla superficie del vaso. Il fatto che si tratti della raffigurazione di una festa dedicata ad Apollo Carneio non è in contraddizione con le scene raffigurate nelle altre parti del vaso, che riguardano la *mania telestica* guidata dalla musica e i miti ad essa legati: è noto che nel corso di

alcune feste si celebravano pubblicamente i riti delle menadi; il fatto che la festa illustrata sia dedicata ad Apollo peraltro non esclude che di essa facessero parte elementi di riti che certo si svolgevano prevalentemente sotto il segno di Dioniso, ma che non erano di suo esclusivo dominio: del resto a Delfi le due divinità venivano onorate l'una a fianco dell'altra, e “la pizia era una donna ispirata nella quale la facoltà profetica si destava in seguito ad uno stato di transe simile a quello dionisiaco”.³³ E sul Parnaso le tiadi “facevano le menadi per Dioniso e per Apollo”.³⁴ Con ciò non si pretende certo di affrontare in maniera esauriente il complesso problema dei rapporti tra le due divinità e i culti ad esse dedicati: si vuole, più semplicemente, evidenziare le

relazioni tematiche tra le varie scene illustrate sul cratere del Pittore delle Carnee: la danza della menade alla presenza di Dioniso; Perseo che mostra la testa di Medusa ai sileni; la scena di danza in onore di Apollo Carneo. Le quali acquistano una coerenza complessiva soltanto a partire dall'elemento unificante della *mania* teletica. Il rapporto tra *mania*, trance individuale e cerimonia sacra collettiva è l'argomento trattato su questo cratere, con una grazia e una profondità che ne fanno forse il prodotto artisticamente più rilevante di tutta la produzione apula.

I gesti dei danzatori nel cratere del Pittore delle Carnee, come l'abito e i copricapo che indossano, rimandano all'universo della possessione. Il

travestimento da donna, che anche nell'Europa medioevale e moderna è prerogativa delle feste di rinnovamento stagionale, pure si ritrova nelle rappresentazioni danzate dei posseduti e, di più, è - nei riti collettivi legati al ciclo delle stagioni - uno degli elementi liminari che saldano il legame tra festa collettiva e possessione individuale.

L'adesione al ruolo, nei travestimenti di Carnevale, è talmente completa che, in molti casi, si può parlare di stati crepuscolari, affini alla possessione. La possessione implicante il mutamento del sesso - sempre l'acquisizione della femminilità da parte dell'uomo - è diffusa nell'area campana.

Recentissime testimonianze di casi di tarantismo maschile rivelano che spesso il posseduto si comporta, nel corso della crisi, come una donna, ragazza maritata o vedova, a seconda dei casi.³⁵

L'adozione di un'identità invertita può essere momentanea e ritualizzata, realizzata e manifestata mediante l'adozione di emblemi, strumenti musicali, abiti e acconciature femminili nel corso di riti di rinnovamento, nell'antica Grecia e Magna Grecia come nei carnevali moderni. Ma il travestimento temporaneo e ritualizzato conosce consistenti nessi modali e sovrapposizioni con il ruolo sociale e la funzione nei riti degli omosessuali, dei

transessuali, dei travestiti intesi come categoria di genere. La cui funzione nei riti femminili, dalle prime attestazioni antiche fino ai riscontri etnografici del presente, è ampia e profonda. Il travestimento e l'inversione sessuale maschili, sotto il segno della musica e della danza - se ne dirà meglio oltre - sono legati nell'antica Grecia, in Magna Grecia e in area latina, a riti e culti femminili. Che costituiscono gli antecedenti storici di riti femminili, la cui esistenza è sporadicamente documentata in un'ampia area, dall'India alla Turchia al Kosovo, dall'Italia al Portogallo al Maghreb, nei quali il ruolo di musicisti, di guide, di danzatori è affidato a uomini transessuali, travestiti, omosessuali o a ermafroditi o eunuchi.³⁶

Il problema dei rapporti tra riti di possessione e cerimonie pubbliche stagionali legate ai cicli della vegetazione è questione assai complessa, che coinvolge la definizione del concetto stesso di festa;³⁷ per quanto certo non sia questa la sede per affrontarlo compiutamente, appare tuttavia ineludibile nel quadro della lettura della tradizione figurativa apula della *mania*, e del cratere delle Carnee in specie, ed è dunque gioco forza accostarvisi, sia pure assai sommariamente. Nelle immagini antiche come nei riti moderni del tarantismo si riscontrano dei nessi modali e delle connessioni tematiche tra rappresentazione individuale della danza di possessione e rappresentazione collettiva dell' "altro da sé" effettuata

pubblicamente nel corso dei riti di passaggio.³⁸ Nel corso delle Dionisie al Leneo, feste stagionali della vegetazione che si celebravano ad Atene durante l'inverno, venivano celebrati pubblicamente i riti orgiastici delle menadi.³⁹ Secondo Henri Jeanmaire "l'orgiasmo delle cerimonie celebrate in pieno inverno sembra aver relazione con le invocazioni delle divinità ctonie la cui apparizione era la garanzia del prossimo risveglio della natura."⁴⁰ La celebrazione delle Lenee, come del resto quella delle Anthesterie e di altre feste di rinnovamento stagionale, era dunque caratterizzata, al pari dei carnevali moderni,⁴¹ dal manifestarsi delle potenze infernali e delle anime dei trapassati.⁴²

Certo è - sostiene Jeanmaire⁴³ - che ciascuno provava una precisa impressione di malessere, eco dell'avvenuto contatto col soprannaturale; malessere che si traduceva, fra gli Antichi, nell'idea di una colpa e nel bisogno di purificarsi.

L'idea della colpa e della purificazione è intimamente legata ai meccanismi di adesione ai rituali di possessione; questa idea già traspare nelle modalità di determinazione della *mania* teletica:⁴⁴

lo stato di possessione indica appunto l'inimicizia di una data divinità dovuta a qualche negligenza nei suoi riguardi,

oppure è una prova di sollecitudine da parte sua [...] specialmente nel primo caso, lo stato di peccato implica una contaminazione quasi materiale la cui nocività dev'essere neutralizzata mediante purificazioni le quali possono comportare un'espulsione o un trasferimento, intesi in termini non meno materiali, dell'influenza nefasta.⁴⁵

La stessa uccisione di Penteo da parte di Agave sua madre, ne *Le Baccanti* di Euripide, è un rito catartico attraverso il quale una peccatrice espia la colpa di aver resistito all'appello del dio.⁴⁶ La purificazione da una colpa commessa attraverso il rito, l'eliminazione del

rimorso mediante la sottomissione ad un ordine diverso sono elementi che appartengono sia alla festa stagionale che alla *mania* telestica.

Anche nel tarantismo - di cui la *mania* antica è un antecedente storico, e con la quale condivide una quantità di emblemi e funzioni (fig. 9) -⁴⁷ l'idea di colpa e di purificazione è fortemente presente: attraverso la danza si elimina il veleno inoculato dalla *taranta*, il mitico ragno avvelenatore il cui morso, avverte De Martino, è in realtà il ricordo del cattivo passato che torna a mordere (peraltro, anche in questo caso, con una regolarità legata al ciclo stagionale): e una tarantata nel 1959, nel corso della somministrazione delle parole-stimolo da parte di una psicologa che faceva parte

dell'equipe di De Martino, alla parola "morso" rispose: "rimorso che ti vien da piangere".⁴⁸ E anche qui il rapporto con la divinità - nel caso del tarantismo S. Paolo, il "santo delle tarante", alla cui cappella a Galatina si recano i tarantati al termine della terapia coreutico-musicale per depositare le offerte ed ottenere la grazia - è un rapporto ambivalente, nel quale il santo stesso appare come carnefice e come liberatore: *taranta* persecutrice e, al tempo stesso, nume al quale ci si rivolge per ottenere la grazia.⁴⁹ Le concordanze tra tarantismo e festa stagionale, anche al di là dei nessi morfologici e tematici tra i due apparati, vanno individuate nella regolarità stagionale dell'avvicinarsi delle crisi nei tarantati,⁵⁰ nel legame che unisce il

fenomeno nel suo complesso al culto di S. Paolo,⁵¹ nel fatto che i riti del tarantismo condividono i repertori musicali con le feste religiose e di Carnevale: la *pizzica tarantata*, i balli sul tamburo, i canti lirici a soggetto amoroso che vengono usati durante la terapia coreutico-musicale si ritrovano nelle danze collettive di Carnevale, della festa di S. Rocco, della festa dell'Assunta in tutto il Salento. Più in generale, va rilevato come la denominazione di *tarantella*, che già nell'etimologia denuncia il rapporto con il mitico ragno del tarantismo, sia utilizzata in tutta l'Italia meridionale per diversi modelli di danza, non tutti e non necessariamente immediatamente riconducibili all'universo della possessione e della sua rappresentazione

coreutica.

Alla luce di queste considerazioni si può forse riformulare l'affermazione di Gilbert Rouget secondo cui il manifestarsi stagionale delle crisi di prepossessione nel tarantismo sarebbe dovuto al fatto che “quest’ultimo è una pratica religiosa non del tutto integrata socialmente:”⁵² la ricorrenza stagionale delle crisi sembra appartenere alla struttura profonda del sistema mitico-rituale cui afferiscono sia il tarantismo che i suoi antecedenti precristiani, ed è dovuta allo stretto rapporto funzionale, modale e tematico che il tarantismo intrattiene con il ciclo liturgico della religiosità popolare salentina. Nel corso delle terapie coreutico-musicali il posseduto mette in scena una sorta di “carnevale

individuale”; allo stesso modo, il carnevale (o la festa di rinnovamento stagionale in genere) appare come una forma di possessione collettiva e ordinata secondo logiche “festive” attraverso le quali riproporre in termini assoluti e non individuali la risoluzione di conflitti che appartengono alla collettività nel suo complesso e agli individui che la compongono.

I riti di possessione, potremmo dire, stanno alla rappresentazione festiva dell’”altro da sé” come i matrimoni, come ogni matrimonio sta allo *hieros gamos* pubblicamente celebrato nel corso di cerimonie sacre, come ogni parto sta al prodigioso parto rinnovato ogni anno della Dea Madre. La cerimonia festiva, insomma, assolutizza e proietta in una

dimensione mitica “morsi” e “rimorsi” di ogni individuo e di tutta la società, per assolvere su un piano globale e collettivo alla funzione di controllo e di rassicurazione cui, su piani più particolari ed individuali, assolvono i riti nuziali, i riti legati al parto, quelli funebri, i riti della *mania*. E se nei riti stagionali il travestimento femminile è elemento ricorrente, reciprocamente la condizione di effeminato, in quanto stato liminare permanente, comporta una speciale competenza, diventa una condizione elettiva di capacità di operare nelle condizioni rituali di liminarità. L'incerta collocazione di genere di effeminati e travestiti “li fa assimilare all'ordine del soprannaturale da cui attingono la loro validazione.”⁵³

The practice of male transvestism and men taking on other aspects of female behavior was not only a carnivalesque overturning of norms; it was essential to the efficacy of tragic performances, because transgendered behavior allowed men to tap into the conciliatory powers of women and enabled the breaching of the natural barrier, that between living and dead.⁵⁴

Ma anche gli elementi grotteschi e paradossali dell'inversione carnevalesca - o di altre feste stagionale, e di ogni forma teatrale legata ad esse - mettono in gioco la relazione tra liminarità rituale e

condizione di liminarietà permanente (e non solo per il ruolo assolto in queste feste dagli effeminati: basti pensare, nella vicenda delle feste stagionali nell'Europa moderna, alla funzione assolta da ebrei, folli, delinquenti...). Il suscitare il riso è una funzione essenziale dell'esibizione dell'inversione, anche al di fuori della più evidente messa in scena paradossale del carnevale, e delle farse, delle commedie legate alle feste stagionali. Peraltro il ridere e il piangere, il far ridere e il far piangere, che si trovano polarizzati nei riti del lutto e nella commedia (ma che, anche in essi, comprendono il proprio opposto), sono elementi essenziali della funzione dei travestiti e degli effeminati in tutte le cerimonie di cui sono, in maggiore o minor misura, officianti.

In alcune aree campane [...] si rappresenta la morte di Carnevale nel giorno di martedì grasso, la domenica successiva o il 17 gennaio. Nel corso della lamentazione funebre a San Michele di Serino (Avellino, 1974) la vedova e la figlia di Carnevale (uomini travestiti) piangono nella processione, mentre Carnevale, il padre-marito morto, è personificato da un omosessuale. Come protagonista della lamentazione, l'omosessuale, che nella vita di ogni giorno la società considera come un emarginato, assume, nel rito collettivo, la funzione di redimere la comunità dalla colpa di avergli imposto

questa emarginazione. Nelle lamentazioni funebri per la morte di Carnevale sono presenti, inoltre, altri elementi comuni agli aspetti considerati, fra cui, per esempio, l'utilizzo della musica suonata dal tamburello associata alla danza, al fine d'inquadrare e ordinare lo stato stuporoso del disordine psicologico causato dalla morte.⁵⁵

Gli Antichi avevano maggiore consapevolezza di quanta non ne abbia conservata il mondo moderno del rapporto tra condizione individuale e rito: e le raffigurazioni apule della *mania* telestica ne sono tangibile testimonianza. Così, è assai arduo - e forse non è

nemmeno necessario - distinguere nel repertorio di immagini della *mania* quali elementi siano arrivati alla tradizione figurativa della possessione dal teatro, quali dalla rappresentazione festiva, quali ancora siano oggettivazioni di figure fantastiche approdate alla pittura direttamente e senza mediazioni dall'immaginario collettivo dei partecipanti ai riti.

Dal travestitismo presso i Sumeri a Cibeles e gli *effeminati* in area latina

Il menadismo e i culti femminili dell'antica Grecia sono una specifica plasmazione di sostrati culturali assai ampi, e più antichi. Che, fin dalle più antiche manifestazioni, coinvolgono degli officianti effeminati, tra le cui attività rituali spiccano il canto e la musica: soprattutto l'uso di tamburi a cornice.⁵⁶ Dal XXXV sec. a.C. circa presso i Sumeri, poi presso gli Assiri, e i Semiti, è attestata l'esistenza di sacerdoti di divinità femminili, i quali potevano assumere un nome proprio femminile;

spesso erano evirati e portavano sul volto maschere femminili.⁵⁷

The oldest of these roles is that of the Sumerian *gala* priest. Originally a specialist in singing lamentations, *gala* appear in temple records dating back to the middle of the third millennium B.C.E.. According to an Old Babylonian text, Enki created the *gala* specifically to sing “heart shoothing laments” for the goddess Inanna (Kramer 1981a: 2). Cuneiform references indicate the gendered character of the role (see also Gelb 1975: 73; Lambert 1992: 150-151). Lamentation and mailing originally may have been

female professions, so that men who entered the role adepted its forms. Their hymns were sung in a Sumerian dialect known as *eme-sal*, normally used to render the speech of female gods (Hartmann 1960: 138; Krecher 1966; Cohen 1974: 11, 32) [...] [T]he word *gala* was written using the signs “penis+anus” (Steinkeller 1992: 37).⁵⁸

Eseguivano lamenti funebri cantati, suonando lire e tamburi a cornice. I lamenti funebri dei *gala* e i proverbi relativi ad essi, in larga parte composti nel II e nel I millennio, sono scritti in *emesal*, un linguaggio esclusivamente femminile.⁵⁹

The *gala* or *kalu* certainly accompanied himself on the sacred drum (BALAG), for the Gudea statue records on its inscription that, such was the happy lot of that time, “in the cemetery of the city no corpse was buried, the psalmist (GALA) brought not his drum and wailing went not up”⁶⁰

Sebbene non sia sempre possibile individuare con precisione i percorsi di trasmissione, è evidente che pratiche di lamentazione dei Sumeri sono in relazione con quelle più recenti documentate presso gli egizi, i greci, poi ancora i latini:

Lucian describes the
mourning of women for

Adonis in Byblos, where Kinyras was said to have founded a temple of Aphrodite. This connection with Adonis, which was particularly fruitful in later Greek and Latin accounts of Kinyras (most memorably in Ovid's *Metamorphoses*), is readily explained as a syncretism of distinct, but in some sense cognate, traditions of royal lamentation. A third exemplar is the figure of Linus. Herodotus has a brief digression on the so-called Linus song which, he reports, was sung in Cyprus, Phoenicia, Egypt and elsewhere; he describes it as very ancient, and explicitly

states that it followed the ‘dying god’ pattern. Homer specifies that the Linus song was accompanied by the lyre (on the shield of Achilles), and in mythology Linus himself is portrayed as a lyrist. Euripides adds the extraordinary detail that Linus was lamented by barbarians, “in Asian voice [...] when the blood of kings is poured over the ground by the iron swords of Hades” (*Orestes* 1395–9). One recalls the myth that Linus was killed by his lyre-pupil Heracles, who brained him with the instrument. One need not try to connect these disparate sources too closely; H. Frankfort rightly insisted about the various forms of

near Eastern hierogamy that the ‘specifically different’ is as striking as the ‘generically alike’. And yet a comparative approach is already validated by Herodotus himself. The cumulative weight of the material strongly suggests that Kinyras reflects a regal tradition of temple music on Bronze Age Cyprus (i.e. Alashia), closely allied to those of the West Semitic and larger Near Eastern worlds.⁶¹

E

The profession of the *gala* survived well into the Hellenistic period: Eabalassu-iqbi, a *gala* who lived

in the first century B.C.E.,
kept a library with copies of
Sumerian lamentations.⁶²

Come i *gala* sumeri e assiri, anche i
galli, officianti dei culti a Cibele e Attis,

originally may have been
members of a state third
gender, attached to the
temples of the teocratic city-
states of Anatolia.⁶³

E

The *fanatici galli* and *galli
matris magnae* encountered
by the Romans in their
campaigns in Asia Minor in
190 and 189 B.C.E. also
appear to have been fulfilling

traditional roles as theocratic
official⁶⁴

Il culto a Cibele, proveniente da oriente, in area latina conobbe rapidamente un'ampia diffusione non soltanto in aree urbane e tra gli strati elevati della popolazione, ma anche in zone rurali e tra le plebi, sia in Italia centro-meridionale che in altri luoghi, soprattutto in nord-Africa.

Although galli may have originated as a state third gender in Anatolia, in Hellenistic times they were most often itinerant devotees, sometimes organized in collectives loosely attached to temples. [...] Prowling the streets and countryside to beg

for alms, they performer
spectacular religious rites.⁶⁵

N e l *Metamorphoseon libri* (dal libro VIII, 25-31 al IX, 1-10) di Apuleio l'asino Lucio viene acquistato da Filebo, capo di un gruppo di *galli*. Il quale

si tirò dietro fino a casa il nuovo servitore. Dalla soglia cominciò a gridare: “Su fanciulle, eccovi un bel servitorino, l’ho comprato al mercato.” Ma le fanciulle altro non erano che un gruppo di finocchi [“chorum erat cinaedorum”] i quali, subito entusiasmandosi, cominciarono a far baccano con voce rotta, rauca ed effeminata, credendo che si

trattasse di un servitorello umano, pronto al loro uso.

Ma quando videro non una cerva in luogo una vergine, ma addirittura un asino al posto di un uomo, storsero il naso e cominciarono a schernire in vari modi il loro maestro: s'era portato a casa non un servo per loro ma un marito per sé.

“Ehi,” soggiunsero, “non divorarlo tutto da solo un ragazzino così bello; lascialo un po’ anche a noi che siamo le tue colombelle”.

E, continua l’asino Lucio:

Lì trovai un giovane

corpulento, espertissimo di strumenti ad ancia [“choraula doctissimus”], che avevano acquistato al mercato degli schiavi con i proventi delle elemosine. Quando andavano in giro con la dea, costui li accompagnava suonando il corno [“cornu canens”]. Ma a casa, oltre al resto, faceva anche da concubino un po’ a tutti.

Apuleio descrive i *galli* e le loro attività in modo satirico e sprezzante. Dipinti come una congrega di effeminati imbroglianti, costoro vanno in giro a questuare al suono di *tibiae* (cioè oboi doppi), *cornu* (corno), crotali, cimbali e tamburelli (*crotala*, *cymbala* e *tympana*). Nel corso delle loro danze estatiche si

mordono, si trafiggono con le proprie armi, si percuotono con uno staffile.

Il giorno dopo indossarono vestiti dai molti colori, si truccarono in modo osceno, si impiastriciarono i visi con un cerone disgustoso e si segnarono gli occhi, e uscirono in pubblico.

Si erano anche posti sul capo delle mitrie e, addosso, dei veli gialli di lino e di seta; alcuni indossavano delle tuniche bianche, con una svolazzante merlettatura di porpora a punta di lancia, cinture alla vita e sandaletti dorati ai piedi. Mi sistemarono la dea sulla schiena, avvolta in un manto

di seta; loro, tiratesi su le maniche fino alle spalle, brandendo spade e scuri enormi, cominciarono a far come ossessi, a danzare e a saltare, eccitati dal suono delle tibie [*evantes exsiliunt incitante tibiae cantu lymphaticum tripudium*]. Visitarono parecchie case, e alla fine arrivarono alla villa di un benestante. Lì, all'ingresso, si misero a fare uno strepito terribile, a cacciare urla assordanti, come invasati [*ululatibus constrepentes fanaticae provolant*]: scuotevano continuamente la testa, giravano il collo con movimenti lenti e lubrichi, agitavano le chiome, di

quando in quando si mordevano i muscoli; finirono addirittura per ferirsi le braccia con le spade di cui erano armati. Uno di essi, agitandosi più degli altri e mandando di continuo grandi sospiri come un baccante, simulava una pazzia furiosa, quasi come se la presenza di un dio anziché migliorare gli uomini li rendesse deboli e infermi.

Ecco il compenso che ricevette dalla celeste provvidenza: con tono enfatico cominciò a inventarsi delle accuse contro sé stesso, come se avesse commesso sacrilegio, e gridava che doveva infliggersi

con le proprie mani la punizione appropriata a un così grande crimine. Infatti prese uno staffile, di quelli che, di solito, per vezzo, portano questi mezzi uomini, fatto di striscioline di lana ritorta e terminanti in lunghe frange con dentro inseriti ossicini di pecora, e cominciò a colpirsi furiosamente con quell'arnese nodoso, resistendo al dolore dei colpi con straordinaria disinvoltura. Così per quei tagli di spada e quei colpi di staffile il lurido sangue di quegli effeminati sporcava il terreno.

Quando, alla fine, stanchi di torturarsi o, piuttosto, sazi, la

smisero con quello scempio, raccolsero le monete d'oro e d'argento che avevano gettato loro, un'anfora di vino, latte, formaggio, focacce di farina e di segale. Alcuni avevano anche offerto l'orzo per il portatore della dea e quelli arraffarono tutto con bramosia, riempirono i sacchi che avevano portato con loro per questo uso e me li ammicchiarono addosso.

In questo modo, andando in giro, depredarono l'intera regione. Infine, soddisfatti per il risultato della questua, particolarmente abbondante, si fermarono in un villaggio e decisero di prepararsi un allegro banchetto. Con la

scusa di dover allestire una cerimonia religiosa per soddisfare con un sacrificio la fame della dea Syria si fecero dare da un contadino un grasso montone e, preparato un bel pranzo, andarono ai bagni. Al ritorno, ben lavati, portarono con sé, come invitato, un contadino: un gran ragazzo, con certe spalle e certi attributi al basso ventre in ragione dei quali quegli sporcaccioni, dopo aver assaggiato soltanto un po' di verdura, andarono in fregola e si dedicarono a ogni tipo di sconcezze, proprio davanti alla tavola: circondarono quel giovane, lo spogliarono e, dopo averlo disteso a terra, se lo

lavorarono con le loro bocche oscene.

Non potendo più sopportare la vista di tale infamia, tentai di gridare: “Soccorso, cittadini”, ma venne fuori soltanto una “O” chiara e sonora, tipicamente asinina, ma scompagnata da tutto il resto, e assolutamente inopportuna in quel momento. Infatti molti giovani di un villaggio vicino, che stavano cercando un loro asino scomparso la notte precedente e che scrupolosamente frugavano tutte le locande della zona, sentito il mio raglio, pensarono che in quella casa fosse nascosta la refurtiva, e

irrupero dentro in gruppo
per riprendersi la loro roba,
sorprendendo quegli schifosi
proprio nel mezzo delle loro
oscenità. Subito allora
chiamarono gente per
mostrare a tutti quel turpe
spettacolo, ridicoleggiando la
pura castità di quei sacerdoti.

Costernati da tale infamia,
che fu subito sulla bocca del
popolo, rendendoli
giustamente invisibili e detestati,
raccolti i loro bagagli, in
piena notte lasciarono
furtivamente il villaggio. [...]

[Poi] giunsero a una nobile
città. Qui un uomo
importante, e molto
religioso, che aveva una

speciale devozione per la dea,
mosso dal tintinnio dei
cimbali, dal rullo dei tamburi
e dalle emollienti melodie
frigie, [*tinnitu cymbalorum
et sonu tympanorum
cantusque Phrygii
mulcentibus modulis excitus*]
subito ci venne incontro e,
per voto, volle ospitare la dea
con noi tutti nell'atrio della
sua grande casa e venerò
quella divinità sacrificandole
grasse vittime con profonda
devozione. [...]

Il giorno dopo, di nuovo
caricato della effigie divina,
fui risospinto per le strade a
mendicare con crotali e
cembali [*cum crotalis et
cymbalis*].

Dopo esser passati da parecchi casali e castelli ci fermammo in un villaggio edificato tra le rovine di quella che un tempo era una ricca città [...]

Si fermarono lì alcuni giorni; benché fossero ingrassati generosamente dalla generosità pubblica e ricavassero lauti proventi con le loro profezie, i purissimi sacerdoti escogitarono un nuovo sistema per guadagnare. Inventarono un unico responso che andava bene per un gran numero di casi e così riuscirono a imbrogliare un sacco di gente che li consultava per diversi problemi. Il responso era

questo:

Perché lieti domani
germogolino i raccolti

i buoi arano la terra
sottomessi al giogo. [...]

Così, con questo sistema
capzioso di vaticinare,
riuscirono a intascare non
poco denaro. [...]

Ma con tutte le richieste che
ricevevano di continuo, alla
fine mancarono di responsi
validi e dunque dovettero
rimettersi di nuovo in viaggio
[...]

Ma improvvisamente ci
piombò alle spalle una
schiera di cavalieri armati

che, trattenendo a fatica la foga dei loro cavalli, si gettarono su Filebo e i suoi compagni e, presili per il collo, cominciarono a chiamarli sacrileghi e impuri, prendendoli di quando in quando a pugni e a calci. Alla fine li legarono pretendendo che tirassero fuori una coppa d'oro, il frutto del loro misfatto, dicevano, che avevano rubata proprio dall'altare della madre degli dei, quando avevano finto di celebrare in segreto un rito solenne, per poi svignarsela dalla città alla chetichella che ancora non era giorno, sperando così di riuscire a sfuggire, come se fosse possibile dopo un simile

sacrilegio.

Uno mi mise le mani addosso e frugando attentamente proprio nella veste della dea, tirò fuori, davanti a tutti, la coppa d'oro. Ma nemmeno dinanzi all'evidenza della loro empietà quegli svergognati si intimorirono o provaron vergogna, anzi con un risolino di circostanza se ne uscirono con una battuta: "Ma guardate che infamia! Succede sempre così: a rimetterci sono le persone oneste. Per un piccolo calice che la madre degli dei ha offerto a sua sorella Syria come dono d'ospitalità, ecco che si trattano i ministri del culto come malfattori e li si accusa

di delitto capitale!” Ma inutilmente continuarono a ripetere menzogne di questo genere: gli abitanti del paese se li trascinarono dietro, e, ben legati, li gettarono in carcere. Poi riconsacrarono la coppa e anche la statua che trasportavo e le restituirono al tesoro del tempio

Anche Agostino (*De Civitate Dei*, VII, 26) fa riferimento ai *galli* come gente di basso rango e levatura: mendicanti effeminati, inopportuni, disonesti e indecorosi:

effeminati consacrati contro ogni verecondia maschile e femminile alla Grande Madre, i quali fino a ieri con i capelli

unguentati, con la faccia
imbellettata, con l'andatura
flessuosa e l'incedere
femmineo per le piazze e i
vicoli di Cartagine
richiedevano di che vivere
disonestamente anche ai
merciai ambulanti.

Questi effeminati imbellettati, che al
suono della propria musica si comportano
da ossessi, danzando e ferendosi con delle
armi, che vanno in giro a questuare nel
nome di Cibele, suonando tamburelli,
crotali, oboi doppi e corni, non solo
presentano evidenti analogie con le
tradizioni attualmente attestate in
Marocco, ove ancor oggi gli effeminati
sono officianti di riti di trance nei quali si
autoinfliggono ferite anche con armi da

taglio (se ne dirà più avanti), ma. li si ritrova anche nelle fonti relative all'Italia centrale. Le fonti letterarie sono molteplici; ma val la pena di analizzare in dettaglio due immagini di area vesuviana, un mosaico e un affresco, che li raffigurano con dovizia di particolari.

Due mosaici di piccole dimensioni, firmati, vicino al margine superiore delle immagini, da tale Dioskourides di Samo, noto soltanto per queste opere, furono trovati in un ambiente della cosiddetta Villa di Cicerone, nei pressi di Pompei.⁶⁶ Sono stati datati secondo criteri epigrafici (per la grafia della firma) al II-I sec. a.C.⁶⁷ Entrambi i mosaici sono di fattura finissima, quantomeno sul piano della tecnica musiva, a tessere minutissime, con passaggi cromatici assai elaborati, che

sembrano voler imitare quanto più possibile la pittura. Sul piano del disegno invece mostrano delle grossolanità e delle approssimazioni che appaiono discordanti con la perizia tecnica dimostrata dall'autore.

Le scene illustrate nei due quadri sono diverse e non in diretta relazione tra loro. Una mostra due donne giovani e una vecchia strabica, tutte e tre col volto coperto da maschere di colore bianco, sedute attorno a un tavolino rotondo, in un ambiente chiuso; a sinistra della vecchia, una servetta. Presso la vecchia è posto sul tavolino un calice, che suggerisce la manipolazione di farmaci, forse di un filtro d'amore preparato dalla vecchia fattucchiera per le due giovani. La scena rimanda verosimilmente ad un episodio di

una commedia; in particolare, lo si è voluto mettere in relazione con la commedia nuova attica, in voga in quegli anni in ambienti romani: con le opere di Menandro e, specialmente, con le commedie di Plauto *Stichus* e *Mostellaria*.⁶⁸

La scena illustrata nel secondo mosaico (fig. 13), che ci interessa più da vicino, mostra un gruppo di tre suonatori ambulanti, accompagnati da un bambino, che suonano e danzano davanti a un muro, di fianco a una porta, che pare suggerire che l'azione si svolga all'aperto, in strada. Uno dei personaggi sembra avere sul volto una maschera, gli altri un trucco grottesco, che esaspera alcuni tratti e ne modifica altri. Due uomini hanno intorno alla fronte una ghirlanda verde chiaro con

piccoli fiori gialli avvolta in un nastro bianco con un fiore rosso nel mezzo. Uno di essi, a destra, suona un tamburo a cornice, che impugna con la mano sinistra, le cui dita contrapposte al pollice, verosimilmente agganciato al bordo interno della cornice, poggiano sulla membrana. Lo percuote con la mano destra, alzando il piede sinistro in un passo di danza. Il tamburo, di grandi dimensioni, ha la cornice di colore celeste, con decorazioni nastriformi e coppie di nastri affissi tra i motivi decorativi. Ai margini della cornice, dalle due parti, sono visibili delle controfascie aggettanti, colorate in porpora, come la membrana. Lo strumento viene sollevato dal suonatore all'altezza del capo, ed inclinato fino ad essere quasi parallelo al

terreno. Segue, verso sinistra, il secondo personaggio, che impugna con ciascuna mano un cimbalo a cupola e piega il busto in avanti, come se anche lui partecipasse alla danza, forse solo accennata, del suonatore di tamburello.⁶⁹ Alle sue spalle, un po' a sinistra, sta il terzo suonatore, che ha sul viso una maschera femminile di colore biancastro e ha i capelli castani avvolti in un nastro giallo. Suona uno strumento a fiato a due calami separati e divergenti, dal canneggio, si direbbe, di diametro alquanto stretto, che si restringe visibilmente verso l'imboccatura, come se i tubi terminassero con due grandi anse doppie, viste di profilo, o, più probabilmente, con l'imboccatura di due flauti a becco. Le mani sono poste alla stessa altezza sui due tubi, le cui estremità

non sono visibili perché nascoste dal corpo del suonatore di cimbali. Questa sembra la figura meno efficacemente disegnata della composizione: il braccio destro è stato maldestramente compresso in uno spazio ridotto, per non occultare la mano, col dito indice sollevato, dietro la spalla del suo compagno; inoltre, le mancano i piedi, forse celati dalla lunga veste. Il fanciullo, i cui tratti somatici paiono invecchiati dall'imbellettamento, regge in mano un oggetto oblungo e lievemente ricurvo, di colore giallo/rosato: una tromba di zucca, come è dato ricavare anche dal confronto con un affresco coevo di identico soggetto.

I due mosaici sono stati oggetto di interesse di diversi studiosi, dagli anni Venti del Novecento ad oggi. La prima ad

occuparsene fu Margarete Bieber, che ipotizzò, anche in ragione del nome greco dell'autore, che in essi siano replicate due immagini a tempera, rimaste sconosciute, provenienti da ambiente ellenistico orientale, e che le scene raffigurate siano tratte dalla commedia nuova. I suonatori verosimilmente sono, secondo la Bieber, *metragyrty*, sacerdoti elemosinanti di Cibele attivi nelle città ellenistiche e messi in scena in commedie di Antifane e Menandro. La Bieber, ancora, individuò una replica dell'immagine musiva in una pittura di Stabia (fig. 14).⁷⁰

Le ipotesi formulate dalla Bieber con ragionevolezza e cautela, furono riprese da altri studiosi (Elia, Pernice, Spinazzola, Bianchi Bandinelli, Fleischauer, Ling), che le riproposero

apoditticamente come certezze assolute di cui non ritennero necessario fornire documentazione alcuna.⁷¹ In Bianchi Bandinelli 1960 si apprende addirittura che dell'immagine dei musicanti "si può documentare la derivazione da un'opera pittorica risalente al III sec. a.C."; ma sorprendentemente non viene fornito alcun supporto, appunto documentario, a questa affermazione.

Ma queste immagini conoscono sorprendenti riscontri di tradizione orale, tuttora presenti nella zona vesuviana, che mettono in discussione la derivazione diretta di queste immagini (o quantomeno della scena musicale) da un antecedente di provenienza orientale, mentre appare assai più verosimile un'origine italica, addirittura con una forte connotazione

regionale.

L'affresco di Stabia (dunque di un altro sito campano, anch'esso in area vesuviana) ricordato dalla Bieber raffigura i medesimi suonatori ambulanti del mosaico pompeiano. L'affresco è quasi identico al mosaico, ed è indubbio che sia una replica di questo (come proposto dalla Bieber),⁷² o che derivi indipendentemente da un modello comune, forse attraverso copie intermedie (come affermato da Bianchi Bandinelli).⁷³ Vi sono solo due differenze rilevanti tra le due versioni. La prima è che mentre nel mosaico la persona che indossa abiti femminili ha il volto coperto da una maschera che riproduce le fattezze di un volto di donna, nell'affresco di Stabia il volto pare coperto da uno strato di biacca,

sotto il quale si riconoscono fattezze maschili. È noto che il culto di Cibebe veniva professato da sacerdoti - detti in greco *galloi* o *metragyrti*, in latino *galli* o *effeminati* - che si abbigliavano e truccavano da donne; spesso venivano castrati durante riti che facevano parte delle celebrazioni della primavera.⁷⁴ La seconda è che l'oggetto in mano al bambino, che nel mosaico è poco leggibile, nella pittura di Stabia è chiaramente uno strumento musicale di forma approssimativamente conica, dal profilo sinuoso, alla cui estremità superiore è applicato un lungo cannelo ricurvo che termina in un ampio bocchino: si direbbe una tromba di zucca con bocchino metallico. Effettivamente è dunque verosimile che l'affresco e il

mosaico siano entrambi copie di un unico modello, nel quale lo strumento del bambino doveva essere ben visibile e identificabile. L'affresco è troppo grossolano e poveramente eseguito per esser servito da modello per il mosaico; ma non sembra possibile neanche il contrario, perché la tromba di zucca, raffigurata così meticolosamente nell'affresco, nel mosaico invece è tratteggiata in modo approssimativo.

Il fatto che Dioskourides, l'autore del mosaico, provenisse da Samo non giova a denunciare la provenienza dell'immagine originale: Dioskourides ha semplicemente riprodotto un modello, il quale, noto a entrambi gli artigiani (Dioskourides stesso e l'anonimo pittore di Stabia) doveva probabilmente essere

esposto in area vesuviana. Peraltro giova a contrastare l'ipotesi di un'origine orientale l'aspetto del tamburo a cornice, che denuncia piuttosto l'origine italica dell'immagine; poi le dimensioni dello strumento e il modo in cui viene impugnato e percosso rimandano in maniera diretta alla regione di Stabia e Pompei: la Campania.⁷⁵ Gli strumenti ai quali il tamburo si accompagna (lo strumento a fiato a due calami e i cimbali), erano presenti in quell'epoca, in quanto oggetti del culto di Cibele, in vasta parte delle zone soggette all'influsso culturale greco e romano. Però in questa particolare formazione, per l'organico e per le occasioni in cui vengono impiegati, rimandano anch'essi con forza a tradizioni musicali e cultuali dell'area vesuviana

sopravvissute fino ai nostri giorni.

Il tamburo a cornice conosce in Italia centrale e meridionale e in Sicilia, già almeno dal V sec. a.C. e fino ai nostri giorni, una diffusione assai maggiore di quella che ha mai conosciuto in Grecia.⁷⁶ Lo strumento, largamente presente nella pittura vascolare campana del V e del IV sec. a.C.,⁷⁷ nella pittura parietale pompeiana è illustrato con una frequenza addirittura stupefacente: nel soggettario curato da Irene Bragandini e altri sono segnalate 120 immagini in cui sono raffigurati uno o più tamburelli.⁷⁸ L'impugnatura dello strumento con una mano sola e la sua percussione con l'altra mano è oggi prerogativa pressoché esclusiva della penisola italiana (al di fuori d'Italia lo strumento viene

impugnato in questo modo soltanto al nord della penisola Iberica, in Galizia, e dai suonatori professionisti delle orchestre arabo-andaluse del Maghreb);⁷⁹ questa peculiarità nell'uso dello strumento è confermata, anche per il passato più remoto, dalle fonti figurative: le prime immagini note che la documentano sono pitture vascolari magno-greche del V sec. a.C.⁸⁰ La presenza di controfascie di rinforzo lungo uno o entrambi i bordi della cornice è caratteristica distintiva di molti tamburelli italiani, a fronte della maggior parte degli strumenti presenti nel resto d'Europa, nel vicino e medio-oriente, in nord-Africa.⁸¹ In tutta Italia, le tecniche esecutive applicate allo strumento prevedono delle serie di tre

colpi, inferti tutti ad opera di una sola mano, con l'alternanza di pollice e dita contrapposte. Perlopiù lo strumento viene tenuto in posizione quasi verticale o lievemente inclinata; solo in Campania la mano di sostegno svolge un'intensa attività rotatoria, mandando la membrana a sbattere contro la mano che percuote, che resta quasi immobile. Lo strumento, in quell'area normalmente di grandi dimensioni, come quello raffigurato nel mosaico, viene lasciato cadere verso il basso, a trovare la mano che percuote aperta, per riceverne uno schiaffo assai sonoro.⁸² Nel momento in cui la membrana incontra la mano aperta, lo strumento viene a trovarsi esattamente nella posizione in cui è stato eternato sul mosaico pompeiano.

A Somma Vesuviana, a pochi chilometri da Pompei, il grande tamburo a cornice, oggi provvisto di piattini di latta inseriti in finestre aperte nella cornice, assenti nel mosaico come in tutte le fonti figurative precristiane, in una particolare occasione viene usato, per accompagnare la danza e il canto, assieme a un doppio flauto a becco di canna composto da due calami separati di lunghezza diseguale (detto “siscari”)⁸³ e assieme alle castagnette, cui si uniscono variamente fisarmonica, chitarra, tamburo a frizione e un idiofono a raschiamento detto “scetavaiasse” (fig. 15).⁸⁴

La linea melodica della voce si spiega, a distesa, su un tessuto ritmico espresso dal tamburo e dalle castagnette. Il doppio flauto esegue dei brevi

frammenti melodici, scanditi sempre uguali a sé stessi sullo stesso ritmo del tamburo e castagnette: Giovanni Coffarelli, un celebre cantore di Somma, diceva che “canta solo la voce: gli altri sono tutti strumenti a percussione”:⁸⁵ tra i quali “strumenti a percussione” annoverava anche il doppio flauto. Questi insiemi strumentali, detti “paranze”, si compongono in occasione della festa della Madonna di Castello, che ha luogo i primi tre giorni di maggio, per accompagnare l’ascesa dei pellegrini al monte Somma, sulle cui pendici sorge la cappella della Madonna, e il ballo nei giorni della festa.⁸⁶ Gli stessi pellegrini, i medesimi suonatori si recano pure alle feste delle altre “Madonne” i cui santuari costellano la regione: tra l’altro a Scafati, a Maiori,

a Montevergine. È verosimile che un tempo le “paranze” con doppio flauto, castagnette e tamburo fossero presenti anche in altri paesi dell’area vesuviana, e che la loro partecipazione ai pellegrinaggi fosse più estesa di quanto non lo sia al giorno d’oggi.⁸⁷

Secondo la Bieber, si è detto, i suonatori del mosaico sono *metragyrty* (letteralmente “questuanti della madre”): musicisti, danzatori e saltimbanchi ambulanti che, come nella colorita descrizione fattane da Apuleio, questuavano nel nome di Cibele. In Campania il culto a Cibele era diffuso più che altrove, e da lì è arrivato a Roma.⁸⁸ Della Gran Madre degli Dei avevano immagini e culto Cumae, Baiae, Puteoli, Capua, Abella, Herculaneum, Liternum, Capreae,

Surrentum: città tutte della Campania, prossime a Pompei.⁸⁹ A sud di Napoli, lungo la strada che va da Mercogliano a Benevento, nella zona ove poi fu eretto il santuario alla Madonna di Montevergine, un culto a Cibele è attestato per la prima volta nell'*Itinerarium Antonini Augusti*, un documento del II sec. d.C., rimaneggiato nel IV sec.⁹⁰ Nel XV sec. Flavio Biondo (*Roma triumphans*) narra come il “Monastero della Vergine” situato sopra Mercogliano fosse già stato un “tempio della Grande Madre degli Dei”, raccogliendo, secondo Roberto De Simone “l'autorità dell'antico *Itinerario* nonché la rilevante tradizione locale”.⁹¹ Questa tradizione relativa alle origini del santuario mariano di Montevergine, da allora in avanti, viene fatta propria da

quanti si occuperanno del luogo sacro;
Scipione Mazzella nel 1601 scrive

Cibele è un monte vicino la
terra di Mercogliano, sopra
della quale summità di monte
anticamente v'era un
superbissimo Tempio
dedicato in onore di Cibele
madre degli Dei. Ne fa
mentione di questo monte
Antonino Pio nel suo
itinerario, descrivendo la
strada da Benevento alle
colonne, pone prima
Mercuriale, e poi la madre de
gli Dei Cibele. Fu poi detto
tempio da San Guglielmo
dedicato alla Gloriosa Reina
de' Cieli sempre Vergine
Maria.⁹²

Secondo altra fonte seicentesca in quel periodo, durante lavori al santuario, si rinvennero reperti archeologici che rinviavano a culti precristiani, particolarmente a

divinità facenti parte del Pantheon della Grande Madre, quali la figura di Ercole, il toro solare o Apollo Ebone, i Dioscuri, nonché un'immagine di Eolo.⁹³

La Madonna di Montevergine, che è una Madonna nera, è la figura centrale di un pantheon nel quale le Madonne sono sette sorelle, sei bianche e la settima, appunto quella di Montevergine, nera. La Madonna nera “a chiammano brutta, però

chella brutta è cchiù bella”: “La dicono brutta, però quella brutta è la più bella”.⁹⁴ Gli itinerari di pellegrinaggio delle “paranze” disegnano sul territorio una rete di percorsi di culto e di circolazione di cultura, di modelli musicali e di forme di danza che nelle feste delle diverse Madonne circolano tra suonatori, cantori, danzatori per tornare variamente sovrapposti, assemblati, modificati ai diversi luoghi di provenienza dei pellegrini.⁹⁵ Si può ritenere che i suonatori devoti a Cibeles del mosaico pompeiano siano un antecedente storico dell’attuale organico delle “paranze” vesuviane devoti alle molte Madonne che a Cibeles e ad altre antiche divinità femminili si sono sostituite. Ovviamente nel corso del tempo gli strumenti, il loro

uso, le musiche con essi eseguite hanno subito delle trasformazioni rilevanti, parallele alle trasformazioni del culto e dei riti tributati alle divinità femminili in Campania.

È vero che tamburelli, cimbali, *auloi* erano strumenti dei riti dedicati a Cibebe già prima che il suo culto, proveniente da oriente, si diffondesse in Italia, ed è vero altresì che questi strumenti restano, pure in Italia, appannaggio della dea: lo provano le numerose immagini che raffigurano templi dedicati a Cibebe e sacerdoti del suo culto, nelle quali tamburelli, cimbali, *auloi* frigi (con uno dei due calami terminante in un padiglione ricuvo) campeggiano in evidenza come emblemi delle pratiche dedicate alla divinità.⁹⁶ Un affresco che copre la parete

esterna di una casa di via dell'Abbondanza a Pompei⁹⁷ mostra una processione aperta dalla statua di Cibele "Magna Mater Deum", seguita dal suo *thiaso*. La dea regge, tra il braccio sinistro e il corpo, un tamburello molto simile a quello del mosaico, con una membrana di colore rossiccio, assicurata alla cornice azzurra con controfasce bianche, e nastri colorati applicati alla cornice. Dietro al primo gruppo di sacerdoti procedono una suonatrice di tamburello e una suonatrice di cimbali, cui si accodano, un po' in disparte, due bambini con cimbali e siringa. Segue una folla di fedeli, tra i quali dei suonatori di tamburelli e di aerofoni bicalami. L'accompagnamento musicale della processione è fornito da un gruppo di

musicisti, che sebbene diversamente disposto e organizzato nell'evento rituale da come è stato raffigurato, come colto nel corso di uno spettacolo in strada, nel mosaico di Dioskourides, è tuttavia assai simile a questo. Ricorre pure la presenza di bambini, che accompagnano l'esecuzione musicale degli adulti coi cimbali o con strumenti infantili o farseschi (il flauto di Pan, la tromba di zucca)⁹⁸ e, all'occorrenza, come avveniva fino a tempi recenti e in parte avviene ancor oggi in Italia meridionale,⁹⁹ raccolgono le offerte fatte al gruppo di musicisti questuanti.

L'organico strumentale dei suonatori di Cibebe non ci è noto soltanto attraverso queste due immagini di area vesuviana: ne parla anche Ovidio,¹⁰⁰ e Lucrezio (*De*

rerum natura: II, 618-620) scrive che al seguito dell'immagine di Cibebe

tympana tenta tonant palmis;
et cymbala circum concava,
raucisonoque minantur
cornua cantu, et phrygio
stimulat numero cava tibia
menteis

Il “cornu” dal suono rauco potrebbe essere lo strumento suonato dal bambino nel mosaico e nell'affresco di Stabia, oppure questo potrebbe esserne una versione parodica o infantile. Del resto altri elementi, seppur solo induttivi, possono rinviare ad un'interpretazione dell'intera immagine dei *metragyrti* in chiave buffonesca e parodica. Gli *auloi* raffigurati in molte immagini di Cibebe¹⁰¹

e menzionati da Lucrezio sono *auloi* frigi, chiaramente identificabili per il padiglione di corno rivolto verso l'alto applicato ad uno dei calami. Si tratta di strumenti la cui esistenza in Grecia è attestata già da molto tempo (la prima attestazione figurativa nota è in affreschi funerari cretesi del XII sec. a.C.),¹⁰² che furono identificati come frigi in ragione della loro associazione col culto orientale di Cibele,¹⁰³ e che al suo seguito arrivarono e si diffusero in Italia; il loro uso verosimilmente rimase circoscritto ai riti dedicati alla Dea, o comunque prevalentemente destinato ad occasioni sacre, e appannaggio di suonatori specializzati. Ad essi dovettero affiancarsi altri aerofoni bicalami, che servivano da sostituti poveri, o di più

semplice uso, degli strumenti professionali. L'aerofono bicalamo del mosaico di Dioskourides e dell'affresco di Stabia non è chiaramente identificabile: la tecnica musiva e, nell'affresco, una tecnica pittorica non raffinata non hanno consentito una resa dettagliata di particolari di piccole dimensioni quali l'imboccatura delle canne. La loro estremità inferiore inoltre resta nascosta dalle spalle del suonatore di cimbali. Altri aerofoni bicalami tuttavia sono largamente presenti nella pittura pompeiana (compresa l'immagine della processione cibetica di via dell'Abbondanza). Si tratta nella maggioranza dei casi di calami cilindrici, piuttosto lunghi in rapporto al diametro, alla cui estremità superiore non si vede

alcuna separazione tra il tubo e l'ancia. Si può ritenere che agli strumenti professionali si affiancassero degli strumenti più rustici, ad ancia semplice (o a bocca zeppata, per quanto la presenza di tali strumenti in Italia centrale in quell'epoca non è attestata con certezza), utilizzati da suonatori non professionisti o dagli stessi professionisti come succedanei degli strumenti più sofisticati. La qual pratica, peraltro, è sopravvissuta, in Italia meridionale, fino ad oggi: le zampogne a due chanter separati e divergenti,¹⁰⁴ che hanno in certo modo sostituito le tibie come strumenti sacri e di uso professionale,¹⁰⁵ condividono la propria area di diffusione con modelli di doppio flauto e, marginalmente, di doppio clarinetto di canna imboccato direttamente

o provvisto di otre, ad essi corrispondenti per diteggiatura e intonazione; e su flauti e clarinetti, per studio o per gioco, si eseguono i repertori delle zampogne.¹⁰⁶

Il tamburello, al contrario degli *auloi* frigi, era, si è detto, già noto in Italia meridionale da prima della diffusione del culto di Cibele. Il suo uso, che si distingueva per le particolari tecniche esecutive ad esso applicate, era già legato soprattutto a pratiche estatiche femminili e ai riti legati a Dioniso e al rinnovamento stagionale.¹⁰⁷ È da credere che il culto di Cibele, diffusosi in Campania, abbia determinato la sovrapposizione, l'assimilazione, la trasformazione di strumenti e forme musicali ad esso preesistenti con elementi importati da oriente, e che in loco attecchirono proprio

perché si innestavano su una tradizione, culturale e musicale, già esistente. È verosimile che all'esercizio professionale della musica si aggiungesse una pratica diffusa e popolare di certi strumenti, di forme musicali, di forme di danza; si può ipotizzare pure che l'adesione popolare al culto comportasse il tentativo di imprimere a strumenti e forme musicali della tradizione locale una certa somiglianza - sul piano visivo come su quello sonoro - con strumenti e forme musicali "professionali" e venuti da lontano:¹⁰⁸ e ciò spiegherebbe bene quale processo abbia condotto gli *auloi* e i cimbali del culto di Cibele a trasformarsi nei doppi flauti e nelle castagnette usati nelle feste vesuviane della Madonna. La sostituzione di cimbali e *auloi* con

castagnette e doppio flauto è soddisfacente sul piano visivo. Il suono metallico dei cimbali, che, come è noto, ha una forte connotazione e un'importante funzione magica,¹⁰⁹ viene prodotto ora dal sistro e dai piattini del tamburo, assenti negli strumenti dell'antichità.

La traduzione, l'abbassamento degli *auloi* frigi, dei cimbali, dei corni sacerdotali agli oggetti che si vedono nelle mani di musicisti mendicanti e di bambini è parodia farsesca, che ben si adatta al clima di inversione, di sovvertimento dell'aspetto quotidiano delle cose che marca il tempo e il luogo sacri nelle feste dedicate ad una divinità di rinnovamento stagionale quale è la Grande Madre. Il gusto bozzettistico della commedia ha certamente colto questi

aspetti della religiosità popolare locale, ed è più che verosimile che li abbia rappresentati, accanto ad un luogo tipico della commedia quale la predizione di un'indovina a due giovani donne, in un quadretto di genere. Del resto gli unici punti di contatto tra le due immagini di Dioskourides sono l'appartenenza di entrambe le immagini a pratiche femminili e legate al culto di divinità femminili e la provenienza dal repertorio teatrale, in ragione della quale questi due quadretti sono stati destinati allo stesso ambiente.¹¹⁰ E il teatro, occorre ricordarlo, è strettamente connesso al culto di Cibele, ancor prima della sua introduzione in Italia: in questa prospettiva forse entrambi i quadretti di Dioskourides possono ricondursi ai rituali

legati alla Grande Madre, nei quali la messa in scena teatrale aveva parte rilevante. La maschera del suonatore di strumento a fiato, travestito da donna, ribadisce i legami dell'immagine dei *metragyrti* col teatro e con i riti dedicati a Cibele: perché, in teatro, i ruoli femminili venivano impersonati da uomini travestiti, ma anche perché i *galli* o *effeminati* officianti a Cibele erano uomini travestiti e truccati da donna, talvolta evirati. La qual cosa peraltro è elemento di collegamento tra antecedenti antichi e pratiche di epoca moderna; in particolare è in relazione col culto alla Madonna di Montevergine e con il ruolo nei riti e nella tradizione in Campania dei travestiti, i *femminielli*.

La Madonna di Montevergine e i *femminielli*

Il santuario alla Madonna di Montevergine fu costruito nel XII sec. da san Guglielmo, in un luogo in cui verosimilmente già esistevano antichi culti della “montagna sacra” e in cui nell’VIII sec. san Vitaliano aveva già fondato un tempio dedicato alla Vergine.¹¹¹ Questo il mito di fondazione del santuario, quale si ricava da una agiografia anonima di san Vitaliano, datata al XII sec.:¹¹² Vitaliano, vescovo di Capua, una notte fu derubato dei propri vestiti, che i ladri sostituirono con abiti da donna. La mattina, senza accorgersene,

indossò abiti femminili, e con quelli celebrò messa. Per punizione fu chiuso in un sacco e gettato in mare. Approdato presso Roma, si ritirò sul monte popolarmente chiamato “Vergine” (“cui vulgo Virgo dicitur”), ove eresse la chiesa alla Madonna in cui fu in seguito seppellito. Nella leggenda, che contiene evidenti elementi mitici,¹¹³ spicca l’insolito episodio del travestimento femminile, che starebbe ad adombrare “un primo passaggio da culti cibelici, che mantenevano antiche connotazioni, a culti cattolici sotto il nuovo nome di Maria”.¹¹⁴ Il travestimento femminile è rimasto legato ai culti dedicati alla Madonna di Montevergine, tanto che la cronaca di un incendio divampato nel Santuario nel 1611 riferisce come

nel giorno seguente alla
catastrofe, nel darsi sepoltura
agli estinti, furono trovati
molti uomini in abito da
donna.¹¹⁵

Nel XVIII e ancora nel XIX sec.
delle incisioni raffigurano tarantelle
danzate da *femminielli* napoletani alla
festa della Madonna di Montevergine.¹¹⁶
E ancora oggi la festa della Candelora è il
giorno del pellegrinaggio a Montevergine
dei *femminielli*, che partono da Napoli la
notte, e danzano e suonano tamburelli e
castagnette dinanzi e dentro al
santuario.¹¹⁷ E, anche in altre occasioni
festive, “è tradizione anche recente che
dei gruppi di pellegrini siano capeggiati e
guidati da un omosessuale”.¹¹⁸

I *femminielli*, o *femminelle*, sono, a Napoli, dei travestiti, a volte transessuali, che nei quartieri popolari della città hanno una collocazione sociale riconosciuta.¹¹⁹

Il *femminiello* o *femminella*, come spesso è anche chiamato, pur esercitando a volte la prostituzione, gode del riconoscimento degli abitanti del vicolo, dove è figura integrata perché collabora alla tipica economia “solidale” del vicolo stesso e non viene mai percepito come un deviato o un diverso pericoloso. Al contrario è una figura, per quanto ambigua, positiva: si dedica ai lavori di casa, cuce,

rammenda, tiene compagnia agli anziani, “guarda” i bambini delle vicine. È anche misteriosamente collegata ad un mondo magico dispensatore di fortuna: spesso è, infatti, incaricata di guidare il gioco della tombola o di distribuire la sua fortuna nelle riffe di quartiere. Infine, nella costruzione sociale dell’universo dei *femminielli* intervengono aspetti religiosi, soprattutto della devozione mariana. [...] I *femminielli* [...] “officiano” una serie di riti, cui partecipano tutti gli altri abitanti del quartiere: tali riti rimandano a momenti fondamentali del vivere comunitario quali il matrimonio, la nascita, il

battesimo. Anche in questi riti il *femminiello* manifesta un travestitismo pieno di teatralità e di un'ilarità festosa, con un linguaggio colorito e salace, condito da impropri e simpatici turpiloqui, a volte giocati su una sonorità onomatopeica e metaforica, con una gestualità più amplificata e caricaturale del solito.¹²⁰

Le fonti storiche che riferiscono dei *femminielli* a Napoli sono numerose, e discontinue. Nei primi decenni del Cinquecento tra i luoghi destinati dalle autorità all'esercizio della prostituzione vi era un'area destinata specificamente ai travestiti: l'*Imbrecciata*, ove fino a tutto l'Ottocento esisteva ancora un vico

Femminelle (oggi via Lettieri).¹²¹ Da quel quartiere prende nome una tarantella licenziosa, accompagnata da tamburello e castagnette, detta “dell’Imbrecciata”, che veniva danzata da donne o *femminielli* con movenze lascive e oscene. Questa una descrizione fattane a fine Ottocento da Abele De Blasio:

La tarantella dell’Imbrecciata è un ballo erotico che ci richiama il ricordo delle orgie di alcuni popoli selvaggi. Fino a pochi anni or sono si eseguiva con una certa pompa in quasi tutti i locali di Porto, Pendino, Mercato e Vicaria, a scopo di eccitare alla lussuria quei soggetti che non volevano sacrificare a Venere.

Oggi invece quella fantasia non si balla che al solo vicolo Femminelle dove il piccone del risanamento non ha fatto altro che abbattere le mura che chiudevano gli sbocchi dei vicoli adiacenti a quel fomite d'immoralità, lasciando però incolume la casta che da secoli vi tiene stanza.

La sala da ballo, che contemporaneamente era adibita per cucina, per dormitorio, per nido d'amore, per sala d'aspetto e per... latrina, era sottoposta al piano stradale per circa mezzo metro. Una lurida tendina, fissata da un muro all'altro mediante una cordicella,

divideva la sala dal
dormitorio.

Il mobilio di casa si
componeva di un vecchio
canapé di tre sedie e di un
cassettone, sul quale vedevasi
esposto un quadro della
Madonna di Pompei , innanzi
al quale ardeva una lampada ad
olio.

Gli onori di casa ci furono
fatti da una vecchia zoccola
che se ne stava infossata in
una sedia da barbiere. La
megera, dopo il consueto che
cummannate? ci fece, senza
molti preamboli,
comprendere che per veder
ballare la tarantella
cumplicata bisognava

sborsare prima gli spiccioli:
il che subito facemmo.

Poco dopo venne a far la
nostra conoscenza il
camorrista Totonno di Rua
Francesca, che, senza neanche
salutarci, disse alla vecchia:
Se po' sape che bonne ste
galantuommene? La vecchia
espose al camorrista, che era
il protettore del locale, il
movente della nostra visita.

Quannè chesto, soggiunse
costui, accumeratevi; ed offrì,
tanto a me che ad altri due
amici che mi facevano
compagnia, le tre sedie
disponibili. Dopo aver acceso
due lucerne a petrolio, andò
ad invitare pel ballo Luvisella

‘a scagnata, dedotta ‘a caperà
e i loro amanti Giuanniello ‘o
farinaro e Ràbiele ‘o
tracchiuso. [...] Di fuori si
udivano risate, sberleffi,
proteste, fischi, chiamate e
scherzi d’ogni genere. [...] La
vecchia spense la lampada,
pose il quadro alla rovescia,
forse per non far presenziare
la Madre di Cristo alle scene
d’immoralità che si stavano
preparando. Le ballerine e i
loro amanti, dopo un
permettete!, andarono a
svestirsi dietro ‘o sipario. La
vecchia, dietro ordine del
camorrista, die’ di piglio ad
un vecchio tamburo e
principiò a sonare. Le
ballerine si fornirono di
nacchere e, affatto ignude,

incominciarono a ballare
imitando coi loro movimenti
gli atti dell'amplesso. La
vecchia intanto intonò una
nenia oscena e quando arrivò
al:

Figliò figliò ballate

Uagliù uagliù, e...

late 'ncoppa 'o letto

si videro uscire in... sala,
anche ignudi, Rabiele e
Giuanniello , che si
avventarono su quelle due
larve e se le trascinarono
dietro 'o sipario.

Ciò che successe non oso
descrivere. Aprimmo la porta
e andammo via da quella casa

col convincimento d'aver passato tre quarti d'ora fra gente appartenente, come dice il Lombroso, al tipo regressivo di selvaggio che spunta in mezzo alla civiltà!¹²²

De Blasio riferisce anche di uno “spusarizio mascolino” (“il matrimonio tra due uomini”):

Accanto ai martiri della lussuria troviamo i pederasti passivi di professione, distinti nella malavita coi nomignoli di femminelle, ricchioni o vasetti e chiamati dal Brouardel delinquenti nati semifemminei. Essi fanno parte di quella folla che si agita per i bassi fondi della

città e che si procura col furto il pane quotidiano.

Giunti che sono i ricchioni alla prima alba della pubertà, sentono il bisogno di essere... goduti; e, trovato che hanno n'ommo 'e mmerda (pederasta attivo), amano, come ben si esprime il Mantegazza, con una passione vera, ardente, che ha tutte le esigenze, tutte le gelosie di un amor vero.

Il vasetto, tutto contento dell'acquisto fatto, colma di carezze l'amante e poi cerca raggruzzolare quel tanto che è indispensabile per preparare l'ara dove spontaneamente va ad offrirsi in... olocausto.

Il luogo del sacrificio è quasi sempre qualche lurida locanda, dove in giorno ed in ora stabilita si fa trovare l'amante, qualche sonatore di organetto e chitarra ed una schiera di ricchioni, che fan corona alla timida fanciulla. Dopo un balletto erotico, il più provetto della... materia augura alla felice coppia la buona notte; ma la sposina , prima di lasciar partire gli invitati, distribuisce loro i tradizionali tarallucci e vino.

Il giorno dopo, 'o ricchione anziano, accompagnato da un caffettiere ambulante, porta agli sposi due briccole di latte e caffè e poi fa sul talamo un'accurata rivista per

ascertarsi se il sacrificio fu
compiuto in tutta regola.

Dopo la luna di miele, che
non dura oltre le 24 ore, e
verso sera il sacrificio
principia a serpeggiare pei
quartieri più alti della città
per procurarsi, come fanno le
prostitute, qualche soggetto,
che conducono nella locanda
di D. Luigi Caprinolo, detto
‘o capo tammurro, o, se la
persona è un signore, nella
casa particolare di donna
Benedetta Piturrese.

Intanto mentre l’attivo guazza
in quel “loco d’ogni luce
muto”, un altro mascalzone,
che già se ne stava nascosto
sotto il letto, invola dagli

abiti il portafogli o qualche altro valore.

Le nostre femminelle [...] si occupano di faccende domestiche, appunto come fanno le donne, e poi in ora stabilita si fanno alla finestra ed aspettano i loro amanti.

Parecchi vaselli, per rendersi ai soggetti più attraenti, si truccano gli occhi, altri si fanno tatuare sul viso qualche neo di bellezza e molti, mediante ovatta, cercano rendersi più formose le parti posteriori e più sporgente il petto. Qualcuno si femminizza anche nel nome.

Il prezzo che ricavano dal

loro ignobile mestiere lo versano ai loro mantenuti.

Durante queste mie ricerche mi sono imbattuto in 12 vasetti noti alla questura come ladri di destrezza: 5 sono stati carcerati 4 volte; 6 7 volte, ed un altro, perchè sommamente geloso, si rese anche colpevole di sfregio in persona di Carmela Ferrini, nota prostituta di vico del Sole, che, secondo il vasetto Filippo G., faceva del tutto per carpirgli... l'amante.

Noto è poi il fatto del femminella Carlo C., il quale anche per gelosia si tolse la vita col fosforo, facendosi scrivere per l'amante

Francesco T. la seguente
lettera:

Caro Ciccillo,

Io mi avveleno colle
capuzzelle di fiammiferi
perchè tu ammogliandoti non
potrai più abbracciare chi
tanto ha sofferto per te
arrivando a darti finanche il
suo onore. Del resto io ti
perdono dell'offesa fattami
perchè sei cattivo come tutti
gli altri uomini (sic). In
qualche momento della tua
vita e delle tue gioie
arricordati del

tuo aff. amante

Carluccio.123

I matrimoni tra *femminielli* si praticano ancora o si sono praticati fino a tempi recenti a Napoli, con un rito di cui fa parte anche l'imitazione di una cerimonia di nozze religiosa, in chiesa, e

Colpisce la forte accentuazione dei passaggi ritualistici, la presenza di immagini femminili arcaiche come la sirena (metà essere umano e metà animale) insieme ad immagini di religiosità attuale come la Madonna (nello specifico sono Madonne in trono quali quella di Pompei e di Montevergine, verso le quali i *femminielli* nutrono una devozione particolarmente intensa), il doppio

travestitismo dell'uomo che si traveste da donna e quindi diventa *femminiello* per ritravestirsi da uomo e ricoprire il ruolo dello sposo.¹²⁴

I *femminielli* praticavano anche un rito detto “la figliata”, nel quale, nove mesi dopo le “nozze”, si metteva in scena la versione parodica di un parto, preceduta da doglie.¹²⁵ Questa la descrizione di uno di questi riti (cui partecipavano pure degli effeminati francesi e americani, arrivati con gli eserciti dei loro Paesi)¹²⁶ fatta da Curzio Malaparte, durante la presenza a Napoli del Corpo di liberazione americano, nel 1944:

Era una povera stanza di pescatori, ingombra di un immenso letto nel quale, sotto una coperta di seta gialla, giaceva, uomo o donna, un vago essere umano: la testa, affondata in una candida cuffia orlata di merletti e stretta sotto il mento da un largo nastro azzurro, posava in mezzo a un ampio e gonfio guanciale dalla lucida federa di seta bianca, come una testa mozza in un piatto d'argento. Nel viso bruciato dal sole e dal vento splendevano gli occhi grandi e scuri. Aveva la bocca larga, dalle labbra rosse ombreggiate da un paio di baffetti neri. Era un uomo, senza dubbio, un giovane di non più di vent'anni. Si

lamentava cantando a bocca aperta, e dondolava la testa qua e là sul guanciale, agitava fuor dei lenzuoli le braccia muscolose strette nelle maniche di una femminile camicia da notte, come se non potesse più sostenere il morso di qualche sua crudele doglia, e ogni tanto si toccava con ambe le mani, cantando: “ohi! ohi misera me!” il ventre stranamente gonfio, proprio il ventre di una donna incinta.

Intorno al letto, Jeanlouis e i suoi amici si agitavano premurosi e spaventati, come in preda all’angoscia che stringe il cuore dei famigliari intorno al capezzale di una

partoriente: e quale
rinfrescava con pezzuole
bagnate la fronte del paziente,
quale, versati in un fazzoletto
aceti e aromi, gliel'accostava
alle nari, quale preparava
asciugamani, garze, bende di
lino, quale si affacciava
intorno a due catinelle dove
una vecchia dal viso grinzoso,
e dai grigi capelli arruffati,
con gesti lenti e studiati, in
contrasto con l'angoscioso
dondolar del capo, con i
sospiri affannosi che traeva
dal petto, con gli sguardi
imploranti che alzava al cielo,
andava versando acqua calda
da due brocche che sollevava
e abbassava ritmicamente.
Tutti gli altri correvano senza
posa qua e là per la stanza,

incrociandosi, urtandosi, stringendo il capo fra le mani e gridando: “Mon Dieu! mon Dieu!” ogni volta che il partoriente gettava un urlo più acuto, o un gemito più straziante.

In piedi in mezzo alla stanza, con un enorme pacco di cotone idrofilo stretto fra le mani, dal quale con gesto solenne veniva traendo larghi fiocchi di bambagia che, lanciati in aria, gli ricadevano intorno lentamente come una tiepida neve da un cielo luminoso e caldo, Georges pareva la statua dell’Angoscia e del Dolore. “Ohi! ohi misera me!” cantava il partoriente picchiandosi con

ambe le mani nel ventre gonfio, che risuonava come un tamburo, e il tonfo profondo di quelle forti dita di marinaio in quel ventre di donna incinta suonava crudelissimo a Georges, che chiudeva gli occhi, smorto in viso e tremante, e gemeva: “Mon Dieu! Ah! mon Dieu!”.

Non appena Jeanlouis e i suoi amici si accorsero di noi, che, fermi sulla soglia, contemplavamo quella scena straordinaria, ci furono addosso con un grido solo: e con timidi gesti, con violenza pudica, con cento specie di smanie e di mossette graziose, con leggere toccatine che parevano

carezze, con sospiri che parevan di spavento, tentavano di spingerci fuor della porta. E sarebbero forse riusciti nel loro intento, se all'improvviso un grido altissimo non fosse risuonato nella stanza. Tutti si voltarono, e con un mugolio di dolore e di spavento si avventarono al letto.

Pallido, gli occhi sbarrati, le due mani strette intorno alle tempie, il partoriente sbatteva il capo qua e là sul guanciale, gridando con voce acutissima. Una bava sanguigna gli schiumava intorno alle labbra, e grosse lacrime gli solcavano il bruno e maschio viso, imperlandogli i neri

baffi. “Cicillo! Cicillo!” gridò la vecchia gettandosi sul letto, e, ficcate le mani sotto le lenzuola, soffiando, facendo schioccar la lingua, sconciamente rumoreggiando con le labbra, stralunando gli occhi, e traendo su dal profondo del seno gorgoglianti sospiri, andava travagliando intorno a quel gonfio ventre, che ora si alzava, ora si abbassava, dondolando goffamente sotto la coperta di seta gialla. Ogni tanto la vecchia urlava: “Cicillo! Cicillo! Non aver paura, ci songo io accà” e pareva che, afferrata con le due mani qualche schifosa bestiaccia nascosta sotto le coltri, tentasse di strozzarla.

Cicillo giaceva a gambe larghe, schiumando dalla bocca, invocando: “San Gennaro! San Gennaro aiutatemi!” e sbatteva la testa qua e là con cieca violenza, invano trattenuto da Georges che, piangendo e con soavissima tenerezza abbracciandolo, badava a impedire che si ferisse il capo contro i ferri del letto.

A un tratto la vecchia si mise a tirare a sé con ambe le mani qualcosa fuor del ventre di Cicillo, e finalmente con un grido di trionfo strappò, sollevò in alto, mostrò a tutti una specie di mostriciattolo di colore scuro, dal viso grinzoso sparso di macchie

rosse. A quella vista, tutti furono invasi da una gioia furiosa, si abbracciavano l'un l'altro lacrimando, si baciavano in bocca, e saltando e gridando si stringevano intorno alla vecchia che, ficcate le unghie nella scura e rugosa carne del neonato, lo andava sollevando al cielo, quasi l'offrisse in dono a un qualche Dio, e gridava: "Oh benedetto! oh benedetto dalla Madonna! o figlio mio miracoloso!". Finché tutti, come invasati, si misero a correre qua e là per la stanza, a fare il verso del bambino appena nato, a piangere con voce acutissima allargando la bocca fino agli orecchi e stropicciandosi gli occhi con

i pugni chiusi: “Th! ih! ih! ih! ih!”. Strappato alle unghie della vecchia, e passando di mano in mano, il neonato giunse finalmente al capezzale di Cicillo: che, drizzandosi a sedere sul letto, il bel viso maschio e baffuto illuminato da un dolcissimo sorriso materno, apriva le muscolose braccia al frutto delle sue viscere. “Figlio mio!” gridò, e afferrato il mostriciattolo se lo strinse al seno, se lo strofinò contro il villosa petto, gli coprì il viso di baci, se lo cullò a lungo fra le braccia, canterellando, e alla fine, con un bellissimo sorriso, lo tese a Georges.

Quel gesto, nel rito della

figliata, significava che l'onore della paternità spettava a Georges: il quale, accolto nelle aperte mani il neonato, si mise a palleggiarlo, a vezzeggiarlo, a baciarlo, mirandolo con occhi ridenti e lacrimosi. Io guardai il bambino, e inorridii. Era un'antica statuetta di legno, un feticcio rozzamente scolpito, e pareva uno di quei simulacri fallici dipinti sulle pareti delle case di Pompei. Il capo aveva piccolissimo e informe, le braccia corte e scheletriche, il ventre gonfio e enorme, e dal basso del ventre sporgeva un fallo di grossezza e di forma mai viste, quasi la testa di un fungo velenoso, rossa e

sparsa di macchioline bianche. Dopo aver mirato a lungo il mostriciattolo, Georges se lo accostò al viso, appoggiò le labbra sulla testa di quel fungo, e l'andava baciando e mordendo. Era pallido, sudato, ansante, e gli tremavan le mani. Tutti gli si strinsero intorno squittendo, sollevando e agitando le braccia, e facendo a gara per baciare quello schifoso fallo, con un furore che aveva del meraviglioso e dell'orribile.

In quel momento, dal fondo delle scale, una voce forte gridò: "I spaghetti! i spaghetti!" e un odore di pasta cotta e di salsa di pomodoro entrò con la voce nella stanza.

A quel grido Cicillo gettò le gambe fuori del letto, e appoggiata una mano sulla spalla di Georges, quasi abbracciandolo, con l'altra pudicamente stringendosi al petto i lembi della camicia, si sollevò, posò i piedi sul pavimento; adagio adagio, con gesti graziosi, con flebili sospiri, con languidi sguardi, sorretto e sospinto da dieci braccia amorose, si mosse, e avvolto in una vestaglia di seta rossa, che la vecchia gli aveva gettato sulle spalle, si avviò gemendo verso la porta.¹²⁷

I *femminielli*, come, in modo più o meno marcato, tutti i musicisti effeminati di cui ci si occupa in queste pagine,

dall'India al Kosovo all'Italia al Marocco, agiscono sia in contesti sacri, in qualità di officianti a divinità femminili, che nei riti di nascita e di matrimonio (e, in passato, quantomeno in alcune aree e tradizioni, in quelli funebri). Attualmente a Napoli alcuni transessuali si sono organizzati in gruppi musicali, che prestano la propria opera in occasione dei battesimi e delle feste di nozze.¹²⁸

I rom e santa Rosalia129

Il culto a sette o tre divinità femminili, di cui una nera, i cui santuari disegnano una sorta di trasposizione sul territorio di una costellazione, in un'area circoscritta, non è attestato soltanto in Campania. Lo si trova anche in Puglia, ove la dea nera è la Madre di Dio Incoronata, il cui santuario si trova sul Tavoliere, presso Foggia. In Sicilia nord-orientale è la Madonna del Tindari (la cui statua, probabilmente del XII sec., che reca l'iscrizione "nigra sum sed formosa", "sono nera ma bella" la raffigura seduta, col bambino - anch'esso scuro - in braccio), il cui santuario si erge sul promontorio del Tindari, sulle rovine

di un tempio a Cibele, in un luogo in cui si trovava l'acropoli dell'adiacente cittadina greco-romana (fondata nel IV sec. a.C.), di cui sopravvivono importanti resti archeologici.

Il 15 luglio del 1624, durante un'epidemia di peste, venivano ritrovati in una grotta del romitaggio di monte Pellegrino dei resti organici, in cui si vollero riconoscere le reliquie della santa vergine ed eremita Rosalia. Il culto della Santa era attestato già dal Trecento, ma è verosimile che “prima del 1624 fosse ancora marginale in città e legato pressoché esclusivamente alla sacralità del luogo (Monte Pellegrino)”.¹³⁰ La devozione popolare, dopo il ritrovamento delle spoglie, associò il progressivo scemare dell'epidemia all'intervento

soprannaturale di Rosalia. Il riconoscimento da parte delle istituzioni ecclesiastiche seguì di poco il favore popolare: il 22 febbraio del 1625 venne pubblicamente riconosciuta l'autenticità delle reliquie.¹³¹ Dal 1625, e, con alterne vicende, fino ai nostri giorni, la città di Palermo in occasione dell'anniversario del rinvenimento delle reliquie dedica ogni anno un *festino* alla sua Santa.

Il luogo del ritrovamento delle spoglie di santa Rosalia era legato, già prima del 1624, a pratiche rituali e culti religiosi. Monte Pellegrino è stato sede di un culto punico dedicato a una divinità femminile della fertilità, verosimilmente Tanit,¹³² e vi sono tracce riconoscibili di culti cristiani almeno fin dal VII secolo. I culti di diversa epoca e origine legati al

monte e alla grotta furono assorbiti dalla religione cristiana e trovarono organizzazione in ambito eremitico.¹³³ Sono state messe in luce analogie tra questa vicenda e altri culti di divinità femminili che hanno sede su un monte sacro.¹³⁴ Queste analogie, in qualche caso, vanno oltre i generici nessi tipologici che interessano ogni culto di una “montagna cosmica”, come luogo che ha il suo modello nella volta celeste, e della divinità che risiede su questa montagna, come antropomorfizzazione di un corpo astrale.¹³⁵ In particolare, la tradizione palermitana relativa a santa Rosalia presenta notevoli analogie con le vicende relative al culto della Madonna di Montevergine, nell’avellinese, vicende che giungeranno a coinvolgere, si vedrà,

elementi del sistema religioso dei rom: cosicché, sorprendentemente, la capacità degli zingari slavi di farsi elaboratori di tradizioni e mediatori di cultura arriva a rinsaldare i legami tra segmenti della storia religiosa di luoghi diversi e distanti dell'Italia meridionale.

A Palermo vi sono attualmente¹³⁶ due grossi insediamenti di rom: il campo della Favorita, situato al margine del parco della Favorita, alle falde del monte Pellegrino, che domina il paesaggio, e il campo di via Messina Marine, collocato tra la strada e la spiaggia, in quella periferia indistinta che collega i villaggi costieri ad est di Palermo, ormai inghiottiti dalla città, ad una estremità del golfo chiuso, dall'altro lato, dal monte Pellegrino.

Il campo della Favorita è popolato da famiglie di rom musulmani provenienti pressoché esclusivamente da Kosovska Mitrovica, in Kosovo. Le abitazioni sono delle baracche rettangolari, ad un piano solo, in mattoni di tufo, coperte da lamiera ondulata. Davanti alle case sono state costruite delle verande coperte e recintate da steccati di legno. A queste abitazioni si affiancano in molti casi delle roulotte, a volte incorporate nella costruzione in muratura. Nel complesso si tratta della realizzazione in forma compiuta delle strutture abitative che i rom appartenenti a questo gruppo tentano di edificare, in genere con scarso successo, in ogni campo loro assegnato sul territorio italiano. Di solito la costruzione delle baracche viene osteggiata dalle

amministrazioni locali, che ne decretano la demolizione perché contravvengono ai regolamenti edilizi, in quanto edificate senza i necessari permessi, o perché i materiali e le tecniche impiegati non rispondono alle normative di sicurezza vigenti. Questa opposizione, spesso condotta con estremo rigore, sembra avere lo scopo reale di impedire la sedentarizzazione di gruppi che, già sedentari nei territori di provenienza, tendono ad insediarsi più o meno stabilmente negli spazi loro concessi.

L'Amministrazione comunale di Palermo, al contrario di quanto suole avvenire altrove, per far fronte all'emergenza delle necessità abitative di questa comunità ha messo a disposizione dei rom dei mattoni di tufo, del cemento,

della lamiera ondulata, lasciando loro il compito di costruire le abitazioni. Il risultato è che sul terreno loro concesso i rom hanno costruito un piccolo villaggio su modello di quelli del Kosovo, disponendo e occupando le casette secondo criteri che riflettono e consentono di meglio articolare le relazioni tra le diverse famiglie.¹³⁷ In un angolo del campo una grande baracca è stata adibita a moschea. La preghiera e l'osservanza dei riti religiosi, in altre città d'Italia spesso praticate assai blandamente o per nulla,¹³⁸ qui rivestono grande importanza nella vita individuale e sociale. La maggior parte degli uomini frequenta regolarmente la moschea e osserva i digiuni prescritti; molti sono dervisci e prendono parte ai riti propri del sufismo

che seguono i due digiuni del *Ramadan* e del *Matem*, nel corso dei quali attraverso la musica, la danza e l'iperventilazione alcuni di loro raggiungono uno stato di coscienza alterata, in cui si realizza l'abbandono mistico che è segnale del cammino verso la santità: ne è prova l'ostentata insensibilità corporea, dimostrata in modo clamoroso dall'indifferenza al dolore raggiunta al culmine della cerimonia; essi pertanto si attraversano le guance, i lobi delle orecchie, il grasso sottocutaneo dell'addome, i muscoli pettorali con dei lunghi spilloni di metallo, manifestando la vittoria dello spirito nel cimento con il corpo, con i sensi e con la ragione.

Il campo di via Messina Marine è popolato da rom di un gruppo diverso da

quello che popola la Favorita: cergari, sia musulmani che cristiano-ortodossi, provenienti dalla Bosnia e dal Montenegro. Dal campo sono quasi del tutto assenti le roulotte. Le abitazioni sono le tipiche casette dei cergari, su palafitte, con tetto spiovente a una o due acque, costruite con legno e materiali di risulta. L'esito, anche in questo caso, è la piena realizzazione di quello che di solito in altri campi di cergari distribuiti sul territorio italiano si trova in abbozzo: un denso e grande villaggio, fittamente popolato, diviso in una zona principale, che affaccia su un grande spiazzo oblungo, e un piccolo sobborgo, separato dal nucleo centrale da un muro preesistente la collocazione in sito del campo e riutilizzato per dividere nuclei familiari

separati da diverse relazioni parentali.¹³⁹

La particolare struttura dei campi, una relazione col territorio e con le istituzioni locali meno antagonistica che in altri luoghi, sembra abbiano prodotto in queste comunità due tendenze opposte e concomitanti. Da una parte, ciò ha determinato una strutturazione delle comunità più salda e articolata di quanto non avvenga altrove: costumi e abitudini delle regioni di provenienza qui vengono reistituiti con maggior forza di quanto non sia avvenuto altrove, e la particolare attenzione dedicata ai riti religiosi ne è un segno evidente. D'altra parte, una possibilità di comunicazione con la popolazione locale maggiore che in altre parti d'Italia - i rom condividono con i siciliani certe modalità espressive, che si

potrebbero definire genericamente “mediterranee” soprattutto nella gestualità, che non appartengono di certo alle grandi città dell’Italia settentrionale - e certe generiche affinità ambientali (forse, più che ogni altra cosa, l’abitudine condivisa al degrado ambientale), fanno sì che a Palermo questa gente si senta “a casa propria” più che altrove. Ne deriva una tendenza a costruire relazioni più intense e meno conflittuali con l’ambiente esterno al campo e una maggiore penetrazione nella comunità di elementi di cultura locale. Rom e non-rom, certo, sono visibilmente diversi tra loro, non soltanto in Italia, ma anche in Kosovo, in Montenegro, in Bosnia. In Italia però i rom sono anche stranieri; la distanza tra loro e gli altri e la diffidenza reciproca ne

risultano sensibilmente accresciute. A Palermo - come pure, ad esempio, a Napoli, e in Italia meridionale in genere - distanza e diffidenza sembrano a un tempo accentuate, nei momenti di conflitto, ma più temperate, nella gestione quotidiana. Il segno più evidente di questa diversa collocazione nell'ambiente, per chi abbia consuetudine con le abitudini dei rom kosovari in Italia, è la maggior libertà di movimento concessa alle ragazze nubili. Queste, di regola, non escono dal campo o non si allontanano dai luoghi più prossimi all'abitazione se non per attività necessarie: la scuola, l'elemosina, l'acquisto di generi alimentari, e in genere vengono accompagnate e riprese da un parente di sesso maschile. Lamentano di frequente questa limitazione della loro

libertà di movimento, che, dicono, è assai più forte di quanto non lo fosse nelle regioni di provenienza, ove la loro frequentazione delle città e dei borghi non era soggetta a tante interdizioni. A Palermo pure queste interdizioni sono palesemente molto meno forti che altrove: è frequentissimo vedere sciami di ragazzine tra i dodici e i diciotto o vent'anni dirigersi dal campo, vestite a festa, verso il centro della città, ove vanno a far passeggiate, piccoli acquisti, o si recano al luna-park.

Questo diverso, più disteso rapporto con l'ambiente ha probabilmente contribuito anche ad accentuare la tendenza sincretica che è già propria, *ab origine*, dei rom: fatta propria una zona, stabilite delle relazioni dinamiche con la

cultura locale, tendono ad impadronirsi delle tradizioni del posto, e a diventarne degli interpreti qualificati. Ciò a Palermo ha potuto favorire la genesi dei fenomeni di sincretismo religioso con culti locali, dei quali la devozione dei rom - sia musulmani che cristiano- ortodossi - a santa Rosalia è quello di maggiore evidenza e rilevanza. Le comunità di *khora Khané shiptari* (rom musulmani albanesi) e di *cergari khora Khané* e *dassikhané* (cergari musulmani e cristiano-ortodossi) presenti a Palermo sono state verosimilmente uno dei motori primi dei più vasti fenomeni di sincretismo religioso che coinvolgono, in maniera sempre più estesa, gli altri rom balcanici presenti in Italia. I cergari di via Messina Marine vendono per le strade di

Palermo delle immagini di padre Pio da Pietralcina. Come, dappertutto, càpita che offrano alla gente all'uscita della chiesa immaginette della Madonna o di vari santi cattolici, senza tributare loro alcun culto, ma solo per incentivare nei fedeli il morso della pietà cristiana. Ma i cergari di Palermo invece, siano essi musulmani o ortodossi, affiggono ai muri delle loro abitazioni o tengono nel portafogli le stesse immagini di padre Pio che vendono ai palermitani.

Il 6 maggio i rom slavi celebrano la festa detta, in serbo-croato, di *djurdjevdan* (letteralmente: “giorno di Giorgio”, che è il giorno in cui la chiesa cristiano-ortodossa festeggia san Giorgio, il “verde Giorgio”), o, in romané, di *herdelesi*, dalla parola turca *hidirellez*,

che deriva dall'arabo e significa "verde".¹⁴⁰ *Herdelesi* è, dicono i rom, "la festa in cui si ammazzano i bambini": in cui, cioè, si sgozzano delle pecore, col cui sangue il padre tinge la fronte ai propri figli, giacché le pecore vengono uccise in luogo dei bambini: la qual cosa, in una forma di pensiero di tipo magico, corrisponde ad una reale uccisione dei bambini, benché attuata solo in forma simbolica.¹⁴¹ Il rito drammatizza - e i rom ne sono consapevoli - il sacrificio del figlio Isacco da parte di Abramo. I bambini prima dell'alba del giorno successivo il sacrificio vengono riportati a nuova vita mediante l'immersione in una tinozza d'acqua in cui siano stati gettati dei petali di fiori e, eventualmente, dei lumini galleggianti. Il giorno di *herdelesi*

le case vengono ornate da fronde d'albero prese, di regola, da un monte consacrato ad una divinità.¹⁴² Questa struttura di base del rito, con diverse varianti, aggiunte e interpolazioni, viene messa in scena dai rom di Serbia, Bosnia, Herzegovina, Kosovo, Montenegro, Macedonia. In Italia la festa di *herdelesi*, celebrata nei campi nomadi e negli accampamenti di rom slavi, si limita in genere alla scarna cerimonia dell'uccisione della pecora e dell'abluzione descritta sopra.

A Palermo la festa di *herdelesi* assume una rilevanza molto maggiore; il giorno della festa giungono in città parecchie famiglie di rom provenienti dalle altre città della Sicilia e da altri campi anche assai distanti (per lo più da Napoli, Firenze, Bologna, ma anche dalla

Francia, dal Belgio, dalla Germania). La festa dura tre giorni e il rito si articola in una serie di fasi distinte tra loro, non sempre e non tutte presenti nelle celebrazioni che hanno luogo in altre città d'Italia. Una parte rilevante delle cerimonie ha luogo sul monte Pellegrino, all'interno del santuario di santa Rosalia e nei boschi che lo circondano.

Il sei maggio ogni capofamiglia accompagna in automobile i bambini della propria famiglia al santuario al cui interno si trova la grotta che ospita il simulacro di santa Rosalia. Le gocce d'acqua che stillano dalle pareti della grotta sono canalizzate da un complesso sistema di canalette di zinco, che confluiscono in una vasca di pietra. A questa, o a una fontana antistante il santuario, i bambini attingono

l'acqua sacra, di cui riempiono bottiglie e taniche. Quindi si recano nei boschi circostanti, ove, aiutati dagli adulti, tagliano fronde d'albero (per lo più di eucalipto, ma anche arbusti di ginestra o di ferula), con i quali si coprono le automobili (che assumono l'aspetto di carri di Dioniso, nell'interpretazione che ne hanno dato i pittori del Seicento). Delle foglie vengono anche inserite nell'imboccatura delle bottiglie e delle taniche. Le vetture, così agghindate, iniziano alla spicciolata la discesa verso il campo, suonando il clacson a distesa. All'arrivo al campo uomini, donne e bambini staccano le fronde dalle automobili, e ne decorano l'esterno delle abitazioni. La sera alcune famiglie iniziano a scannare le pecore, acquistate

da pastori nei giorni precedenti. Ogni famiglia, se ne ha i mezzi economici, scanna almeno una pecora per ogni bambino. Il padre intinge un dito nel sangue che scorre per terra e ne tinge la fronte dei propri figli. L'uccisione dell'animale avviene ad opera di alcuni uomini specializzati, che prestano i propri servigi a più famiglie. Prima dell'alba del giorno seguente vengono accesi dei grandi fuochi, si scannano altri animali, e vengono svegliati i bambini, che le donne di casa lavano in tinozze riempite dell'acqua prelevata al santuario, cosparsa di petali di fiori (di solito di rosa). Dopo, i bambini vengono vestiti a festa e ogni famiglia davanti a casa propria danza al suono di musica diffusa in genere dall'impianto stereofonico delle

automobili (ma talvolta suonata da piccole orchestre), e gli adulti bevono birra. Tutti fanno il giro delle case dei vicini, scambiandosi gli auguri.

Il giorno successivo tutte le famiglie si recano a monte Pellegrino, ove si accampano nei boschi a ridosso del santuario. Qui arrivano anche i rom provenienti da fuori Palermo. La partecipazione delle famiglie residenti in Sicilia (Messina, Paternò, Siracusa, Mazara) e nel sud della Calabria è pressoché totale; da più distante, molto meno. Sebbene il culto a santa Rosalia sia noto a tutti i cergari bosniaci e montenegrini e ai rom di Kosovo e Macedonia presenti in Italia con cui abbia avuto modo di parlarne, la loro partecipazione alla festa palermitana è

sporadica e irregolare: dipende soprattutto dalle relazioni che ciascuna famiglia anno per anno nel periodo della festa intrattiene con famiglie che vivono in Sicilia. Sono presenti in maniera più regolare rom provenienti da Lecce, che hanno rapporti di parentela e di comparatico con i campi di Messina e Reggio Calabria, da Firenze, da Bologna, da Ancona e da Brescia, che sono invece legati da analoghe relazioni coi campi di Paternò, Siracusa e Palermo.¹⁴³ Ciascuna famiglia stende nel bosco dei tappeti, su cui dispone cuscini e imbandisce un banchetto con cibo portato da casa e con carne di pecora macellata e arrostita sul posto. Tra gli alberi si tendono delle corde su cui si allestiscono con coperte delle culle ad amaca per i bambini più

piccoli; ciascuna famiglia accende un fuoco su cui si cuociono allo spiedo le ultime pecore, scannate sul posto. Ogni nucleo ha la propria musica, fornita di solito dai mangianastri delle vetture parcheggiate sotto gli alberi, vicino agli accampamenti. Qua e là, però, vengono allestite delle postazioni musicali ad uso collettivo, con musica eseguita direttamente da musicisti, i cui strumenti vengono elettrificati e amplificati con l'ausilio di generatori elettrici, o con degli impianti di amplificazione di grandi dimensioni che diffondono musica registrata su cassette audio.¹⁴⁴ Nel corso della giornata le diverse famiglie si recano al santuario, entrano nella grotta, si bagnano con l'acqua sacra e si accovacciano in preghiera davanti al

simulacro della Santa, alla quale offrono anche soldi e oro. Alcuni portano in chiesa pecore, per bagnarle con l'acqua benedetta prima del sacrificio. Indi escono dal santuario camminando all'indietro, baciano gli stipiti del cancello posto all'ingresso della grotta e tornano ai fuochi nei boschi. Prima del tramonto la festa finisce, e ciascuna famiglia fa ritorno alla propria abitazione. Il giorno successivo i cergari preparano, ciascuno a casa propria, dei banchetti, con la carne avanzata dalla festa e altri cibi cucinati per l'occasione. Gruppi di famiglie legate da rapporti di parentela o di comparatico fanno il giro delle abitazioni, fermandosi a mangiare e a bere in ciascuna di esse. In ogni casa, tra i cergari, viene preparato un pane, che

contiene, occultata al suo interno, una banconota. Gli uomini la strappano, e uno di essi troverà, nel suo pezzo di pane, l'auspicio di abbondanza.

Le ragioni del culto di Rosalia da parte dei rom musulmani e cristiano-ortodossi vanno cercate, da una parte, nelle qualità della figura della Santa, che le consentono di assumere, agli occhi dei rom slavi come a quelli di altre comunità straniere di altra religione,¹⁴⁵ il ruolo di grande divinità sincretica, e dall'altra nella capacità dei rom di inglobare in un sistema mitico aperto e flessibile il culto di Rosalia.¹⁴⁶

Come nel mito di fondazione del santuario di Montevergine, anche alle origini del culto di Rosalia c'è un travestimento: secondo una tradizione

orale riportata in un manoscritto del gesuita Ottavio Caetani, di poco precedente il rinvenimento delle reliquie di Rosalia,¹⁴⁷ le ricerche delle spoglie di Rosalia si erano avviate su iniziativa di una donna vestita da uomo, chiamata Angelo (“femina virili veste ac nomine sumpto angelum se dixit”), che era in romitaggio su monte Pellegrino. Questa vicenda riferisce, come il mito di fondazione di Montevergine, della simbologia sacra attribuita al monte prima del ritrovamento delle spoglie e della presenza in quel luogo di culti a divinità femminili poi assorbite dalla nuova figura di Rosalia. E

va notato poi che sia le
resistenze cultuali di Monte

Pellegrino, sia quelle di Montevergine si trovano complessivamente assorbite in epoca cristiana nel culto della verginità [...] e nella pratica conventuale eremitica (Francescani e poi Romiti del Monte Pellegrino, per l'uno; Benedettini, per l'altro). E inoltre a volerli a tutt'oggi osservare, i rituali dei due luoghi si mostrano analoghi in molti aspetti, come per esempio il rito del pernottamento sul monte ("incubatio"), comune del resto ad altri pellegrinaggi in area meridionale.¹⁴⁸

Come accade nelle tradizioni votive campane, che vedono la presenza dei

femminielli, così anche per i rom slavi a Palermo la partecipazione di effeminati e la manifestazione di comportamenti sessualmente ambigui nella danza è evidente ed esibita, se pur, nel caso dei rom, non esplicitamente dichiarata; l'ascesa al monte e la messa in scena del rito vedono tra i principali protagonisti dei giovani effeminati, che si fanno guida di catene di danza femminili, fuori dal santuario. Al ritorno alle proprie abitazioni, poi, costoro si esibiscono talvolta in danze individuali, drappeggiandosi addosso delle vesti da donna.¹⁴⁹

Al culto tributato dai palermitani a Rosalia, che prevede, come a Montevergine, un pellegrinaggio a piedi con ascesa di una lunga scala, il

pernottamento in chiesa e l'offerta di denaro e preziosi alla Santa, recentemente si sono aggiunti altri culti e tradizioni, di provenienza orientale, che hanno fatto propria la figura della Santa, attribuendole un ruolo all'interno di sistemi mitici e celebrazioni sacre di derivazione islamica e induista. Attorno al riferimento a santa Rosalia, dunque, vivono oggi a stretto contatto culture in parte assai distanti tra loro, che pure ritrovano evidentemente nella Santa palermitana le caratteristiche di una figura sacra femminile condivisibile da religioni diverse.

I tamil induisti e cattolici provenienti dallo Sri Lanka, la cui comunità palermitana è tra le più numerose d'Europa, celebrano i propri culti e i

propri riti, durante l'intero anno, presso il santuario di santa Rosalia e al cospetto della sua effigie. In una modesta trattoria gestita da tamil induisti nel centro di Palermo si vedono, su un altarino illuminato da lumini da chiesa, delle stampine raffiguranti Rosalia e Cristo accanto a Kali e Visnu. Se si chiede loro perché, rispondono che "Rosalia è bella, è come Kali". L'accostamento è meno superficiale di quanto non sembri: un filo in effetti sembra legare la nera divinità orientale alla bionda Rosalia, in quel complesso sistema religioso sincretico e panetnico che sembra sia andato tessendosi, negli anni '90 del XX sec., nella Palermo popolare, tra gente di religione islamica, induista, cristiana, che coabita con sempre maggior frequenza nei

cortili del centro storico, per le vie dei mercati, che si incontra al santuario di santa Rosalia.

Secondo i rom - siano essi di religione islamica o cristiano-ortodossa - santa Rosalia ha sei (o, per alcuni, due) sorelle. I loro santuari hanno sede su montagne che si trovano in Macedonia, in Kosovo, in Serbia, in Austria. La settima (o la terza), che è nera, secondo la prospettiva di ciascuno, secondo i luoghi in cui risiedono spezzoni della sua famiglia, può essere l'Assunta di Letnica, in Kosovo, o l'Incoronata di Foggia, o santa Sara, la celebre santa zingara delle Saintes Maries de la Mer, in Camargue. Santa Sara in romané si chiama *Kalì*, che vuol dire, appunto, nera. Ora, la Madonna di Montevergine, che, si è detto,

condivide alcune caratteristiche con Rosalia, è una Madonna nera, nota, nella tradizione popolare campana, come la “Mamma schiavona”.¹⁵⁰ Nella tradizione campana, vi si è già fatto cenno, le Madonne sono sette sorelle, delle quali sei sono bianche e la settima, che è nera, è brutta, “però chella brutta è a cchiù bella”.¹⁵¹ Le sei sorelle della Madonna di Montevergine non vengono sempre ricordate tutte; tra loro vi sono santa Filomena e pure la Madonna di Pompei,¹⁵² il cui culto risale soltanto al secolo scorso. La Madonna di Montevergine “è l’unica ricorrente, le altre sei possono essere qualsiasi; infatti i nomi variano da paese a paese”.¹⁵³ Pure in Sicilia, vi si è già fatto cenno, sulla

costa settentrionale dell'isola, in provincia di Messina, si trovano tracce di un culto a sette (o tre) Madonne, sei delle quali variano a seconda della vicinanza di certi santuari al luogo di residenza dell'informatore, e non sempre sono ricordate tutte, mentre la settima (o la terza) è la Madonna nera del Tindari, la cui chiesa sorge in cima a un promontorio, sulle rovine di un tempio precristiano dedicato ad una divinità femminile ctonia, e sulla cui immagine è scritto "Nigra sum sed formosa", "sono nera ma bella". Come nelle tradizioni di Campania e Sicilia, per i rom i nomi delle sorelle di Rosalia sono spesso imprecisati; soltanto la "Madonna" del Kosovo di solito viene individuata con precisione: è la Madonna Assunta di Letnica, enclave croata in cui

c'è un monastero cattolico ove soggiornò Teresa di Calcutta. Il pellegrinaggio a questo santuario, che coinvolge sia rom che albanesi, serbi, croati, ha luogo soprattutto a Ferragosto, il giorno dell'Assunta, ma ci si reca lì anche per la festa di *herdelesi* a raccogliere acqua e fiori e a offrire alla divinità il sacrificio delle pecore. A differenza di quanto accade nelle tradizioni di Campania e Sicilia, ove le sette sorelle risiedono tutte in una zona relativamente piccola, nella tradizione dei rom, in diaspora in Europa occidentale, i sette santuari si collocano in luoghi assai distanti tra loro, dalla Francia alla Sicilia, al Kosovo. Pure la settima sorella, quella nera, per i rom non è sempre e necessariamente la Madonna di Letnica: recentemente, si diceva, dai

gruppi presenti in Francia viene spesso identificata con la *Kalì* delle Camargue, in Italia con la nera “Madre di Dio Incoronata” di Foggia. In Puglia, soprattutto a Lecce, i rapporti dei rom col territorio sono da parecchi punti di vista paragonabili a quelli istituiti a Palermo. La presenza in Salento di nutrite comunità di rom italiani peraltro sembra abbia una certa funzione di tramite tra i rom slavi e le tradizioni locali. Così si è sviluppato, con modalità analoghe a quelle che hanno per protagonista Rosalia, un culto rom per questa “settima sorella” foggiana, alla cui festa del 15 agosto intervengono numerose famiglie provenienti da diverse parti d'Italia. Ancor più recentemente alcuni rom individuano come “sorelle” anche altre madonne localizzate in varie parti

d'Italia: la Madonna di S. Luca a Bologna, o la Madonna di Pompei in Campania: nei dintorni di ogni luogo d'Italia in cui i rom dell'ex-Iugoslavia si sono insediati in maniera relativamente stabile, si direbbe, iniziano a costruire un culto ad una "sorella". Le tre o sette sorelle (e il numero non è importante, se non per il suo significato magico, dato che queste madonne si moltiplicano e si sostituiscono l'una all'altra senza posa) insomma vengono ritrovate in ogni luogo della diaspora rom. Per mezzo dei santuari si trasforma il "caos" in "cosmos", se è vero, come diceva Eliade, che "lo stanziamento in una zona nuova [...] equivale a un atto di creazione", e "una conquista territoriale diventa reale soltanto dopo o, più esattamente, per

mezzo del rituale di presa di possesso, che è solo una copia dell'atto primordiale della creazione del mondo". La "erezione di un altare [...] è precisamente l'imitazione microcosmica della creazione. Anzi, un qualunque sacrificio è, a sua volta, la ripetizione dell'atto della creazione".¹⁵⁴ La montagna sacra, ovunque essa sia, diceva ancora Eliade, si trova al centro del mondo,¹⁵⁵ anche di un mondo, qual è quello dei rom balcanici, i cui confini sono continuamente ridisegnati dalla diaspora, e da una disponibilità culturale al movimento, alla flessibilità, al sincretismo. Una visione dello spazio e una collocazione in esso che sembra di dispersione e casualità nasconde invece una percezione di esso soggettivizzata in termini culturali, che lo domina e lo

controlla compiutamente. Il monte ha il suo modello nella volta celeste, e la divinità che risiede su questa montagna è l'antropomorfizzazione di un corpo astrale. Le sette montagne che ospitano le sette sorelle disegnerebbero dunque, in questa prospettiva, una trasposizione sul territorio della volta celeste, costellato da pianeti/divinità. I rom, a seconda di come le relazioni con l'ambiente lo permettono, plasmano culturalmente il territorio rifondandone, di volta in volta, i rapporti col modello celeste. Con ciò, alla fine del XX sec., da poco arrivati a Palermo, ripalesano i rapporti della principale divinità del luogo con le sue antiche sorelle, e ribadiscono il proprio ruolo di elaboratori e mediatori di cultura specializzati sfruttando le capacità

positive e vitali di Palermo di raccogliere e rielaborare stimoli culturali di diversa origine e provenienza. Da lì, si irradia in tutta Italia una nuova ma antichissima rete di relazioni culturali e culturali tra diversi luoghi, tra diverse madonne, tra diversi sistemi religiosi, tra rom di diversi gruppi e luoghi di provenienza e tra rom e italiani, tamil, ghanesi.

Il ruolo degli effeminati in questa vicenda, come in ogni altra vicenda di cui sono protagonisti, è debole, incerto sfuggente. Ma giova, col resto dell'apparato mitico-rituale, a rinnovare e attualizzare nessi profondi tra il luogo di culto e la sua storia e i suoi nuovi frequentatori.

Gli *hijra* in India

Le tradizioni degli *hijra* dell'India nord-occidentale (e presenti anche in Pakistan e Bangladesh) paiono tra le più estese e articolate, nell'ampio quadro di funzioni rituali e attività musicali assolate dagli effeminati in vaste parti del mondo. Tuttavia sono poco indagate: ne riferisce specificamente solo un libretto della studiosa indo-statunitense Serena Nanda,¹⁵⁶ che non prende però in esame le fonti storiche. L'apparato mitico-rituale degli *hijra* presenta grandi affinità con le pratiche di travestitismo e castrazione dei sacerdoti di Cibele, poi assorbite e mediate dal mondo islamico.¹⁵⁷ L'attività

musicale e la funzione nei riti degli *hijra* mostra peraltro concordanze modali e, verosimilmente, relazioni storiche pure con le funzioni rituali di effeminati, travestiti, transessuali in area mediterranea nelle tradizioni tuttora esistenti. Il termine *hijra*, di origine urdu, significa “ermafrodita”.¹⁵⁸

because they are born male, hijras are mainly perceived as “not man”, but they are also thought of as “man plus woman”. They adopt women’s clothing, gestures, and behaviors. They must wear their hair long, like women, and they have a special language that includes feminine expressions, intonations, and female

kinship terms. But hijras are also “not woman”, mainly because they cannot bear children. As neither man nor woman, hijras identify with the many ambiguous gender roles and figures in Hindu mythology and Indian culture.¹⁵⁹

Gli *hijra* sono travestiti e transessuali riuniti in comunità, che praticano sistematicamente la mendicizia, la danza, le attività musicali e spesso, a margine, la prostituzione sotto il segno di una Dea Madre: Bahuchara Mata, la quale, come Cibele, viene spesso raffigurata in groppa a un gallo.

The hijras are a religious community of men who dress

and act like women and whose culture centers on the worship of Bahuchara Mata, one of the many versions of the Mother Goddess worshiped throughout India. In connection with the worship of this goddess, the hijras undergo an operation in which their genitals are removed [...] It is through their identification with the Mother Goddess, and the female creative power that she embodies, that the hijras are given a special place in Indian culture and society [...] Their ambiguous sexual nature, through which they embody the power of generativity of the goddess, accounts for their traditional

occupation, that of performing after the birth of a child, at weddings, and at temple festivals. 160

Sebbene di fatto siano, nei casi concreti indagati, omosessuali, e sebbene spesso si prostituiscano, su un piano teorico scelgono la castrazione, la retroversione del pene e l'adozione di abiti e modi femminili come forma di rinuncia alla potenza sessuale. Il che giova a dar loro, sul piano magico, una speciale potenza d'intervento sulla sfera sessuale e sulla procreazione.

It would seem to be a paradox that the hijras, impotent and emasculated men, have this traditional ritual role of conferring blessings of

fertility on newborn males and on newlyweds. But the hijras are not merely ordinary, impotent men. As ritual performers, they are viewed as vehicles of the divine power of the Mother Goddess, which transforms their impotence into the power of generativity. It is this power, which is displayed in the shameless, aggressive feminine sexuality of the hijras performances, that legitimates, even demands, their presence on such occasions. The faith in the power of the hijras rests on the Hindu belief in *shakti*—the potency of the dynamic female forces of creation that the hijras, as vehicles of the

Mother
represent.¹⁶¹

Goddess,

Il legame con la Dea Madre conferisce agli *hijra* hanno uno statuto ambivalente: sono venerati e temuti, vengono ritenuti sacri e impuri. La speciale relazione che corre tra Bahuchara Mata e gli *hijra* conferisce loro il potere di esporre con le proprie maledizioni i neonati di sesso maschile alla sterilità e all'impotenza, con le loro benedizioni di allontanare questi rischi.¹⁶²

I loro uffici sono richiesti durante la gravidanza, sia per proteggere dalla mortalità prenatale, che per orientare lo sviluppo sessuale dell'embrione, nella fase androgenica prenatale. La loro presenza poi è ancora richiesta in

occasione dei matrimoni e delle cerimonie che circondano la nascita di un figlio maschio. Lo scopo del loro intervento è la preghiera rituale per la fertilità dello sposo o del figlio appena nato. Sono organizzati in gruppi di danzatori e suonatori di tamburi e armonium, che non soltanto suonano per le feste di nozze, ma pure si recano, non invitati, a casa delle famiglie presso le quali è appena nato un bambino, e lì eseguono danze e azioni scurrili, come alzare la gonna a mostrare il sesso o mimare l'atto sessuale, con l'intento di suscitare il riso degli astanti.

Hijra performances involve clapping, drumming, and the tinkle of ankle bells, which announce their arrival.

Tossing their spangled scarves, flashing their heavy jewelry, making comic, ribald gestures and striking sexually suggestive feminine poses, causing laughter by the men and more discreet embarrassed giggling behind their hands by the women.¹⁶³

Esiste nelle civiltà antiche un ampio sostrato di riti e miti ad essi legati nei quali il riso e la scurrilità sono in relazione con culti di divinità femminili. Un esempio rilevante ne sono le azioni dedicate a Demetra, atte a suscitare il riso in modo scurrile.¹⁶⁴ Anche Demetra, come Cibele, ha il tamburello e l'*aulos* tra i suoi attributi: lo testimoniano con regolarità ed estrema frequenza le

statuette fittili di danzatrici e suonatrici di questi strumenti reperite nei luoghi di culto della dea.¹⁶⁵ La sovrapposizione dei culti dedicati a Demetra e Cibeles è documentata, in Magna Grecia, dai ripetuti casi di santuari sovrapposti e oggetti votivi condivisi.¹⁶⁶ Angela Bellia ha collazionato reperti archeologici, quali maschere votive e figurine in terracotta, che mostrano ermafroditi con il tamburello (fig. 10).¹⁶⁷

Relitti di elementi rituali quantomeno in parte ascrivibili ad analogo sostrato (legati, come nel caso di Demetra, alla resurrezione del figlio della dea), lo si è già ricordato, sono forse da vedersi, in Europa e in epoca cristiana, nelle pratiche del *risus paschalis*, attestate dal XII e soprattutto nel XVI sec., con sporadiche

sopravvivenze ancora nel XX sec. Il sacerdote, nel corso dell'omelia della messa di Pasqua, per far ridere i fedeli “arrivava perfino a denudarsi i genitali, mimando [...] un comportamento onanistico o un rapporto omo od etero sessuale “. 168

Gli effeminati e la musica in area islamica

Vi sono testimonianze storiche significative che riguardano la presenza di suonatori professionisti di tamburello, effeminati, nell'Islam del VII secolo d.C.; l'attestazione di riti funebri femminili nel corso dei quali uomini travestiti da donne suonano tamburelli quadrati, documentati nell'area dell'Alto Atlante a partire dal XV secolo; l'esistenza in Portogallo, almeno fino al XIX secolo, di danze primaverili con inversione dei ruoli sessuali e musicali e con l'adozione da parte degli uomini di abiti femminili e dell'*adufe*, il tamburello quadrato che, in

Portogallo come in parte del Maghreb, è considerato lo strumento musicale femminile per eccellenza.¹⁶⁹ A queste testimonianze, che, pur sporadiche, per la loro coerenza danno conto dell'ampia diffusione del fenomeno, si aggiungono quelle, letterarie e figurative, relative all'attività di musicisti professionisti effeminati, spesso in abiti femminili, danzatori, cantori e suonatori di tamburello presso la corte ottomana a Istanbul e nelle città principali dell'Impero, dal XVI al XX sec.¹⁷⁰ L'attività di questi musicisti, detti in turco *köçek*, *rakkas* o *tavşan*, si affiancava a quella di donne, che praticavano anch'esse l'esercizio professionale della musica, suonando il tamburello, cantando, danzando; la loro attività è documentata

anche in Egitto e in Eritrea, ma soprattutto in area ottomana: a Istanbul, a Skopije, a Salonicco.¹⁷¹

Altre notizie, meno estesamente documentate, danno conto dell'esistenza di tradizioni consimili in più ampie aree della Grecia, Turchia e Macedonia, tra i rom di Sciutka (ove gli effeminati sono addetti alla preparazione del letto rituale per i bambini circoncisi). Dalla Turchia al Marocco è attestata sia dalle fonti storiche che da riscontri etnografici la presenza di danzatori effeminati, in abiti femminili, truccati, a volte col volto coperto dal velo. Si tratta di suonatori e danzatori che fanno attività di spettacolo in club e teatri, ma anche di attori di strada, evidentemente marginali; si tratta oggi, in nord-Africa, di discendenze e

sopravvivenze della tradizione egiziana delle danzatrici e prostitute “ghawazi”, cui si affiancavano o sostituivano effeminati in abiti femminili, detti “khawals”, “gink” o “cengi” in Egitto.¹⁷²

Una testimonianza (relativa a danzatori effeminati, forse provenienti dall'Egitto, che si esibiscono in una festa di circoncisione) si trova nel diario di un viaggiatore italiano in Abissinia (oggi Eritrea) nel 1879:

Si celebrava in quei giorni la festa per la circoncisione di un bambino d'un impiegato al divano, e fummo invitati ad intervenire una sera al divertimento. Su una pubblica piazza, accanto all'abitazione,

erano esposti quattro pali a rettangolo, e dei lampioncini pendevano a delle funi che li riunivano: alcuni *angareb* servivano per gli invitati, la massa del pubblico stava disposta in seconda linea; c'era tutta l'apparenza d'una compagnia di saltimbanchi ad una nostra fiera; fummo molto gentilmente ricevuti e serviti di caffè, liquori e sigarette. Una ballerina venuta dall'Egitto, bassa avventuriera del paese, bambina di undici anni e che già da tre anni aveva abbracciata questa poco onorifica carriera, girava il circo affettando mosse voluttuose nel genere delle almee, facendo però prova più di forza e di costanza, che di

abilità o di grazia, e
fermandosi di tratto in tratto
davanti qualche spettatore per
dedicargli una speciale
pantomima che le fruttava
risate e applausi dal pubblico
e qualche piastra dal
prescelto. Quattro pifferi e un
paio di tamburelli
continuavano un baccano
infernale; dietro una siepe di
stuoie che limitava da un lato
l'arena improvvisata e
confinava colla casa
dell'anfitrione, stava la
moglie di questi colle sua
amiche, spiando, come le
nostre ballerine dal sipario, e
fendendo di quando in quando
le più alte regioni
dell'atmosfera con acuri gridi
e trilli. Negli intermezzi della

protagonista entravano uomini vestiti a donna o seminudi, e rappresentavano scene di cui non è permessa la descrizione, e solo si può dire che invece di risa, in chi ha appena germe di educazione e di senso morale, destavano ribrezzo e indignazione. E tutto il pubblico, fra cui vecchi, donne e ragazze, assisteva e si compiaceva di queste scene che attestano la più schifosa depravazione. Questa gazzarra dura circa una settimana, principiando sul far della sera e continuando fino a mattina.¹⁷³

In Turchia i *köçek* oggi sono presenti

soprattutto, ma non esclusivamente, nella provincia settentrionale di Bartin. Si esibiscono soprattutto nel corso delle feste di nozze e di circoncisione. Il gruppo strumentale spesso si compone di *surna* e *davul* (oboe e tamburo bipelle), ma a volte questi strumenti possono esser sostituiti o affiancati da *darbouk*, clarinetto, violino. Oltre che, ovviamente, dai moderni sintetizzatori. I ballerini, che sui pantaloni portano una gonna colorata, suonano ciascuno due coppie di cimbali. È evidente, nella danza dei *köçek*, l'inversione di genere: i danzatori, uomini, fanno la danza del ventre, compiendo dei gesti esplicitamente femminili.¹⁷⁴ I danzatori spesso sono evidentemente effeminati, anche al di fuori delle estemporanee necessità di

rappresentazione. Ma questa pratica sembra estendersi a gruppi di danzatori professionali meno ambigui, sul piano della collocazione e dell'orientamento individuali e permanenti. Causa ne è verosimilmente la stereotipizzazione del repertorio e delle pratiche, determinata dalla fortuna dei gruppi folkloristici; va rilevato però che anche in passato - e anche in altre aree segnate dall'influsso culturale ottomano - la danza *köçek*, *cucek*, *cuceko*, *koceko*, come viene variamente definita in Grecia Macedonia Kosovo Albania, può dar luogo ad estemporanee messe in scena di esibizioni di inversione sessuale, mimate nel corso della danza. Mi è capitato di osservarlo tra i rom del Kosovo, in situazioni pubbliche ma alquanto informali (come ad

esempio l'esecuzione da parte dell'orchestra di un *cuceko* in tarda serata, al termine di un banchetto di nozze o di circoncisione): due o più uomini, le giacche legate intorno alla vita a far da gonna, si esibivano, a margine rispetto alla catena di danza principale, in una danza femminile, con le rotazioni del bacino e le vibrazioni del busto e delle spalle tipiche dei gesti coreutici femminili.¹⁷⁵

I suonatori sono, quasi sempre, rom. Talvolta i danzatori provengono da gruppi etnici minoritari: in Turchia in passato erano soprattutto greci, armeni, ebrei, rom.¹⁷⁶ In Marocco, a Fes, il più noto suonatore, cantore e danzatore del secondo dopoguerra era ebreo, e la tradizione dei suonatori effeminati,

secondo gli attuali protagonisti, in passato era soprattutto ebrea. In parte perché attitudini e orientamenti sessuali riguardano, ovviamente, gente di ogni provenienza e collocazione sociale, in parte perché la posizione minoritaria e marginale - sia essa determinata dall'appartenenza etnica, dalla collocazione sociale, dall'orientamento sessuale o da più di uno di questi fattori - può esser connessa allo speciale ruolo di interpreti e mediatori di cultura. L'appartenenza, in Kosovo, di suonatrici e suonatori effeminati a gruppi rom è coerente con questo quadro più generale.

In passato in tutti i Balcani centrali all'esecuzione di repertori da danza da parte di una coppia di suonatrici o suonatori effeminati di tamburello si

affiancava l'attività di danzatrici professionali rom, munite di tamburello o di castagnette.¹⁷⁷ Il tamburello accompagnava, come ancor oggi, il canto; vi sono però anche testimonianze del suo uso, femminile, assieme ad altri strumenti, soprattutto il violino:¹⁷⁸ come accade ancor oggi, occasionalmente, in Kosovo.¹⁷⁹ Carol Silverman riporta una testimonianza della celebre cantante rom macedone Esma Redjepova, la quale ricorda che in passato faceva parte della sua comunità una donna violinista.¹⁸⁰

Certo la declinazione del rapporto tra tamburello, riti femminili e inversione sessuale maschile - sebbene su un piano generale sia consimile a quella documentata altrove, e riferibile al

medesimo ampio sostrato - nell'impero ottomano ha conosciuto una peculiare riplasmazione da parte della cultura islamica di corte: la sostituzione alle donne di uomini, castrati o effeminati, è legata all'ambiente dell'harem e all'interdizione alle donne delle attività pubbliche di spettacolo (come del resto in Europa occidentale la tradizione dei castrati nel melodramma). Ma l'attività professionale di intrattenimento dei suonatori e delle suonatrici presso le corti o nei caffè è in relazione con l'attività dei medesimi musicisti e musiciste nei riti nuziali, della nascita, di circoncisione, quali sopravvivono ancor oggi variamente in tutta l'area ottomana, e specialmente nelle tradizioni del Kosovo e di aree contigue. Anch'essa dunque, su un piano

più generale, va ricondotta all'ampio e antico sostrato di inversione sessuale legata all'uso rituale del tamburello in riti femminili.

Il tamburello, gli effeminati e il lamento funebre

Non è possibile ricostruire senza iato le relazioni storiche tra riti e culti attestati nell'antica Grecia e le varie tradizioni che coinvolgono tamburelli, donne ed effeminati, dall'India all'estremo occidente dell'Europa meridionale e al Maghreb. Salvo per alcune specifiche e significative manifestazioni - soprattutto quelle di area campana, in Italia - non è dimostrata alcuna derivazione diretta; le vaste concordanze tuttavia mostrano una notevole continuità tra antecedenti storici e pratiche contemporanee, variamente sopravvissute e rimodellate. Questo

riguarda forse in special modo il Maghreb: in tutto il Nord Africa, come è noto, l'influenza dell'Impero romano fu pervasiva, e lì sopravvissero cospicui elementi di riti pagani, poi assorbiti dalle tradizioni islamiche.¹⁸¹ Apuleio, cui si deve l'ampia descrizione satirica delle pratiche e dei costumi degli officianti a Cibele riportata sopra, è nato a Madaura, nell'attuale Algeria, e ha viaggiato a lungo in nord-Africa. Agostino, africano lui pure, riferisce esplicitamente della presenza dei *galli*, i travestiti seguaci di Cibele, a Cartagine. Peraltro la relazione tra i riti celebrati dagli effeminati e la musica e la danza, trance e ostentate pratiche di autoflagellazione, di cui riferisce Apuleio, si ritrova ancora al presente, se ne dirà meglio oltre, nella

tradizione degli effeminati di Meknes. Il lamento funebre - attività in genere esclusivamente femminile - veniva effettuato da effeminati nelle più antiche manifestazioni sumere come dai travestiti di Fes, ancora nel XV sec.

Camilla Cavicchi ha condotto un'indagine sistematica sulle fonti storiche relative alla presenza di musicisti effeminati nel mondo arabo. Ne riassumo gli aspetti salienti, rinviando al suo scritto per maggiori approfondimenti.¹⁸² Le più antiche testimonianze relative alla presenza di musicisti effeminati nel mondo islamico risalgono al VII e all'VIII sec. Nel X sec. alcuni musicisti effeminati sono noti a Medina e alla Mecca.¹⁸³

I musicisti e cantori effeminati erano detti *mukhannathun*, termine

che indicava le loro maniere,
le movenze e l'indole
languide ed effeminate,
nonché l'assunzione di
pratiche femminili per la cura
e per la decorazione del
corpo, come per esempio la
rasatura, l'uso di henné per
decorare le mani e di abiti
femminili. Essi suonavano
strumenti diversi, tra cui il
'*ud* e il *deff*¹⁸⁴

cioè un tamburo a cornice, spesso
quadrato e bipelle, come quelli usati
ancor oggi per i riti femminili in
Marocco.¹⁸⁵ Uno strumento di tal genere è
presente tra gli strumenti musicali
raffigurati sul soffitto della Cappella
Palatina, a Palermo, in mano a una

suonatrice:

tra le pitture del soffitto ligneo realizzato da maestranze arabe attorno al 1050 d.C., lo strumento è rappresentato come vessillo femminile, fra le mani di una suonatrice di tamburello quadrato che, assieme agli altri musicisti, esegue la musica di *al-janna*, ossia del paradiso descritto dal Corano. Sostenuto coi pollici di entrambe le mani e suonato con le dita di entrambe le mani che percuotono la membrana ai bordi della cornice, lo strumento raffigurato nella Cappella Palatina presenta similitudini con l'attuale *deff*

nordafriano, quali la forma e
l'uso di decorazioni
cordiformi ad henné.¹⁸⁶

Il più noto suonatore e cantore
effeminato del VII secolo fu un tale Abu
'Abd al-Mun 'am Isa ibn 'Abdallah al-
Dha'ib detto Tuways (632-710),

un soprannome che significa
“piccolo pavone” visto che
appariva molto elegante,
dotto e affascinante. Egli
crebbe e lavorò a Medina per
Erwla', la madre del califfo
'Uthman. Sebbene le sue
qualità di *mukhannath* lo
relegassero ai margini della
società, egli era ammirato
dalla nobiltà di Medina per le
sue doti di virtuoso cantore e

suonatore di *deff*. Egli cantava sul proprio strumento con una voce acuta, imitando l'espressione degli schiavi persiani, e caratterizzando il proprio stile esecutivo per il prevalente utilizzo dei ritmi *hazaij* (4+3+3+2) e *ramal* (2+2+2+2+2+2). 187

Anche all'epoca il tamburello - come testimoniato anche da Abu 'Ubayd nel *Gharīb al-hadīth* - era ritenuto strumento femminile; il suo uso da parte degli effeminati era emblema della loro inversione sessuale. 188

[P]roprio sulla base di questo cambiamento di ruoli, essi potevano prestare le loro competenze musicali

nell'esecuzione di lamenti funebri, una pratica tradizionalmente esclusiva del mondo femminile. Dal racconto di Abu l-Faraj apprendiamo infatti che i due musicisti *mukhannathun* Ibn Surayj e al Garīd, attivi alla Mecca, avevano incominciato la loro attività di musicisti [...]come lamentatori professionisti (*na' ih*), e Ibn Surayj come suonatore di *qadib* (clappers).¹⁸⁹

La presenza di lamentatori professionisti in abiti femminili è testimoniata poi da Leone Africano in Marocco, a Fes, all'inizio del Cinquecento: un episodio in particolare si presenta significativo per la rilevanza e la

singularità degli indizi musicali. Trattando dei costumi della antica città imperiale di Fes, in Marocco, dove Leone Africano aveva abitato, l'autore racconta di una cerimonia eseguita da un gruppo di donne:

Le femine, quando avien che
muoia o lor marito o padre o
madre o fratello, allora si
ragunano insieme e,
spogliatesi de' loro panni, si
rivestono di certi sacchi
grossi. Tolgono le brutture
delle pignatte e con esse il
viso si fregano, e fanno a loro
venire quei malvagi uomini
che vanno in abito femminile,
i quali recano certi tamburi
quadri: sonandogli cantano
d'improvviso mesti e

lacrimosi versi in lode del morto, e al fine di ciascun verso le donne gridano ad alta voce, e percuotonsi il petto e le guancie, di maniera che n'esce fuori sangue in gran copia, e si squarciano similmente i capegli, pur tuttavia forte gridando e piangendo. Questo costume dura sette dí; poi vi mettono in mezzo l'intervallo di quaranta giorni, i quai forniti rinnovano il detto pianto per tre altri continui giorni. E tale è l'uso commune del volgo. I gentiluomini più onestamente piangono senza battimento niuno; gli amici vengono a confortargli, e tutti i loro stretti parenti mandano lor presenti di cose da mangiare,

percioché in casa del morto,
fin che v'è il corpo, non s'usa
di far cucina, né le femine
sogliono accompagnare i
morti, quantunque fossero
padri o fratelli. Ma come si
lavino i corpi e come si
sepellischino, quali ufici e
cerimonie vi si soglin fare,
abbiamo raccontato
nell'operina ch'io ho detto
sopra.190

Al presente non conosco tradizioni in cui vengano ancora utilizzati tamburi a cornice nel lamento funebre, né da parte di donne né da parte di effeminati. Questa pratica, già attestata presso i Sumeri, si ritrova anche nel mito di Cibele, quale viene narrato da Diodoro Siculo (*Biblioteca Storica*, III, 58-59). Cibele, in

lutto per la morte di Attis, fu colta da furore e fuggì per le campagne: da sola, i capelli sciolti, lamentandosi e suonando il tamburello, percorse tutta la regione. Marsia, impietosito dal suo dolore, l'accompagnò nel suo vagare, dando origine ai corteggi di menadi e sileni.

La lamentazione funebre accompagnata dal tamburello è testimoniata, nell'antico Islam, dal *Sahih Bukhari* di Muhammad ibn Ismail al-Bukhari, redatto intorno alla metà del IX sec.¹⁹¹ Al-Bukhari attribuisce ad Ar-Rubai bint Muauwidh il racconto di una cerimonia di pianto funebre:

small girls were beating the
tambourine and singing in
lamentation of my father who
had been killed on the day of

Si ritrova ancora, in ambito cristiano antico, in diverse fonti. In Origene il tamburello (*tympanum*) è messo in relazione con la mortificazione della carne:

Si Mare Rubrum transieris, si
Aegiptios submergi videris et
extingui Pharaonem atque in
abyssi profundum
praecipitari, potes hymnum
canere Deo, potes vocem
gratulationis mittere et dicere
*Cantemus Domino, gloriose
enim glorificatus est, equum
et adscensorem proiecit in
mare. Melius autem et
dignius haec dices, si
habueris tympanum in manu*

tua, id est, si *Carnem tuam crucifixeris cum vitiis et concupiscentiis* [Gal 5, 24] et si *mortificaveris membra tua quae sunt super terram* [Col 3, 5]. 193

Zeno attribuisce l'uso del tamburello a Maria e, con lei, alle donne; la percussione del petto, gesto stereotipo del lamento funebre, equivale alla percussione dello strumento:

Maria, quae cum mulieribus tympanum quatit, typus Ecclesiae fuit; quae cum omnibus ecclesiis quas peperit hymnum canens et pectoris verum tympanum quatiens, populum christianum ducit, non in

eremum sed ad coelum. 194

Pure per sant' Ambrogio il
tamburello è attributo di Maria, che con
esso chiama i cori delle vergini alla lode
di Dio:

Haec est imago virginitatis.
Talis enim fuit Maria [...]
Quae pompa illa, quanta
angelorum laetitia
plaudentium, quod habitare
mereatur in caelo, quae
caelestem vitam vixit in
saeculo! Tunc etiam Maria
tympanum sumens choros
virginales citabit cantantes
Domino quod per mare
saeculi sine saecularibus
fluctibus transierunt. 195

Anche Agostino mette in relazione il tamburello con la Vergine; accosta la pelle inchiodata alla cornice, “carne tesa sul legno”, corrisponde alle membra di Cristo inchiodate sul legno della croce:

Hoc cantavit Moyses et filii Israel, hoc Maria prophetissa et filiae Israel cum ea, hoc et nos modo, sive viri et feminae, sive spiritus et caro nostra. *Qui enim Jesu Christi sunt* ait Apostolus *carnem suam crucifixerunt cum passionibus et concupiscentiis* [Gal 5, 24]. Hoc significare congruenter intelligitur tympanum quod assumpsit Maria, ut huic cantico consonaret. In ligno enim caro extenditur, ut

tympanum fiat.¹⁹⁶

Ancora un passo di Agostino sembra vicino ad una concezione sciamanica della relazione tra suono e resurrezione:¹⁹⁷

Et ipsum mysterium tympani et psalterii non est tacendum: in tympano corium extenditur; in psalterio chordae extenduntur; in utroque organo caro crucifigitur. Quam bene psallebat in tympano et psalterio qui dicebat: *Qui vult esse meus discipulus abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me* [Mt 16, 24]. Non dimittat psalterium suum, non dimittat

tympanum: extendatur in
ligno et siccetur a
concupiscentia carnis.¹⁹⁸

Se la membrana dello strumento è il corpo del Cristo, o dell'asino, suo *alter ego* animale dalla cui pelle si ricava la membrana percossa, il suono del tamburo percosso dalla Madre (suono che si qualifica, lo sapeva bene Agostino, essenzialmente per la sua durata),¹⁹⁹ giova ad attuare la resurrezione del Figlio, restituendolo allo scorrere delle durate della vita terrena. Gli effeminati di Meknes, ne dà conto la conversazione riportata più avanti, attribuiscono alla materia di cui sono fatti i loro tamburi proprietà accostabili a quelle riferite da Agostino. Proprietà che giovano a

spiegare la relazione intrattenuta da questi strumenti coi riti funebri. Anche a proposito degli effeminati questuanti per Cibele Agostino (*De Civitate Dei*, VII, 24) si occupa della funzione e del significato di forma e materia degli strumenti musicali. La forma circolare del tamburello significa l'orbe terraquo;²⁰⁰ il suono metallico dei cimbali rimanda agli strumenti del lavoro contadino, con cui si feconda la Madre Terra. Al servizio della Grande Madre sono posti i *galli*, che non sono fecondi, perché “chi ha bisogno delle sementi deve rivolgersi alla terra, nella quale si trovano tutti i semi”:²⁰¹

Nam et ipse Varro quasi de
ipsa turba verecundatus unam
deam vult esse Tellurem.

Eamdem, inquit, dicunt
Matrem Magnam; quod
tympanum habeat, significari
esse orbem terrae; quod
turre in capite, oppida; quod
sedens fingatur, circa eam
cum omnia moveantur, ipsam
non moveri. Quod Gallos huic
deae ut servirent fecerunt,
significat, qui semine
indigeant, terram sequi
oportere; in ea quippe omnia
reperiri. Quod se apud eam
iactant, praecipitur, inquit, qui
terram colunt, ne sedeant;
semper enim esse quod agant.
Cymbalorum sonitus
ferramentorum iactandorum
ac manuum et eius rei
crepitum in colendo agro qui
fit significant; ideo aere, quod
eam antiqui colebant aere,

antequam ferrum esset
inventum.

A Fes degli effeminati gestivano
anche osterie malfamate:

E per darvi alcuna
informazione di questi
ostieri, essi son d'una certa
generazione che s'appella
elcheua, e vanno vestiti
d'abiti femminili e ornano le
lor persone a guisa di femine:
si radono la barba e
s'ingegnano d'imitarle per
insino nella favella. Che dico
favella? Filano anco.
Ciascuno di questi infami
uomini si tiene un concubino,
e usa con esso lui non
altrimenti che la moglie usi
col marito. Eziandio tengono

delle femine, le quai serbano
i costumi che serbano le
meretrici nei chiassi
dell'Europa. Hanno costoro
autorità di comperar e vender
vino senza che i ministri della
corte diano loro fastidio, e in
dette osterie vi praticano di
continovo tutti gli uomini di
pessima vita, chi per
imbriacarsi, chi per sfogar la
sua libidine con le femine da
prezzo, e chi per quell'altre
vie illecite e vituperevoli, per
esser sicuri dalla corte, de'
quali è il tacer più bello.202

Un inizio di ricerca in Marocco: i “figli di Melika”

In Marocco ancor oggi esistono diversi contesti in cui agiscono professionalmente dei musicisti e danzatori effeminati. La ricerca è ancora in una fase preliminare; tuttavia la rilevanza di queste tradizioni, unita alla relativa ampiezza delle fonti storiche relative alla medesima area rendono utile la pubblicazione anche dei risultati delle prime ricognizioni, sebbene parziali e lacunosi.²⁰³

A Marrakesh tra i cantori e suonatori che danno spettacolo in piazza Jemaa el Fnaa, per la gente locale più che per i turisti, agiscono un paio di gruppi di cui

fanno parte dei danzatori effeminati, che si esibiscono in abiti femminili, il volto coperto da un velo (fig. 16, 17). I musicisti, uomini non travestiti né effeminati, suonano vielle, liuti e tamburi; al suono di questi strumenti alcuni uomini, evidentemente effeminati, vestiti da donna, il volto coperto da un velo, si esibiscono nella danza del ventre. A volte qualcuna delle donne che assistono allo spettacolo danza con loro, dando luogo a delle scene ambigue, tra la rivalità e il corteggiamento. Inoltre entrambi i gruppi occasionalmente mettono in scena uno spettacolo teatrale farsesco: il capocomico o uno degli effeminati, con una finta barba bianca e un bastone, impersona il vecchio pretendente di uno dei travestiti, che fa la parte della sposa;

altri suonatori impersonano il padre dello sposo, il padre della sposa, il sensale di matrimonio. Un altro travestito impersona la madre della sposa. La farsa mette in scena la contrattazione del matrimonio, che si conclude con una danza di festeggiamento. Si tratta di suonatori e danzatori di strada, evidentemente marginali: si direbbe qualcosa di analogo alla tradizione egiziana delle danzatrici e prostitute “ghawazi”, cui si affiancavano o sostituivano effeminati in abiti femminili, detti “khawals”.²⁰⁴

A Meknes, vicino Fes, è del tutto vitale una tradizione assai articolata, nell’ambito della quale agiscono più gruppi musicali composti da donne ed effeminati. Costoro, benché si collochino anch’essi in un complesso rapporto tra

marginalità e centralità, sono tuttavia complessivamente più organicamente integrati nel tessuto culturale di quanto non lo siano i danzatori di strada di Marrakesh. Gli effeminati prestano la propria opera, in quanto musicisti professionisti, nelle compagini musicali delle confraternite sufi, ma hanno anche uno spazio di pertinenza esclusiva nella parte femminile dei riti di nozze, e per i riti che alcune donne scelgono di celebrare in onore di Melika (la Regina), uno spirito femminile.²⁰⁵ Spirito dal quale sono posseduti gli effeminati, giacché da esso discendono i comportamenti femminei: per ciò costoro si definiscono *'ould e Melika*: figli di Melika. Giacché non amano il termine *youyou*, che comunemente definisce gli omosessuali (e

che designa anche il grido cantato delle donne): secondo loro è, al pari di ogni altra definizione comunemente adottata, spregiativo.

In occasione dei riti officiati esclusivamente per le donne i suonatori e cantori effeminati talvolta si vestono e si truccano da donna, e coprono il viso con un velo. Alcuni tra loro sono anche specializzati in un'altra attività tradizionalmente femminile: la decorazione con l'henné delle mani delle partecipanti alle feste di nozze. Fino a qualche anno fa vi erano dei suonatori e cantori effeminati anche a Fes (ove oggi invece la tradizione sembra appassita, sebbene ancora ben presente alla memoria di tutti); il più celebre di costoro, nel secondo dopoguerra, era ebreo. 206

La tradizione di Meknes è estremamente ricca e articolata (e mostra sorprendenti relazioni con antecedenti storici tra i più antichi: in specie i culti a Cibele e a divinità femminili dell'antica Roma, ma anche con la tradizione mistica islamica, e con culti e tradizioni attestati nell'Africa sub-sahariana).

I suonatori sono interpreti specializzati di un culto a numerosi *ginn* (spiriti) di cui Melika è quello principale. Questo culto animista popolare, assai diffuso in Marocco, non contraddice l'appartenenza all'islam. Gli interpreti del culto e officianti dei riti, anzi, sono ferventi credenti. Sono adepti delle confraternite femminili (*masmoudi* e *soussi*, nelle quali i cantori e i suonatori sono tutti donne ed effeminati. Ma

prendono anche parte ai riti di confraternite sufi maschili (*hamadsha, issawa, touhama*), anche in questo caso da adepti e spesso da musicisti.²⁰⁷ Beninteso le confraternite maschili non sono formate esclusivamente da effeminati; costoro non ne sono che una componente, rilevante ma minoritaria, e non esplicita.²⁰⁸ L'attività dei *figli di Melika* all'interno delle confraternite maschili è distinta da quella esercitata negli ambienti esclusivamente femminili; i due ambiti e le competenze esercitate in ciascuno di essi, tuttavia, paiono non essere disgiunti, e in parte si determinano reciprocamente: soprattutto quelle musicali. La funzione degli effeminati all'interno delle confraternite - e dei riti e dei culti da esse praticati - sebbene non

sia esplicitamente definito, è tuttavia evidente e marca sensibilmente l'orizzonte mitico-rituale. La valutazione del ruolo degli effeminati, della loro posizione nei confronti degli altri, del confine sfumato tra accettazione collettiva e riprovazione è un luogo sensibile, essenziale per lo studio delle relazioni sociali e dei sistemi religiosi di quell'area.

L e *taifa* - i gruppi musicali che agiscono in seno alle confraternite - prestano la propria opera in due distinte occasioni: da una parte i pellegrinaggi (*mussem*) e, in genere, le occasioni sacre pubbliche, dall'altra le feste private (*lila*: che letteralmente vuol dire “notte”, dunque “veglia”): soprattutto i matrimoni, le nascite e le circoncisioni, ma anche

ogni altra occasione di celebrazione di un evento lieto (ad esempio, il festeggiamento del rientro di emigranti in Marocco per le ferie) o di celebrazione religiosa (come ad esempio la fine di ramadan).²⁰⁹ In queste occasioni private il pubblico, composto dai componenti la famiglia che indice la festa, e da parenti, conoscenti e vicini, è sia maschile che femminile. Ma sono le donne a orientare i modi di svolgimento della festa, e sono le principali protagoniste della danza.²¹⁰ Anche per questo il ruolo di mediazione tra ambito maschile e ambito femminile assolto dai *figli di Melika*, sebbene non sempre esplicito, può essere importante. Le donne peraltro non sempre cantano in pubblico, e di regola non lo fanno in seno a una *taifa* maschile. Così, a detta dei

suonatori che ho conosciuto, spesso nelle *taifa* è richiesta la presenza di almeno un uomo effeminato, che si presti a cantare in tessitura acuta, con voce femminile.

Nei pellegrinaggi e nelle feste pubbliche la presenza di uomini effeminati è spesso evidente ed esplicita, a volte addirittura predominante. Questo il resoconto, redatto da Victor Crapanzano, della performance di un gruppo *hamadcha* in una piazza di Meknes, che ha tra i protagonisti principali un giovane effeminato:

At 4:15 there was a hush in the crowd as an extremely tall man in white robes, with a gold scarf around his neck, entered the dance area. A woman poked me and told me

that was a seer and true Hamushi. A man signaled that he was a homosexual who played the passive role. His costume was, in fact, effeminate, his breasts well-developed, his hair long and curly, and his neck so swollen that I suspected some sort of glandular disorder. In a few minutes he was deep in a 'chattering' trance: his mouth was opening and closing at a rate well out of the range of voluntary behavior. His head was thrust far back, his eyes were popping. He wandered, disoriented, around the center of the circle. Then the ghiyyata [oboi] changed their tune slightly, and he was immediately 'drawn' to them.

He danced before them, his back to the audience, in a way which was closer to the women's dance than to the men's. He seemed more clodes in upon himself than the other dancers, more separated from the audience and the other performers. Suddenly he began to beat his head with what appeared to be his fists but were in fact two pocket knives, one in each hand. The woman next to me whispered, "Aisha, 'Aisha Qandisha'. Faster and faster he slashed at his head (the music too seemed faster), until his long curls were matted down with blood and his back and face were streaked with it. Many of the

men and women looked on dispassionately, but the children in the audience grew restive and excited. More than one mother raised her baby high in her arms to see the slashing. The muqaddim began to dash frenetically around the perimeter of the circle. His eyes bulging, he asked for a knife, but the 'helper' refused and, pulling the muqaddim [il direttore della cerimonia] toward him, took the leader's head under his arm and scratched it. When the muqaddim finally regained his senses, the helper kissed him on the cheek and released him. By this time the head-slasher had stopped and was seated in a

corner near some women, a very pained expression on his face. The musicians continued to play the same tune and in a minute or two he was up again, dancing and slashing with even more abandon than before. Then suddenly, unexpectedly, he sat down again among the women. One of them began to bind his scalp with a pale blue scarf, another kissed his bloody hands and licked the blood that had stained her veil. A baby was lifted over the crowd and handed to the slasher, who kissed him. A third woman smeared a little blood on the baby's stomach. The slasher no longer looked pained; his expression now

In Marocco, nella zona di Fes, vi è testimonianza, come a Napoli, di matrimoni omosessuali. Ma la relazione con il sacro, a Napoli ridotta all'esibizione di immagini della Madonna e all'imitazione del rito ufficiale, quale si svolge in chiesa, qui si dispiega compiutamente. Tali matrimoni si celebravano soprattutto al mausoleo di Sidi Ali ben Hamdouche, in un insediamento rurale prossimo a Meknes, in occasione delle celebrazioni del *aïd al mawlid*, una festa in cui si celebra l'anniversario del profeta. Riporto qualche estratto di un articolo di Mohamed El Hamraoui, un giornalista del Marocco (*Le Reporter*, 29 aprile 2007),

che descrive i matrimoni tra uomini (la cui pubblicazione, peraltro, ha determinato una consistente reazione politica e la fine o la clandestinità di questi riti, che prima erano pubblicamente esposti):²¹²

Minuit passé, le mausolée du marabout Sidi Ali Ben Hamdouche pullule encore de monde. Les uns ont toujours leur “hadra” (transe), les autres ont chacun sa fête.

L'une de ces fêtes est assez spéciale. [...]

Sous les youyous, quelques hommes aux gestes gracieux [...] et avec la musique endiablée d'un groupe de

“Hmadcha” en délire, un couple franchit la porte d’une grande salle, jouxtant le mausolée. Deux silhouettes se tenant par la main, entrent à petits pas. Ils sont entourés d’enthousiastes accompagnateurs. Au même moment, les “sla ou slam à la Rassoul Allah” (prière et salut soient sur le prophète, une formule que l’on chante à tous les mariages) fusent de partout. D’autres youyous, plus stridents, sont lancés.

Les deux silhouettes ont tout d’un mari et d’une femme qui convolent en justes noces, sauf que nous découvrons qu’il s’agit de deux hommes. Le premier, en djellaba

blanche, sourit aux convives. Le second, le henné plein les mains, est en caftan. [...] Des “neggafate” (maquilleuses et habilleuses...) sont là pour que le mari et son marié soient les stars de leur nuit de noces. Pour ce faire, les mariés sont placés sur des fauteuils trônant au milieu de la salle qui est bien gardée.

[...] Plus tard dans cette nuit de fête, le couple s'éclipse, escorté par les “neggafates”. Mais, la musique et les chants ne cessent pas. Une heure après, un cercle fermé de convives célèbre, dans le secret, la sortie du saroual qui est posé sur un plateau d'argent.

A ce moment, les youyous se mêlent à un refrain spécial qui explique la situation : “Eddah eddah wallah ima khellah” (“il l’a pris pour époux”). Ce rituel est le même que celui effectué traditionnellement pour un couple hétérosexuel qui vient de consommer son mariage. Après le premier rapport, le pantalon de la mariée est exposé, taché de sang, sur le plateau (c’est le saroual). Cela montre que l’épouse vient juste de perdre sa virginité. Le mari est ainsi félicité pour avoir choisi la bonne épouse. C’est ce que semblent exprimer tous ceux et toutes celles (plus rares) qui offrent une « hdia »

(cadeau) pour féliciter les mariés en dansant, tout au long de cette nuit de folie. Ici, il est bien évident que le marié n'a pas de virginité à perdre, mais le rituel du saroual est quand même respecté.

[...] D'ailleurs, ce couple gay n'est pas le seul à fêter son union. Un autre couple d'homosexuels entrera un peu plus tard en scène. Il sera également accueilli avec de la musique, des chants, des youyous et beaucoup de danses.

Nous avons appris que ces cinq dernières années, c'est ici que les couples gays

préfèrent célébrer leur mariage. Souvent, cela se passe en présence non seulement de leurs amis, mais aussi de leurs proches.

[...] Comme les jeunes filles nubiles qui n'arrivent pas à se marier, les homosexuels (ayant le rôle de femmes) viennent à Sidi Ali pour conjurer leur sort. Eux aussi laissent leur petit slip dans un coin près du marabout. C'est là une superstition connue qui, selon la croyance populaire, pourrait permettre d'attirer des prétendants.

Même ceux qui ne vont pas jusqu'à laisser un sous-vêtement, viennent implorer

le saint pendant sept jours et sept nuits pour briser « laàkes » (la mauvaise chance). Même les homosexuels liés le font pour demander paix et bonheur dans leur couple.

Les homosexuels sont très férus de la “hadra” (la transe) avec les “Hmadcha”. C’est ainsi qu’ils comptent se libérer. Ils sont également de fidèles adeptes du rituel de “Aïcha Soudania”, qui consiste à se baigner la nuit dans une mare et à jeter les sous-vêtement sur un figuier, comme le font les jeunes filles qui cherchent à se libérer de la “tabâa”, une sorte de poisse qui vous poursuit

(et qui est généralement le résultat d'un mauvais sort). Cette croyance est très répandue dans les milieux populaires.

[...] Pendant toute la durée du moussem, les couples d'homosexuels se baladent en se tenant par la main. Certains parmi eux sont reconnaissables à leurs dandinements lorsqu'ils marchent et à leurs gestes exagérément féminins. D'autres, se font remarquer par leurs vêtements moulants, leur fond de teint ou encore leur parfum qui se sent de loin. D'autres encore, tatoués au henné et portant des bijoux, font tout pour ne pas

passer inaperçus.

[...] Les homosexuels arrivent à Sidi Ali par petits groupes.

[...] Certains viennent de Casablanca ou de Rabat. D'autres arrivent de Tétouan, de Fès, de Tanger ou de Mekhnès. [...] A eux seuls, ils forment une véritable confrérie.

[...] Selon un membre de la zaouïa de Sidi Ali, la zaouïa et la confrérie des Hmadchas ne reconnaît aucune des pratiques immorales et sataniques qui ont cours pendant le moussem. Notre interlocuteur tient à nous

montrer un avis affiché sur le mur du mausolée de Sidi Ali Ben Hamdouche. Il y est écrit : “Sidi Ali Ben Hamdouche était un mystique et un soufi qui a réservé sa vie à la prière et à la crainte de Dieu. Ces pratiques auxquelles nous assistons sont hérétiques et sont loin des enseignements légués par le fondateur de la confrérie des Hmadchas. Il s’agit des coutumes superstitieuses pratiquées pendant les nuits de fêtes : sacrifice d’animaux, nuits de trances au son des rythmes de Hmadcha”. La mise en garde de la zaouïa de Sidi Ali Ben Hamdouche contre les pratiques contraires à la religion

s'attaque implicitement aux mariages homos. Elle le fait d'une manière explicite à l'encontre de la sorcellerie. Mais la mise en garde n'empêche pas les nombreux homosexuels de faire de Sidi Ali leur lieu de rencontre et de fêtes (même de noces) privilégié.

Gli effeminati di Meknes, si diceva, non agiscono soltanto all'interno delle confraternite maschili; sono anzi, soprattutto, officianti di riti femminili, celebrati in luoghi privati, che si riferiscono ad un sistema di credenze contiguo e parallelo a quello maschile, ma diverso da esso per contesto e occasione di celebrazione e per sistema di credenze e apparato mitico. Tra i numerosi *ginn*

che popolano il pantheon di questi culti sono rappresentati i grandi sistemi religiosi monoteisti che in Marocco hanno o hanno avuto una presenza rilevante: non solo l'islam, ma anche il cattolicesimo e l'ebraismo. Ma vi sono pure elementi di condivisione con culti sincretici a spiriti femminili delle acque presenti nell'Africa sub-sahariana, i quali, essi pure, sono officiati da danzatori e musicisti effeminati, acconciati e abbigliati in modo femminile.²¹³

La musica suonata per le donne si differenzia in parte da quella suonata dalle *taifa* che operano in seno alle confraternite maschili. Fin dalle compagini strumentali: le quali per i repertori di confraternita, pur comprendendo i tamburi impiegati anche

dalle formazioni che suonano per le donne, includono anche il tamburo bipelle *tbel*, che è esclusivamente maschile, e diversi aerofoni, i quali non vengono mai suonati dalle donne: gli strumenti che guidano le cerimonie sono degli oboi (*reta* o *ghiyyata*); vi si accompagnano anche dei flauti a bocca zeppata e le trombe *nefir*.²¹⁴

Gli strumenti utilizzati dai gruppi femminili sono: tamburo a cornice *bendir*, tamburo a cornice *tar*, coppia di timpani *tblà*, tamburo a calice *darbouk*, tamburi a calice *guell*. I *guell* sono gli strumenti principali dei riti di donne ed effeminati. A dicembre, il giorno della festa di Achoura,²¹⁵ a Meknes vengono venduti per le strade. E quel giorno in strada, nei cortili, nelle abitazioni donne sposate,

ragazze e ragazzi “gentili” (la definizione è di uno dei principali interpreti di questa tradizione) li suonano e cantano.

I suonatori da me incontrati abitualmente agiscono in due gruppi professionali separati, uno composto da quattro *figli di Melika* e una donna, l'altro da quattro donne e un *figlio di Melika*. I *figli di Melika* per le cerimonie indossano talvolta abiti femminili, e coprono il volto con un velo, per dar vita a delle piccole scene comiche, accompagnate dalla musica. (Quando prestano la propria opera di musicisti in seno alle confraternite maschili, invece, è d'obbligo che vestano abiti maschili). È d'obbligo che del gruppo faccia parte almeno una donna. Questi gruppi suonano, su commissione, in due occasioni principali.

La prima è la parte femminile dei riti di nozze (dapprima durante le abluzioni e vestizione della sposa all'hammam, poi a casa della sposa, nel corso del rito dell'henné e del pianto, per le donne della sua famiglia, poi ancora a casa dello sposo, per le donne della famiglia di lui). La seconda è l'intrattenimento femminile delle devote di Melika. Per i riti di nozze agiscono in quanto gruppo musicale, per così dire, laico; nelle feste in onore di Melika agiscono in quanto *taifa* di una confraternita femminile: *masmoudi* e *soussi*.²¹⁶

Per le feste dedicate a Melika la compagine strumentale si arricchisce, di nuovo, degli strumenti maschili: oboi e flauti, oltre che gli idiofoni a concussione *qraqeb*. Nel corso della cerimonia si fa

appello a tutti i santi, vale a dire ai fondatori di tutte le confraternite, anche quelle maschili: Elhadi Ben Issa (*issawa*), Abd Alkader Jlali (*jilala*), Moulay Ibrahim (*gnawa*) Sidi Ali ben Hamdouch (*hamadcha*), Moulay Touhami (*touhama*), per finire col santo fondatore di *masmoudi* e *soussi*: Moulay Ali Cherif. Dunque, a detta dei suonatori, la musica da loro eseguita può essere utilizzata da ogni confraternita, ma, per contro, nessuna taifa di altre confraternite può essere utilizzata per i riti *masmoudi* e *soussi*, perché questi richiedono l'esecuzione dei repertori *elmasmoudi*, che sono appannaggio esclusivo dei gruppi di donne ed effeminati. Durante la cerimonia si attraversano cinque tappe: 1. *Dekkar* di Moulay Ali Cherif e *masmoudi* (musica

esclusivamente femminile, coi tamburi) 2. *Dekkar jilali* (in cui ai tamburi si aggiunge il flauto a bocca zeppata, suonato da un uomo) 3. *Dekkar issawa* (anche qui interviene, nella parte finale, un uomo, che suona l'oboe), che conduce, ancora con l'oboe, a 4. *Dekkar hamdouchi*. Poi 5. Parte conclusiva, in cui si fa appello all'invitata d'onore di ogni *lila*, Lalla Aicha.²¹⁷ In essa suonano tutti gli strumenti presenti nelle parti precedenti, e si aggiungono i *qraqeb*.

Nelle *lila* dedicate a Melika la trance delle donne (*la jedba*) è lo scopo principale dell'esecuzione musicale; spetta ai suonatori regolarne l'intensità, guidare l'uscita e il ritorno alla normalità. E spetta loro individuare gli spiriti dai quali le donne sono possedute, e agire di

conseguenza. Ma anche nelle feste matrimonio, al termine della cerimonia, quando la sposa esce dalla sala, le astanti possono richiedere ai musicisti la trance. Talvolta la famiglia che tiene la festa di matrimonio può dare, due giorni prima della cerimonia, una *lila* di trance, che ha funzione benaugurante per il figlio o la figlia che sta per sposarsi.

Lo spirito più importante del pantheon femminile è Melika. Melika vuol dire “regina”, e, dicono i suonatori, lei è appunto la regina tra gli spiriti del loro pantheon. Ma vi sono due Melika (o forse meglio due forme che questa entità può assumere): una elegante e aggraziata, ed è “Haja Melika”, l’altra selvaggia e trasgressiva: “Melika Zahouania”.

Ecco un lungo frammento di

conversazione con un gruppo di suonatori di Meknes, e particolarmente con uno di loro (svoltasi nel giugno 2011, in francese, qui tradotta in italiano. In corsivo le domande, mie e di Frédéric Calmès, che ha partecipato a quella ricerca):218

La parola *youyou* [per definire gli omosessuali] è un insulto, come tutte le altre. *Noubià* anche, non è gentile. *Farachassa* [farfalla] pure. “Figli di Melika” puoi sentirlo pronunciare soltanto da una donna, che rispetta i figli di Melika. E puoi sentire questa spiegazione: se tu parli con una signora di Meknes - o meglio, del Marocco - e dici “Mohassin è gay”, lei dice “no

no, ferma, non è un gay: Mohassin è un figlio di Melika”. È più forte di lui. Non è un crimine. Mohassin è un figlio di Melika, non è un criminale. Perché essere gay è un crimine. Anche se lo dici in inglese, in spagnolo o alla marocchina: in Marocco è un crimine. Ma ti si dice “è un figlio di Melika”. Il modo di gestire, il linguaggio effeminati sono dovuti al fatto che è figlio di Melika, che Melika abita il suo corpo.

Vuol dire: “è sacro a questa dea”?

Ecco! Proprio così. Ma non c'è nessuno che spieghi questo fenomeno in termini

di omosessualità e lo faccia con rispetto.

Non c'è una parola o un'espressione gentile o rispettosa da parte degli uomini eterosessuali? Questa definizione viene usata solo dalle donne?

Soltanto le donne rispettose. Ci sono dei *gay friendly* in Marocco, delle persone che tollerano. Ma si tratta di tolleranza: non ci sono persone che lo accettino, che dicano “è normale”. Ci sono degli uomini indifferenti. Ma certo un uomo o una donna tolleranti non accettano che un loro figlio sia gay.

Qui a Meknes per le cerimonie le donne invitano, al pomeriggio, dei gruppi [musicali] di donne per fare la cerimonia; la notte poi c'è il *tlba*, la lettura del corano per gli uomini. Adesso è più civilizzato: si fa venire un dj per le donne, si fa venire un'orchestra d'uomini per le donne. Noi facciamo parte di questo quadro.

È una tradizione molto antica, che viene dalla nobiltà del Marocco, dalle grandi famiglie di Meknes. E soprattutto gli ebrei.

Che tipo di musica si faceva?

Scigori, sciabi. Scigori è per

gli ebrei e *sousi* per i musulmani. *Scigori* si faceva per la cerimonia della tavola: si fa venire il santo David, e per i musulmani si fa venire la regina, la Melika.

Conoscete musicisti di una generazione precedente la vostra, degli anni Cinquanta o Sessanta?

C'erano delle orchestre di donne, delle quali faceva parte un uomo che danzava, che cantava. Aveva una bella voce, era accettato dagli invitati. C'era un cantore molto noto a Fes, venti o venticinque anni fa. Cantava abbigliato da donna. Era ebreo.

Dunque c'erano cantori e danzatori famosi, accompagnati da donne, o esistevano anche orchestre di uomini?

Sì, presso le grandi famiglie *fassi*, perché le famiglie *fassi* erano ebreo.

E gli spettacoli che fanno in piazza a Marrakesh, questa sorta di teatro?

Li conosco, questi che lavorano in piazza a Marrakesh, abbigliati con la djellaba.

Certo è probabile che siano omosessuali, ma non si può dire, perché è un reato.

Questa cosa si chiama *halkà*.
È una sorta di teatro, che si fa
in piazza o nei *souk* per
chiedere soldi agli spettatori.
Non si fa in casa, né nel corso
dei riti di matrimonio né per
altre occasioni.

Gli strumenti musicali?

Il *guell* ha la pelle di capra: la
membrana proviene da un
essere vivente, dunque la
musica che ne scaturisce è
viva. La voce è viva, cosa che
non avviene con gli strumenti
con la membrana in plastica.
La membrana nasce da
qualcosa di vivo: è carne,
carne di capra.

Il nome *guell* è maschile,

tblà è femminile, ma incorpora due parti: il timpano più grande della coppia è maschio, il più piccolo femmina. Sebbene il suono sia al contrario: “dom” è femmina, “tak” è maschio. “Ess” sta a metà. *Tarr*, *bandir*, *deff* è maschile. Quantomeno il nome. Questi [i legacci delle membrane dei *tblà*] sono d'intestino di capra, le membrane di pelle di cammello.

I disegni di *henna* sulle mani per i matrimoni e quelli per Melika sono diversi: per i matrimoni sono fiori, per Melika ricami.

La giornata dell'*henna*

comincia dal mattino. La sposa va all'hammam. La sua famiglia affitta l'hammam. Ci vanno da soli, con *h'lmà*, il gruppo musicale. Là la sposa fa il bagno, e loro cantano. Dopo, quando escono dall'hammam, la sposa va a casa. Dopo due o tre ore, al pomeriggio, dopo pranzo, comincia la festa dell'*henna* per la sposa. C'è una signora [o un effeminato: lo fa anche uno dei suonatori] specializzata, che fa solo quel mestiere, che fa il disegno di *henna*. Questo si fa per la sposa e per le signore che hanno il *ginn*, che hanno Melika.

Per la festa di Melika è la

stessa cosa?

È la stessa cosa, come per la sposa: ti spiego qual'è la relazione tra le due feste. Il gruppo musicale si siede di fronte alla sposa. Dopo aver pregato per il Profeta, con la musica [segue dimostrazione cantata], c'è la prima canzone, che si chiama *edelrous*. Si canta senza strumenti. La sposa, sua nonna, la zia, le compagne, insomma l'entourage della sposa, piangono tutte. Le parole del canto vanno direttamente al cuore di queste donne. Piangono: è una gioia e una tristezza allo stesso tempo. È una gioia perché la figlia si sposa, ed è una tristezza

perché il giorno stesso
lascierà la casa di famiglia.
Questo non si fa solo a
Meknes: è una tradizione di
tutto il Marocco. A Meknes il
canto ha queste parole; a Fes
o a Casablanca le parole sono
altre: è nazionale, ma
ciascuno ha il suo modo.

Sono le donne a cantare?

Di solito è *h'lmà*, il gruppo
musicale, a cantare.

La sposa ha un velo sul viso,
un velo verde. Un velo verde
con dei lustrini. La poveretta
resta due ore, fino a tre ore in
questa posa [con le braccia
aperte, le mani levate],
aspettando che l'*henna* si

asciughi. Dopo comincia la festa, che dura fino alle 19 circa.

Per Melika c'è la stessa tradizione, perché Melika è una sposa. La donna che segue la tradizione di Melika ogni anno viene coccolata dal suo entourage, e per quel giorno trattata come una sposa. Ogni anno, ciascuna donna ha il suo giorno di Melika. Ogni anno lo stesso giorno fa la festa, con gli stessi criteri, allo stesso modo. Melika è sempre la regina, è sempre la sposa. L'henna, gli abiti, i profumi... si vizia Melika, come le spose: come vedi la sposa, vedi la donna che segue la

tradizione di Melika.

La donna che fa la festa di Melika, perché lo fa?

Per richiamare il benessere, per allontanare la cattiva sorte, per evocare la gioia, per evocare tutto quel che è bene nella vita, per richiamare il denaro, la classe, per essere amata da tutti, rispettata da tutti.

In Kosovo riti di questo genere li fanno soprattutto i rom

Qua no. Qua è il più alto livello della società: è da questo livello sociale che è scaturita questa tradizione. Lo fanno le donne dell'alta

società; quando lo fanno le donne normali è perché attraverso questo cercano un innalzamento sociale. È potere di Melika farle ascendere nella scala sociale.

Melika fuma, beve?

No, non posso dire questo.

Perché a Fes si sente dire che le donne che fumavano, che bevevano alcolici dicevano: “sono stata colpita da Melika”?

Prima, e anche adesso, le donne che fanno Melika lo fanno senza sigarette, senza alcol. E la loro nonna faceva la festa di Melika senza sigarette, senza alcol. La

categoria degli uomini e delle donne che offrono a Melika le sigarette e l'alcol gliele offrono perché lei... il suo ruolo... sono le donne che vogliono quel genere di cose. Cercano Melika perché le aiuti in quel genere di cose: il genere di, di...

Di essere libere?

No, non di essere libere ... [In arabo:] Spegni la telecamera che te lo spiego [segue spiegazione in arabo, a camera spenta: queste donne sono prostitute. Poi, di nuovo a camera accesa e in francese:] C'è una ragazza o una donna che esce di notte, che esce a bere, che esce a

cercare ... quel che ha nella testa ... lei offre a Melika le sigarette, offre a Melika l'alcol perché Melika la aiuti nel suo lavoro. Sono stato chiaro, credo.²¹⁹ Ma la norma è che Melika viene festeggiata senza alcol, senza sigarette, senza niente del tutto. Presso le donne sposate, presso le donne normali, che fanno una vita normale si festeggia Melika senza sigarette, senza alcol, senza niente.

Ma festeggiano Melika anche le donne che conducono una vita un po'...

Esattamente. Dunque Melika è per ciascuno secondo il suo

scopo. Tu tratti Melika... Melika ti tratta come tu tratti lei. Se tu chiedi a Melika qualcosa, lei ti dà quel che tu hai chiesto.

Quali sono i due nomi?

Melika zahouania

E l'altra Melika come si chiama?

Hajà Melika. Benvenuta principessa, o benvenuta figlia del sultano. Il sultano dei *ginn*: parlo del sultano dei *ginn*, del re dei *ginn*, non di un altro re. È la figlia di Basciahmù.

Come e perché avete imparato a cantare e suonare?

Io, parlo per me, io lo adoro.
Ho cominciato a sei anni... da
quando mi ricordo di
qualcosa. Amo e rispetto
quest'arte. Adoro le parole,
adoro questo genere di
musica. Già a scuola, col
walkman, con una cassetta di
h'lmà: lo spegnevo
all'ingresso in aula e lo
riaccendevo alle dodici, fino
a casa. Le *tabl*... dovevo
ascoltarlo di mattina,
pomeriggio, sera.

C'è una relazione tra le tue
scelte, i tuoi orientamenti
personali e la scelta di questa
musica?

No, non è un fatto di scelta: è
più forte di una scelta. Questo

è più forte di una scelta. Se vuoi si può dire che ero obbligato di fare questo lavoro. Ero obbligato ad amare questo genere di musica, A causa di questo amore ero obbligato di fare questo lavoro.

In Kosovo se ad una festa di nozze sono presenti uno o più ragazzi giovani, gentili ed evidentemente effeminati, che preferiscono stare con le donne, sembrano irresistibilmente attratti dal tamburello: di solito ne prendono uno e suonano con le donne

Sì, sì, qui c'è la festa di Achoura. Un mese dopo la

festa dei montoni. Si vendono questi strumenti (i *guell*) in tutta la medina. E tutte le ragazze, tutti acquistano questi strumenti ed escono per la strada, suonano. Si tratta di giovani ragazzi, ragazze: suonano per tre giorni. E il giorno della festa di Achoura si accende un fuoco, tutte le donne escono, tutti i ragazzi che amano - e preciso: che amano - tutto questo escono, tutte le ragazze escono e suonano durante i tre giorni della festa.

Questo a Meknes?

In tutto il Marocco. In realtà non sappiamo perché si fa

questa festa. Ma quel che ci interessa è acquistare gli strumenti e uscire a suonare con le donne e dire “Achouré achouré”.

E Mira? Le differenze tra Mira e Melika?²²⁰

Aggiungo qualcosa su Melika, anche se con questo non si può dire concluso un discorso che richiederebbe ancora ore di spiegazioni. Melika è in relazione con tutto quello che è classe, pulizia, tutto ciò che è bello, tutto ciò che è in relazione con le donne di classe, cioè con le donne che hanno un potere, che danno sempre degli ordini con eleganza.

Insomma una donna elegante.
Si dice “questa donna ha Melika” perché è una donna elegante perché è chic, affascinante.

E il potere?

Ha un potere sugli esseri umani e sui *ginn*.

La donna che ha Melika ha del potere?

Ha potere, certo. Ha potere sugli uomini. È sempre apprezzata dagli uomini, è sempre rispettata dagli uomini. Gli uomini la guardano e l’amano.

E voi avete del potere?

Abbiamo il potere di sedurre le donne che hanno Melika, abbiamo il potere di farle ascendere al nirvana, abbiamo il potere di farle scendere dalle loro sedie di comando e farle venire fino davanti a noi, ascoltare la nostra musica, viverla, e poi entrare nel mondo della trance, e fare discendere Melika in loro. E il potere che abbiamo è di capire cosa Melika vuol dire, abbiamo il potere di capire cosa vuole Melika in quel momento: se vuole del profumo, se vuole sentire una certa canzone: questo è il potere che abbiamo.

Nel corso delle feste per Melika le donne vanno in

trance?

Sì, ed è la fine della serata.

Tutte le donne o solo quella che ha dato la festa?

Tutte vogliono entrare in trance, ma rispettano la signora che celebra la festa: si lascia che sia la prima a entrare in trance.

Questo costituisce una differenza con le feste di nozze?

Sì, è una differenza. Ma nelle feste di nozze, alla fine della festa, tutte chiedono la trance. Dopo che la sposa è uscita per andare dal marito, tutte le altre invitate non

seguono la sposa. Restano col gruppo musicale cui chiedono di fare la trance, di *s'sia*, si chiama *s'sia*. Presso la madre della sposa. E il giorno dopo a casa del marito si rifà la medesima trance per le donne dell'altra famiglia. Per le famiglie tradizionali questa ultima parte, la trance, è la più interessante.

È per Melika, non è Chaounia [altro nome con cui è nota Mira]?

No, è solo per Melika.

Ma Mira è anche lei la bellezza e la seduzione.

È solo Melika ad essere richiesta in queste due feste.

Lei ha molti voti... come si dice... alle elezioni? Lei ha molti voti: votano molto per Melika. Tutti amano Melika: uomini, donne, ragazzi, ragazze...

Tutti rispettano Aicha [un altro ginn femminile]?

Tutti rispettano Aicha. Se si parla di Aicha si va ad altro argomento: si parla di un rapporto diretto col *ginn*. Ma Melika no: nessuno ha perduto Melika. Tutti amano Melika, tutti vogliono che vada da loro, che entri nella loro casa, tutti amano che risieda da loro, tutti amano viziarla e tutti desiderano essere viziati da Malikà. Se

dici a una donna: “no, tu non ami Melika” lei ti picchia. No, se le dici “tu non hai Melika, tu hai Aicha” lei non ti ama.

A Marrakesh ho chiesto di Melika agli effeminati che danzano là e non ne sapevano nulla.

Loro lo fanno solo per soldi, non sanno niente.

La gente ama Mira?

Amano Mira, amano Aicha, tutte le buone fate, tutti i buoni spiriti: sono amati dal 90 o l'80% della nostra società. Soprattutto quella femminile.

Ma vorrei capire la differenza tra Melika e Mira. Mira è la bellezza...

Mira è “amazerienne” [berbera, straniera]. Non è araba.

Perché la gente preferisce Melika a Mira?

Perché è la regina, Melika è la regina. E Mira è la principessa

Ma non è la figlia di Melika

No, no: Mira vuol dire la principessa, e Melika è la regina. Ma soprattutto Melika ha una rete: la rete di Melika copre gli arabi, gli arabi puri. Non puoi trovare un

“amazerien” [berbero, straniero] che ami Melika. Perché il comportamento di Melika è un comportamento arabo. Il comportamento di Mira è un comportamento “amazerien”, o straniero, o come di quella gente che Nico ci ha mostrato [i rom del Kosovo]. L’abbigliamento di Melika è arabo, i gioielli arabi. Mira no, ha cose berbere. Ed è la principessa. Aicha... ci sono molti significati per Aicha, ma Aicha... si dice in spagnolo che Aicha è la contessa.

Altre voci: dal Portogallo.

E questa è una storia che racconteremo un'altra volta.

Prenderemo tutto il tempo che serve per raccontare, da Melika fino a Tesmaharos, il re. Il re del diavolo. Quando tornerai assisterai ai riti, per una settimana. Vedrai come tagliamo la propria carne e dopo passiamo la mano e non ci sono tracce né cicatrici, come lavoriamo col fuoco e il *ginn* nero, come facciamo bruciare il nostro corpo e dopo non ci sono bruciature, vedrai le donne e gli uomini rompere il vetro senza ferirsi, vedrai rompersi dei vasi di ceramica sulla testa senza farsi male. Vedrai dei veri casi di trance, in cui un *ginn* entra in un corpo umano e parla nella lingua dei *ginn*; c'è chi lo capisce e ti traduce,

dice di cosa ha bisogno il
ginn in quel momento.

L'appartamento e il cortile del suonatore presso il quale si è svolta la conversazione sopra trascritta sono tutti arredati e decorati con mobili, teli e veli di colori tendenti al rosa, con inserti dorati, porpora e violetto. Lui stesso indossava, per l'occasione, una djellaba rosa. Ha voluto registrare una lunga intervista in video (qui non riportata), nella quale ha spiegato di non essere omosessuale, ma di essere posseduto da uno spirito femminile: il rosa è il colore del suo *ginn*. Lui può accoppiarsi anche con donne, e ha avuto sette mogli: è attivo ogni volta che lo spirito gli comanda un'erezione. Ma il suo spirito è lo spirito

dell'amore selvaggio: cosicché le donne può prenderle solo da dietro, come fa con gli uomini. Questo ha comportato l'insuccesso dei suoi matrimoni: anche l'ultimo è in crisi, anche perché ha pure una relazione con un uomo. In casa aveva allestito due altarini. Sul primo, a terra nel salotto rosa, stavano le offerte a Melika: latte, henna, incenso, olio. Sul secondo, in camera da letto, stavano gli emblemi degli spiriti di cui lui è chiamato a regolare la possessione, nei riti che officia e in cui suona. I *ginn* possono appartenere a diversi sistemi religiosi: islam, cristianesimo, ebraismo. Quelli che non appartengono a nessuno di essi sono invece diabolici. Così un narghilé e altri oggetti stanno per l'islam, una bottiglia di acquavite e una piccola torà per

l'ebraismo, una campana di ottone e una djellaba nera con due grandi croci ricamate, una davanti l'altra dietro, per il cristianesimo (più esattamente, dicevano, "per il papa").

Questo mio libro raccoglie informazioni disordinate e discontinue sulle relazioni tra musica, culti femminili, donne ed effeminati, mettendo insieme fonti storiche ed etnografiche. Su alcune tradizioni ho ripreso e sintetizzato studi svolti da altri; alcuni argomenti invece sono sviluppati più a fondo, perché sono stati direttamente oggetto di mie ricerche. Si tratta di un primo tentativo di ordinamento di una materia vasta e ricca, sia sul piano storico che su quello etnografico, ancora in larga misura da esplorare. Altre notizie, troppo vaghe e

sporadiche - quantomeno relativamente alle relazioni con la musica, i riti, il sacro - per essere collazionate in questo scritto, riguardano l'attuale presenza di tradizioni consimili in Birmania, Thailandia, Messico. E in Spagna, Algeria, Tunisia, Egitto. Tutto ciò contribuisce, credo, a inquadrare utilmente la tradizione musicale di donne ed effeminati rom del Kosovo. La conoscenza della quale, di converso, giova a meglio disegnare un quadro complessivo di estremo interesse, che meriterebbe ricerche estese ed approfondite.

In Kosovo: le feste e la musica, i protagonisti

Alle origini della complessità: brevissima nota introduttiva al Kosovo e ai suoi abitanti (di Silvia Bruni)

La Repubblica del Kosovo è un'ampia conca nel cuore dei Balcani. Circoscritta da catene montuose che ne tracciano i confini fisici e priva di sbocchi sul mare, la regione confina a

sud-ovest con l'Albania, a nord-ovest con il Montenegro e la Serbia, a est con la Serbia e a sud con la Macedonia.

La popolazione albanese è il gruppo maggioritario; fino al conflitto bellico del 1999 vi era anche una grossa minoranza serba, la cui presenza è ora limitata alla città di Mitrovica, all'ampia area che, alle spalle della città, si estende fino al confine con la Sangiaccato serbo, ad alcuni insediamenti in prossimità dei monasteri ortodossi (tra gli altri a Peje, a Gracanitza, Decan, a sud-ovest di Prizren). Nel corso del tempo hanno attraversato e popolato il Kosovo una moltitudine di genti di diversa provenienza: turchi,²²¹ rom, bošnjaci, gorani, macedoni, valacchi,, circassi hanno lasciato tracce in parte tutt'ora

presenti ed evidenti.²²² Sul piano religioso il Kosovo è a maggioranza musulmano; la seconda religione è quella cristiano-ortodossa, ma esiste anche una consistente minoranza di cattolici. In Kosovo viene parlato principalmente l'albanese, in una sua variante regionale, cui si affiancano il turco, il serbo, il gorano, il romané.²²³

Una catena di colline, che percorre tutto il territorio da nord a sud, divide di fatto il paese in due parti: una occidentale e una, di estensione un po' più ampia, orientale. La metà occidentale è nota presso la popolazione serba come *Metohija*, da *metochia*, parola greca-bizantina che significa "bene ecclesiastico" e indica la proprietà ecclesiastica delle terre tra Peje (in serbo

Peć) e Prizren e i ricchi lasciti (terreni agricoli, fruttiferi e vigneti) che i monasteri ortodossi ricevettero dai governanti serbi medievali. La parte orientale del Kosovo per i serbi è nota semplicemente come Kosovo. Così con la Federazione Jugoslava il nome ufficiale dell'unità amministrativa di questa regione divenne Kosovo-Metohija o, in forma abbreviata, Kosmet. La popolazione albanese invece denomina la parte occidentale Rrafsh Dukagjijn, e l'intero paese Kosóva.²²⁴

Le comunità rom presenti in Kosovo si suddividono, sul piano linguistico in arli, bugurdži, e džambaz (a volte detto anche gurbeto). A questi gruppi si aggiungono gli askalija, di lingua albanese. Le diverse identità dei gruppi

possono essere legate anche all'appartenenza religiosa, tuttavia la correlazione non è sempre assoluta. La maggior parte dei rom in Kosovo è di fede musulmana, alcuni sono ortodossi. A Lipljan, nel Kosovo centrale, v'è altresì una piccola comunità di rom cattolici.²²⁵

I rom, la musica, le feste

I rom dei Balcani centrali sono interpreti specialmente qualificati del rapporto tra continuità e trasformazione, attraverso la definizione dei confini, e il loro attraversamento, tra gruppi sociali diversi ma contigui. Interpretano in modo peculiare il ruolo, ad un tempo, di conservatori e innovatori esercitato da certi gruppi sociali e, al loro interno, da alcuni agenti specializzati.

Definiscono sé stessi, in prima istanza, per differenziazione da altri gruppi sociali: anche quando - come accade di frequente a certi gruppi residenti in Kosovo - capita che coltivino

i campi o svolgano attività legate alla produzione e al consumo di ortaggi, tendono a descriversi, soprattutto, come non-contadini: dunque non legati alla terra, al padrone, al ciclo delle stagioni, alla sedentarietà.²²⁶ Questi non-contadini - e in specie alcune famiglie che svolgono l'attività musicale professionale, ma anche gli ambulanti, e gli artigiani - si sono specializzati come interpreti professionali o semi-professionali delle tradizioni locali: insomma, si potrebbe dire paradossalmente che oggi questi rom sono, sul piano delle tradizioni, i più kosovari tra i kosovari: più albanesi degli albanesi, più gorani dei gorani, più turchi dei turchi. E proprio in questo sta la loro specificità. Non hanno musica o danze, particolari usanze o tradizioni che li

differenzino nettamente dagli altri, ma spesso i musicisti e i danzatori più bravi, i più profondi conoscitori delle tradizioni sono rom. La comunità peraltro non è protetta da una rigida endogamia, ma da una alquanto rigorosa patrilinearità e patrilocalità, per le quali il figlio assume l'identità sociale e il patrimonio culturale della famiglia del padre, presso la quale resta anche in caso di separazione o di morte di uno dei coniugi. La moglie, anch'essa, acquisisce l'identità del marito: diventa una *romnì* se sposa un rom, un'albanese se sposa un albanese. Quantomeno sul piano della competenza comune e dei repertori domestici sono dunque le donne, in special modo, a mettere in relazione le tradizioni di gruppi diversi. Le differenze sono limitatamente

avvertite come differenze “etniche”, e più decisamente individuate come differenze di ruolo sociale e specializzazione culturale.

Una delle più efficaci descrizioni delle differenze tra rom e non-rom (tra rom e contadini, direbbero loro) che mi sia capitato di ascoltare viene da una ragazza rom musulmana del Montenegro, residente a Bologna, con tutta la famiglia, dal 1989 (nel periodo in cui si è svolta la conversazione, il 1996, nel “campo nomadi” di S. Caterina).²²⁷ Moki (questo il nome della ragazza) mi parlava di un ragazzo che abitava nello stesso campo, definendolo sprezzantemente uno *shiptar* (un albanese); e ciò sebbene il ragazzo non fosse davvero un montenegrino di etnia albanese, ma un rom montenegrino

askalija, cioè appartenente ad un gruppo che parla prevalentemente l'albanese piuttosto che il romané, e i cui componenti (ma non la famiglia del ragazzo) svolgono a volte attività legate all'agricoltura o all'allevamento del bestiame. Le chiesi quale fosse la differenza tra i rom e gli *shiptar*. “Nessuna - mi rispose -; solo, noi parliamo romané, mentre gli *shiptar* parlano albanese.” “Bene - dissi - ma se la differenza è solo questa, perché ti riferisci a loro con disprezzo?” “Ma perché sono del tutto diversi da noi”, rispose. “Ma diversi in che cosa?” “In tutto”. “Hanno abitudini diverse dalle vostre, hanno abitazioni diverse, si vestono in altro modo?” “No no, come siamo noi, così sono loro.” “Le loro feste, i matrimoni, i battesimi, le circoncisioni,

sono fatte in modo diverso dalle vostre? La musica, le danze, sono diverse?” “No, lo hai visto più volte al campo, le feste, come le nostre, così le loro, i musicisti sono gli stessi, suonano sia per noi che per loro, la gente balla nello stesso modo. Poi, lo sai, tante volte un rom sposa un'albanese, o un albanese sposa una *romnì*, e sempre partecipiamo gli uni e gli altri alle stesse feste”. “Ma allora com'è che sono del tutto diversi da voi?” “Beh, come ti devo dire, noi siamo più liberi.” “Più liberi in che senso?” “Le nostre feste sono più belle, e poi noi balliamo meglio, loro sono come dei sacchi di patate, la nostra musica è più bella.” “Senti, ma Miria (una donna askalija che abitava nello stesso campo) come balla?” “Ah, Miria è bravissima, l'hai vista, tutti la

guardano quando balla, come lei per ballare al campo non c'è nessuno." "Ma Miria è una *romnì*?" "Ma no! Sei scemo? Lo sai, lei è una *shiptar*." "Ed è brava a ballare?" "Molto, te l'ho detto." "Ma se Miria, che è albanese, è brava a ballare, dove sta la differenza?" "Senti, loro stanno in campagna, noi stiamo in città." "Non è vero, mi hai detto più volte che le vostre e le loro abitazioni sono le une a fianco alle altre, nei medesimi villaggi. E poi, proprio la famiglia di questo ragazzo abita accanto alla tua, a Vrela" (quartiere di Podgoritza abitato da rom). "È vero, è così." "E allora?" "Allora insomma - disse a questo punto un po' spazientita - come te lo devo spiegare? Sai quando si fa la ricotta? Che resta quell'acqua biancastra? Loro la bevono." "E voi no?"

“Sì, ma loro di più.”

Il discorso ovviamente va interpretato in chiave simbolica e non logico-analitica, secondo forme di pensiero e di espressione proprie dell'oralità. E Moki ha espresso una sintesi - appunto, simbolica - delle differenze, ben definita e compiuta: i rom sono bravi a suonare, a danzare, le loro feste sono più belle, sono più “liberi” perché non legati alla terra; gli altri, gli “albanesi”, sono pastori e contadini. Anche quando non esercitino attività agricole o pastorali, appartengono comunque a una cultura agro-pastorale: nella rappresentazione che di essi hanno i rom, vivono in campagna, producono la ricotta, bevono il siero, e per fare le feste (o per sapere come si fanno le feste)

hanno bisogno dei rom.²²⁸ Questo naturalmente vale a prescindere dalla concreta, specifica declinazione delle cose; non è contraddetto dal fatto che vi siano albanesi che sanno suonare, rom che stanno in campagna e coltivano la terra, che Miria, come provocatoriamente le facevo notare, sia una gran danzatrice: i confini sono sfumati: il siero lo bevono anche loro, ma gli altri “di più”; il mondo è complesso e variegato. Ma questo loro lo sanno bene, e tra i confini si sanno muovere con leggerezza.

Il ruolo giocato nella definizione dell'identità dalla diversa matrice etnica è senza dubbio storicamente rilevante ai fini della determinazione del ruolo attualmente assolto dai rom all'interno della società più ampia in cui vivono e agiscono, e con

cui variamente interagiscono; questa non sembra tuttavia al presente che una delle componenti, e non tra le più evidenti, della loro identità, quale viene percepita da loro stessi e da chi li circonda. Specializzati come interpreti professionali o semi-professionali delle tradizioni locali, sono i conservatori di tradizioni antiche, ma pure coloro i quali hanno apportato e continuano ad apportare alle tradizioni locali elementi di modernità. L'accompagnamento musicale delle feste di nozze e di circoncisione - sia dei rom che degli albanesi - in Kosovo (e largamente in tutti i Balcani centrali) è affidato pressoché esclusivamente a diversi gruppi di musicisti specializzati rom (tranne il canto epico, eseguito anche, nell'area di Prizren, da un gruppo di rom

askalija, ma più frequentemente da cantori e musicisti “contadini” albanesi), ciascuno dei quali copre un luogo e un momento diverso del rito. Rispettivamente: il canto epico e narrativo accompagnato strumenti a corda e, spesso, fisarmonica, a casa del padre dello sposo (richiesto, a mia conoscenza, solo dalle famiglie albanesi; presso i rom, eventualmente, viene occasionalmente sostituito dall’esecuzione estemporanea, da parte di non-professionisti, di canti a due voci non accompagnati o, più regolarmente, con l’intrattenimento da parte di un’orchestra moderna); il suono di *surle* e *davul*²²⁹ che accompagna la danza delle donne, a casa del padre della sposa, o più frequentemente quella degli uomini, nei pressi della casa ma

all'esterno; l'orchestra moderna con voce, clarinetto o saxofono, banjo, batteria, sintetizzatore (detta, dal turco, *calgija*, al presente spesso sostituita da un cantante che si accompagna da sé con un sintetizzatore, o da due o tre sintetizzatori che si distribuiscono i ruoli degli altri strumenti) nella sala del banchetto, ove pure fanno di nuovo il loro ingresso fragoroso e spettacolare *surle* e *davul*, interrompendo la musica da danza dell'orchestra moderna per marcare i momenti tipici della cerimonia. In alcuni casi - con regolarità per le cerimonie dei rom, spesso ma non sempre presso gli albanesi e i gorani - la parte femminile dei riti, che si svolgono a casa del padre della sposa, e in specie la cerimonia del pianto della sposa, vengono accompagnati

da canti sul tamburello, eseguiti, a pagamento, da donne o da suonatori e cantori effeminati, rom essi pure, la cui tradizione è radicata nel Kosovo occidentale, da Prizren a Peje.²³⁰

Le feste, quelle di comparatico, di circoncisione, ma soprattutto quelle di nozze sono le occasioni, per le comunità del Kosovo, siano esse rom, albanesi o di altra lingua ed etnia, in cui pubblicamente si ribadiscono e riordinano l'identità familiare e di gruppo, le loro gerarchie. La famiglia del "padrone della festa" mette in mostra sé stessa, con i nuovi e gli antichi legami di parentela, di fronte alla comunità; lo stesso fanno le famiglie dei convenuti. La comunità tutta si ritrova, si esibisce di fronte a sé medesima, e al presente di fronte alle telecamere che, in

tempo reale e da più punti di vista, riprendono tutta la cerimonia. Così l'intrattenimento, separatamente, del gruppo degli uomini e di quello delle donne, poi la festa in cui tutti partecipano assieme al banchetto e alle danze, sono occasioni, per ciascuno dei presenti, di manifestare la propria adesione al sistema sociale e culturale che lì si rappresenta e si ricostruisce, e in cui la comunità si riconosce. La partecipazione alla catena della danza non è casuale, non ha il solo scopo di divertire, né avviene in maniera indiscriminata: gli intervenuti - le donne in specie - hanno il dovere sociale di parteciparvi, secondo un ordine gerarchico che rispecchia la relativa contiguità alla famiglia ospite, le sue alleanze; hanno interesse a essere ripresi

dalle telecamere, di testimoniare perpetuamente, nel filmato delle nozze, la propria identità individuale e familiare, la propria adesione ad una più ampia società.²³¹

I canti accompagnati dal *cifteli* o da un'orchestrina di strumenti a corda e fisarmonica, a volte con l'aggiunta del tamburello, ed eseguiti a casa del padre dello sposo, appartengono a quel repertorio narrativo che dagli anni Trenta del Novecento è stato oggetto di studio da parte di Milman Parry e Albert Lord.²³² Questo genere di canti che celebrano le gesta degli eroi locali si è sviluppato in aree di confine (Parry individuava proprio nella cultura di frontiera e nella compresenza di diversi linguaggi il terreno privilegiato per l'esistenza di

fenomeni di questo tipo; ciascuno dei gruppi etnici e linguistici interessati dalla loro presenza ne ha fatto uno degli emblemi della propria identità).²³³ La lingua in cui vengono intonati i testi, a seconda delle zone, degli esecutori, dei destinatari, può essere il serbo o l'albanese. Molti cantori - negli anni Trenta, quando Parry e Lord condussero la loro ricerca, e ancora in tempi recenti - erano bilingui, e cantavano le medesime storie sia in serbo che in albanese. In Albania settentrionale, in Montenegro, nella Serbia meridionale (e nella parte nord-occidentale del Kosovo: la valle di Rugova, al confine con Montenegro e Albania) questi canti vengono eseguiti a voce sola, con l'accompagnamento di una viella monocorde (*laute* o *gusle*) suonata

dallo stesso cantore. In Kosovo gli esecutori di questi canti in genere sono di estrazione contadina e di lingua albanese. Si accompagnano con un liuto a manico lungo di derivazione turca, il *cifteli*. Spesso i canti vengono eseguiti a due voci alternate, con l'accompagnamento di una piccola orchestra, il cui organico e i cui linguaggi risentono dell'influenza turca. Gli strumenti impiegati sono, oltre al *cifteli*, lo *sharki*, il *prim* (altri due liuti, il primo a manico lungo, il secondo delle dimensioni e proporzioni di un mandolino, col risonatore a cassa), violino, con l'accompagnamento della fisarmonica, a volte anche un tamburello di piccole dimensioni, suonato da un uomo.²³⁴ Nella parte sud-occidentale del paese i gruppi più noti e di migliore qualità sono due.

Uno è composto da cantori e suonatori albanesi di estrazione contadina, abitanti nell'area di Prizren; l'altro dai fratelli della famiglia Gashi, che hanno casa, terra e bestiame nel villaggio di Spinadija, vicino Prizren. Vengono chiamati, per le feste di nozze, ad intrattenere gli uomini in casa del padre dello sposo, la mattina prima del banchetto. Siedono con gli uomini del villaggio, da pari a pari, mangiano con loro, ne condividono e interpretano l'identità, celebrano le loro gesta antiche e moderne, fino all'emigrazione, alla guerra, alla militanza nell'UCK.²³⁵ Tuttavia i Gashi non sono proprio del tutto "albanesi": sono, come il ragazzo del racconto di Moki, rom askalija; parlano prevalentemente l'albanese, vivono, tra gli albanesi e come

gli albanesi, in un piccolo villaggio di mandriani e contadini, in uno di quegli agglomerati di stalle e abitazioni dei diversi fratelli di un'unica famiglia, cintati da un muro, in cui si ambientano alcuni tra i più vecchi canti epici (o che ricordano ancora, se è per quello, le abitazioni dei re pastori dei poemi omerici); sono essi stessi mandriani, oltre che musicisti di vecchia tradizione. Ma sono rom, intrattengono rapporti con gli altri rom, stabiliscono con loro rapporti di parentela, sposandone le figlie.²³⁶

I suonatori di *surle* e *davul*, che accompagnano le danze delle donne e che sottolineano i momenti più rilevanti del banchetto nuziale, vengono tenuti a distanza dai partecipanti alla festa: mangiano per proprio conto, in disparte,

fuori dalla sala, non sono ammessi alla conversazione. Sono ritenuti estranei, diversi, non degni di unirsi alla pari con gli altri in quel momento forte di definizione e ricostruzione dell'identità collettiva che sono le feste nuziali.²³⁷ Eppure gli albanesi utilizzano questi suonatori, per le proprie feste, regolarmente; senza di loro una festa non può dirsi compiuta. Eppure le loro musiche sono, sul piano della loro interna strutturazione, del linguaggio impiegato, del tutto tipiche dei Balcani centrali, del Kosovo in specie, e culturalmente caratterizzanti. Si fondano sulla giustapposizione e variazione di strutture ritmiche e melodiche assai complesse e altamente formalizzate, che appartengono in maniera esclusiva a quest'area.²³⁸ A

testimonianza della particolarità non solo delle strutture musicali, ma anche, proprio, della sensibilità ritmica delle popolazioni - tutte - dell'area che ha come epicentro il Kosovo, riferisce Arbatsky che con la costituzione dell'esercito della Federazione Jugoslava si è resa necessaria l'istituzione di corsi *ad hoc* per insegnare alle reclute del Kosovo a marciare assieme agli altri,²³⁹ giacché al suono del tamburo si muovevano coerentemente tra loro, ma in maniera apparentemente incoerente col ritmo binario espresso dallo strumento, e comunque diversa da quella degli altri soldati. Un cantore e suonatore di *cifteli* - albanese del Kosovo - ad una festa di nozze mi mostrava una volta i passi di danza, irregolari sulla struttura ritmica già

di per sé irregolare del brano di musica, cosicché musica e danza divergono per ritrovarsi ciclicamente, ogni certo numero di passi. Lo guardai meravigliato; lui prese un accendino e mi chiese: “voi come lo usate”? Io feci ruotare col pollice la rotella zigrinata che sfrega la pietra focaia, del tutto normalmente. Lui, scherzando, mi disse: “noi teniamo fermo l'accendino e giriamo veloce la testa”: che, in qualche modo, è una metafora efficace non solo per la musica, ma per molti aspetti della situazione sociale, politica, economica, culturale di quella parte dei Balcani. E quella musica, suonata da quei rom venuti da oriente che l'organologia vuole siano stati i responsabili dell'introduzione in area balcanica di *surle* e *davul* dalla Turchia,

non è musica turca: è, per la specifica morfologia delle *surle* usate in quell'area come per gli specifici linguaggi musicali, fortemente caratterizzante l'identità musicale locale.²⁴⁰

Forse di ancor più caratterizzante, sul piano ritmico, v'è solo il repertorio apparentemente marginale eseguito professionalmente col tamburello da donne e uomini effeminati rom per i riti delle donne. Nelle strutture ritmiche messe in gioco in quei repertori si trova condensato e del tutto esplicitato, per così dire, il principio di base (o l'estremo sviluppo) del nucleo fondante la specificità della musica kosovara.²⁴¹ Presso i rom del Kosovo la connotazione sessuale del tamburello è avvertita con particolare forza. Suzana Berisha, una

donna di Jakova che, in quanto zia paterna della sposa, ha condotto (nel 1993) una delle cerimonie del pianto osservate, alla quale chiesi una volta se il tamburello lo suonano solo le donne o anche gli uomini, mi rispose:

Lo suonano solo le donne; sì, lo suonano anche gli uomini [ridendo]; se suonano il tamburello vuol dire che sono *buliasci* [omosessuali]. E gli uomini, quando suonano il tamburello, sono più bravi delle donne, molto bravi. E mio fratello anche suona il tamburello, ed è un uomo, non è in quel modo. Ha imparato da piccolo, gli piaceva sempre, gli piaceva, sempre lo prendeva e

suonava, e tanti sanno suonare, e non sono *buliasci*.

L'apparente contraddizione di frasi di opposto significato e l'uso evidente dalla paratassi tendono manifestamente a concentrare su un unico piano di comunicazione elementi che appartengono ai contesti rituali di uso dello strumento e al suo ruolo simbolico ed elementi che appartengono all'esperienza concreta: il tamburello è strumento femminile, che deve essere suonato dalle donne, e il fatto che venga utilizzato anche dagli uomini va sottolineato, marcando l'inversione sessuale implicita in questa azione. Anche quando chi lo suona non è omosessuale, e con esso esegue repertori non legati ai riti femminili, l'uso dello strumento vale

come temporaneo travestimento, come inversione. Va notato che quando gli uomini non effeminati suonano il tamburello - nelle orchestre di *calgija* o anche soltanto per accompagnamento al canto -²⁴² esprimono figurazioni ritmiche regolari, del tutto diverse da quelle che appartengono ai repertori femminili e omosessuali. I quali sul piano della funzione, del contesto, dell'impiego rituale appaiono estremamente arcaici: appartengono a un sostrato antico di musiche sacre, documentato in una vasta area.²⁴³ Va osservato anche, di converso, che Tafa, un suonatore effeminato di tamburello attivo a Peje dagli anni Settanta agli anni Ottanta del Novecento, cantava pure con le orchestre di *calgija*, e che a lui si attribuisce l'invenzione, o

quantomeno la trasformazione e l'ampia diffusione, alla fine degli anni Ottanta, di un genere canoro e musicale, detto *tallava*, che viene eseguito dalle moderne orchestre di *calgija*, e che, pur caratterizzato come prodotto musicale tipicamente rom, gode ancora adesso di ampia fortuna non solo tra i rom e non solo in Kosovo, ma anche in Albania, in Montenegro, in Macedonia, in parte pure in Bulgaria e in Serbia. E i repertori di *tallava*, nonostante comunemente in Kosovo si ritenga scaturiscano dalla musica femminile suonata col tamburello, si fondano su una costante e regolarissima pulsazione ritmica binaria. Svanibor Pettan si è occupato del ruolo svolto in Kosovo dai suonatori effeminati in qualità di mediatori tra le sfere musicali di

pertinenza femminile e maschile. In ragione della loro

physical appearance
(sometimes including long
hair, suggestions, not yet
confirmed that in the past
they also wore a specific kind
of dress), behavior (in
particular verbal expressions)
and their musical preferences
(performance in a female
medium)²⁴⁴

questi musicisti, a differenza degli
altri uomini, hanno avuto accesso al
repertorio e alla modalità di esecuzione
proprie delle donne. Il passaggio alla
scena pubblica, con un cantante maschio
accompagnato da un'orchestra moderna,
ha dato luogo ad una forma musicale

ibrida.

I rom, in Kosovo, non sono solo i musicisti deputati per le feste, proprie e degli albanesi; sono anche quelli che del modo in cui si fanno le feste sono gli interpreti, i conservatori (sono quelli che sanno fare le feste, che sanno danzare meglio degli altri, secondo il racconto di Moki). E proprio perché specialmente consapevoli della funzione del rito e di ogni parte di esso, del modo in cui va attuato, sono anche i più qualificati a proporre delle innovazioni. Perché oltre a conservare e interpretare, per sé e per gli altri, tratti rilevanti delle tradizioni locali, i rom del Kosovo sono anche i principali protagonisti del cambiamento, in musica: le orchestre moderne hanno incorporato forme della musica popolare urbana di

derivazione turca, della musica leggera e d'intrattenimento, materiali e strumenti di varia provenienza; nei loro linguaggi sono penetrati anche echi del jazz e del rock, importati attraverso i moderni mezzi di comunicazione.²⁴⁵ Dapprima, già negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, le orchestre comprendevano il banjo turco – sostituto moderno del *saz* o di altri liuti a manico lungo -,²⁴⁶ il clarinetto moderno in Sib o il saxofono contralto, due piccoli tom-tom da batteria jazz, le cui membrane tesissime, percosse con le bacchette, imitano il suono del *darbouk*. Più recentemente si sono piegate all'elettronica, con un uso cospicuo di mezzi di amplificazione ed elaborazione del suono, e soprattutto dei sintetizzatori, la cui duttilità timbrica e la possibilità di

eseguire glissandi col variatore manuale delle altezze permettono loro di adattarsi facilmente a quei linguaggi musicali.

Negli anni Novanta più volte, quando mi è capitato di vedere, presso qualche famiglia residente in Italia, la videoregistrazione di una festa fatta a casa di qualche parente rimasto in Kosovo, in cui le danze fossero accompagnate da *surle* e *tupan*, mi è stato detto con sprezzante ironia che si trattava di una festa di contadini. Sebbene sapessimo bene, loro e io, che si trattava invece di rom, e loro parenti: ché è roba vecchia, da gente restia al cambiamento e ignorante delle cose del mondo quali sono, appunto, i contadini. Oggi le cose sono cambiate ancora: una maggiore integrazione nei paesi dell'Europa occidentale in cui si

sono insediati, una nuova rimodulazione dell'identità e del rapporto con il paese d'origine, una maggiore contiguità con le famiglie rimaste in Kosovo (da qualche anno gli emigrati riescono con maggior facilità a tornare là, e i loro parenti a venirli a trovare in Italia Francia Svizzera Germania) li hanno indotti a riconsiderare e rivalutare il loro rapporto con la terra d'origine: tamburelli e *surle* e *tupan* diventano oggi emblemi di un'identità rivendicata.

Gli strumenti musicali di recente introduzione peraltro, rispetto alla fisarmonica entrata in voga, come in tutto il mondo popolare, all'inizio del Novecento, rappresentano, quanto meno sul piano timbrico e su quello delle successioni intervallari, una restaurazione

della tradizione, e una coerente evoluzione dei suoi linguaggi, non uno stravolgimento di essa: la possibilità di costruire sulle tastiere elettroniche scale diverse dai modi maggiore e minore consente di suonare sui modi tradizionali; il glissato che si può ottenere col variatore manuale delle altezze permette di imitare le oscillazioni d'intonazione regolate sulla *surla* dalle labbra del suonatore, peraltro su un'estensione assai più ampia di quella consentita dal vecchio strumento (del quale il nuovo conserva talvolta il nome: mi è capitato più volte di sentir definire *surla* un sintetizzatore Casio o Yamaha), esasperandone anzi le peculiarità di linguaggio. Sul piano delle strutture ritmiche invece l'uso dei sintetizzatori, che sempre più

frequentemente assolvono anche il ruolo prima svolto dai tamburi, ha comportato la regolarizzazione delle durate e l'impoverimento del repertorio. Il comodo manuale della tastiera, le bacchette e le elastiche e robuste membrane sintetiche della batteria, il sistema di chiavi del sassofono o del clarinetto, i mixer, i microfoni, gli amplificatori consentono una velocità di fraseggio e una nitidezza di esecuzione, un volume e un equilibrio tra le diverse voci dell'orchestra prima irraggiungibili. Del linguaggio di tradizione si mantengono, quantomeno in parte, alcuni tra i caratteri fondamentali (modi, strutture ritmiche, fraseggio, formularità del repertorio, materiali melodici, relazione tra strutture fisse e improvvisazione), sebbene, si

diceva, l'uso dei sintetizzatori abbia comportato un netto impoverimento delle strutture ritmiche, che nei repertori moderni tendono a regolarizzarsi su forme binarie. Ma si mantiene, soprattutto, la tradizionale disponibilità all'innovazione, all'ibridazione di forme e materiali. I rom oggi, si potrebbe dire, continuano ad assolvere il ruolo di mediatori e diffusori di cultura in ragione del quale, secoli addietro avevano importato da sud e da oriente *surle*, *daouli*, *darbouk*, tamburelli, liuti a manico lungo nei Balcani: i sintetizzatori affiancano o sostituiscono altri strumenti proprio perché i rom continuano ad essere uguali a sé stessi e fedeli al proprio ruolo.

Una ulteriore definizione
dell'identità dei rom, interpretata

attraverso la musica, fa il paio con quella di Moki: assieme, descrivono compiutamente il farsi e disfarsi, il piegarsi e rinnovarsi di un'identità relativa, che si misura costantemente con quella altrui. Hassan Bonesta è un anziano rom del Kosovo, che ha svolto, nel corso della sua esistenza, due attività principali: quella di venditore ambulante di capi di abbigliamento e quella di suonatore di clarinetto e saxofono nelle orchestre moderne. Un tempo viveva a Mitrovica; andava a comprare abiti da festa ad Ankara o Istanbul, attraversando la Bulgaria, poi li vendeva nei mercati del Kosovo. Dopo si è spostato prevalentemente in Europa occidentale, a causa dell'accresciuta difficoltà di attraversare le frontiere balcaniche, delle

tensioni interetniche che preludevano alla guerra e che hanno portato alla distruzione, da parte di gente di lingua albanese, della parte di Mitrovica popolata dai rom, accusati di simpatizzare per la Serbia. Adesso col suo furgone fa il giro degli insediamenti rom in Italia, Germania, Francia, vendendo prodotti alimentari dei Balcani; poi acquista in Italia, a Prato, o altrove abiti usati che riporta in Kosovo. Lui si ritiene un “uomo internazionale”: parla il romané, l'albanese, il serbo, il turco, l'italiano, il tedesco, il francese, un poco di inglese e di bulgaro; col suo furgone ha girato l'Europa, ed è stato pure in Australia e negli Stati Uniti, dove, racconta, per andare in Canada ha attraversato il tunnel che passa sotto il fiume Detroit. Tempo fa

era a Bologna, ospite di un amico in un campo nomadi. Gli portai un clarinetto - lui da tempo non suonava più - e gli chiesi di suonare per il mio registratore. Eseguì u n *taksim*, poi un *cifteteli*, cioè un preludio e una danza di origine turca, la quale, disse,

viene proprio dalla Turchia.
Perché noi siamo quelli genti
di nazione turca,
momentalmente residenti a
nostra amministrazione di
Kosovo, che sappiamo fare
tutto. Noi siamo quelli genti
che conosciamo tutta la
musica

(e “momentalmente” è da almeno sette secoli, ma anche questo è essere rom: aver casa da secoli in un luogo e poi,

se arriva una guerra, o anche una legge nuova, una crisi economica, un problema qualsivoglia, andar via e trovarsi a dormire in una roulotte sotto un cavalcavia e chieder l'elemosina ai semafori come se non si fosse fatto altro per tutta la vita).²⁴⁷ Dopodiché mi rappresentò l'Europa, la sua idea di Europa in musica: un'idea stereotipata, convenzionale e superficiale, che mutava però di segno, si faceva sempre più profonda e articolata intanto che dalle regioni occidentali e settentrionali ci si spostava verso i Balcani. Suonò "Mezzanotte a Mosca"; poi, per la Russia, il Casatschock e, per l'Austria, "Duna waltz, val-ze-ro di da-nu-bio", poi ancora musiche tradizionali, non più canzoni d'autore, di "Ungèria, Romània, Bulgària,

Albània, Grezka”, passando gradualmente da una compitazione stentata delle melodie a lui meno familiari, attraverso un’esecuzione povera ma decorosa di musiche da danza ungheresi e rumene, fino a un’interpretazione sempre più ricca, consapevole, competente man mano che ci si avvicinava a casa sua.

Le feste di nozze: *konajeja*, o il pianto della sposa

Una festa di nozze di rom in Kosovo occidentale non differisce in maniera sostanziale, per quanto riguarda la struttura del rito, da una festa di nozze di popolazioni di lingua albanese, turca o gorana che abitano nella stessa area. L'analisi di un rito nuziale, quale viene messo in scena da interpreti specialmente qualificati quali sono i rom, si rivela tuttavia di particolare interesse anche per l'interpretazione che delle azioni del rito e delle loro funzioni forniscono i protagonisti: i quali, di norma, sono ben consapevoli della funzione dell'apparato

simbolico che appartiene ai riti che interessano la comunità.

I riti nuziali si svolgono in due momenti e in due luoghi diversi: la prima parte a casa dei genitori della sposa, ove hanno luogo le cerimonie di congedo della sposa dalla famiglia d'origine e quelle di presa in consegna da parte dei parenti dello sposo, che la portano a casa propria, ove si consuma la seconda parte delle cerimonie. Azioni centrali della prima parte sono il pagamento del prezzo della sposa, l'esposizione del corredo, il pianto della sposa, la vestizione e la cerimonia dell'henné, il distacco delle mani dagli stipiti della porta della casa paterna, la pioggia di dolciumi (in genere caramelle) sulla testa della sposa, la danza del pianto o dell'addio tra padre e

figlia, quella che si potrebbe definire la “danza del setaccio o del tamburello vergine”, la consegna della sposa al padre dello sposo; della seconda l’esposizione dei doni, la consumazione del pane con zucchero e sale, la cerimonia dell’acqua e dello zucchero, il pranzo, la danza del pane, la danza del grembiale, i riti della consumazione del matrimonio e l’esposizione delle lenzuola con la “danza del setaccio o del tamburello fecondato”. Alcune di queste azioni sono necessarie e imprescindibili, altre (la danza del pianto, la consumazione del pane, la danza del grembiale) non sono sempre tutte messe in scena.

I riti del pianto (*konajeja*) e la parte successiva delle celebrazioni meritano una descrizione approfondita. A casa del

padre della sposa, al termine della visita dei parenti dello sposo, prendono congedo anche i vicini e conoscenti di sesso maschile convenuti per l'occasione. Si fermano invece alcune delle donne del vicinato e le donne di casa; i suonatori di tamburello iniziano a suonare e a cantare i versi del pianto. La sposa, un grande fazzoletto rosso a coprire il volto, guidata dalla madre o da una zia, fa il giro delle astanti, sedute ai lati della stanza, e prende congedo da esse emettendo un lamento stilizzato, che a poco a poco si trasforma in un pianto vero, a tratti diretto. Il pianto stilizzato e ritualizzato giova a destorificare il dolore, a orientare culturalmente il disordine, il parossismo irrelativo ordinandoli in una sequenza rituale. Il ritmo del tamburello, la melodia

iterata del canto giovane all'ordinamento del dolore: cullano, e contengono. Il nucleo di questa riplasmazione è costituito dai versi codificati e ripetuti del canto e dal pianto stilizzato. Vale, per il pianto della sposa, l'interpretazione proposta da Ernesto De Martino per i riti del lutto:

La ripresa consiste [...] nel fatto che, in luogo dell'ebetudine e della scarica irrelative, il rito come istituto stabilisce e tradizionalizza la norma culturale di un'ebetudine e di una scarica controllate nella durata e nell'intensità, cioè "permesse" soltanto secondo un ordine rituale collettivamente osservato nei tempi e nei modi

La sposa viene fatta sedere; la si pettina e la si veste, intanto che vengono esposti i numerosi vestiti che indosserà più tardi o l'indomani, nel corso della cerimonia. Dopo la sposa abbraccia e saluta ancora, piangendo, i parenti più stretti, anche di sesso maschile. Quindi viene fatta sedere, e ha inizio la parte della cerimonia che si conclude con l'apposizione dell'henné sulle mani e i piedi della sposa e l'impressione dell'impronta delle mani su un lenzuolo o un cartone bianco. Nel corso dell'intera cerimonia la ragazza, il viso interamente coperto da un velo rosso, singhiozza ad alta voce, in presenza delle donne della famiglia. Le quali, spesso anch'esse

visibilmente commosse e in stato di agitazione, alternano lacrime e risa.²⁴⁹ La sposa, in uno stato di coscienza liminare, stuporoso, piange a lungo, a volte per ore, accompagnata dal canto e dal suono dei tamburelli. Nelle cerimonie di pianto nuziale, ha osservato Ernesto De Martino,²⁵⁰

viene eseguito in forma anticipata e simbolica, destorificata e come sognante, il processo che avrà poi luogo nella vita reale, cioè la perdita della verginità.

La cerimonia serve, dicono i rom del Kosovo, perché “si piange a casa del padre per non piangere a casa dello sposo”. Il trauma del passaggio alla nuova

condizione viene attenuato e organizzato dalla sua attuazione rituale, segnata dal canto e dal ritmo espresso dal tamburello, figurazione sonora del femminile. Il testo del canto che accompagna il pianto è, di fatto, quello di un lamento funebre; insiste sull'assenza della ragazza, dal momento presente e per il futuro, sulla perdita di libertà e privilegi, nel passaggio alla nuova condizione di donna sposata:

Lascera il padre e la madre
per andare a casa dello sposo;
rispetterai la sua famiglia.

Adesso non sei più una
bambina; a casa dei genitori
ormai sarai un'ospite.

Quando tua madre preparerà
da mangiare tutti siederanno

intorno alla tavola, tranne te.

Tuo fratello minore andrà a cercarti nella stanza per chiamarti a tavola con gli altri, e vedrà che tu non ci sei. Tuo padre e tua madre cominceranno a piangere.

Il rispetto con cui sei stata trattata dai genitori non lo riceverai dalla famiglia del marito.

Cambierà tutto, e avrai nuovi doveri.

Tutti i privilegi che hai avuto a casa di padre e madre non li avrai più.

Ogni mattina dovrai alzarti molto presto e dovrai servire

gli altri.²⁵¹

La ricerca rituale della persona oggetto del lamento, qui attribuita ai genitori e al fratello minore della sposa, è variamente attestata nei testi del lamento funebre, soprattutto in area slava, in Grecia, nelle colonie neogreche dell'Italia meridionale.²⁵²

A queste formule stereotipe si aggiungono occasionalmente e irregolarmente dei riferimenti alla concreta situazione della specifica persona, in genere limitati alla citazione del nome della sposa, di quello dei genitori e di altri consanguinei.

Il pianto viene regolato dalla melodia iterata del canto e dal ritmo espresso dai tamburelli, attenuando “la

presenza di veglia mediante la monotonia della iterazione”;²⁵³ anche nei riti del lutto

La ritualizzazione del planctus si orienta con una certa preferenza verso moduli mimici iterabili secondo un ritmo: di qui la grande diffusione rituale del percuotersi il viso o la testa o il petto o le gambe, appunto, perché tali gesti possono essere agevolmente iterati secondo un ritmo, e partecipare in tal modo organicamente alle regole rituali della lamentazione.²⁵⁴

Talvolta capita di osservare come, al tacere dello strumento, anche il pianto della ragazza diminuisca, per rinforzarsi

quando si fa sentire di nuovo il ritmo. Talvolta una donna della famiglia, quando il singhiozzare tende a scemare o, al contrario, a farsi troppo convulso, piange forte anch'essa nell'orecchio della ragazza, a volte sollevando il fazzoletto che le copre il capo, come per farsi udire più da vicino, e imprime alle sue spalle un movimento ritmico, facendola dondolare a tempo con il suono espresso dallo strumento.

La relazione con modalità e finalità del pianto funebre è evidente. Ernesto De Martino, cui si deve un ampio studio del pianto rituale in Italia meridionale (e soprattutto in Basilicata), dei suoi paralleli e degli antecedenti storici,²⁵⁵ mette in rilievo alcune caratteristiche del pianto funebre, condivise integralmente da

questa forma di pianto della sposa:

1. stereotipia delle formule poetiche
2. presenza dei ritornelli
3. individualizzazione del lamento
mediante la citazione del nome del
defunto e la presenza di riferimenti
diretti a quello specifico lutto
4. presenza di lamentatrici specializzate
(il cui ruolo qui è assolto dai
suonatori di tamburello)
5. funzione protettiva del ritmo del
canto e del dondolio.

Il lamento applicato all'abbandono della casa dei genitori da parte della sposa, scrive De Martino, è scomparso da tempo in Basilicata; tuttavia, tracce ne “sono reperibili nelle colonie albanesi calabro-

lucane”.²⁵⁶ È verosimile che questo rituale fosse *ab origine* presente con maggior forza o in maniera esclusiva nelle colonie albanesi, data l’ampia rilevanza che ha ancora nelle cerimonie nuziali dei paesi di lingua e cultura albanese.²⁵⁷

Il pianto della sposa si distingue dai riti studiati da De Martino sotto molti aspetti; quelli che qui è più importante rilevare sono la presenza e il ruolo attivo nella cerimonia della persona per cui si piange, cosa forzosamente impossibile nelle lamentazioni per un morto, e il fatto che il ruolo di inquadramento e regolazione del dolore affidato alla musica qui è rafforzato dalla presenza del tamburello, assente invece nel pianto funebre, sia nell’area studiata da De Martino che in Kosovo (presente invece

presso i Sumeri, nell'antica Grecia e, in passato, in vari luoghi dell'Islam. In specie, secondo una fonte quattrocentesca, nei riti funebri officiati in Marocco da donne e da musicisti e cantori uomini, effeminati e travestiti).²⁵⁸ Le lamentatrici e i lamentatori effeminati poi sono, come nei riti funebri, dei professionisti, pagati per la loro prestazione. Ma in questo caso la loro specializzazione è prima di tutto musicale: non soltanto sanno cantare, sia per il pianto che per la danza, che accompagna ogni momento della parte femminile di ogni cerimonia, ma sanno suonare il tamburello: il che comporta un lungo apprendistato, e un alto grado di competenza.

Una indagine sistematica sui testi dei canti che si accompagnano alle formule di

danza suonate col tamburello è ancora da compiere (ed è cosa complessa, già che vi si intersecano e in parte sovrappongono diverse lingue – albanese, romané, turco, gorano, serbo – con una quantità di prestiti, varianti locali e dialetti). Ma è comunque possibile osservare come nei testi non legati al rito del pianto accanto a versi di carattere amoroso si siano cristallizzate parti di lamenti funebri, svincolati dalla loro funzione originaria e rifunzionalizzati. Questi dei versi che si accompagnano alla danza *horo*, eseguita in occasione delle feste di nozze e di circoncisione, registrati, sia in albanese che in turco e romané, dalla voce della suonatrice Hatixhe Korlak:

O dio, è morto il mio povero

padre

O dio, è morta la mia povera
madre

Mio padre è morto, buon dio

Mio padre è morto, buon dio

Sono rimasta orfana.²⁵⁹

Il tamburello, in Medio Oriente e in tutta l'area del Mediterraneo, è legato alle divinità femminili, ai riti estatici femminili, all'inversione sessuale praticata in occasioni rituali, nelle quali gli uomini si trasformano simbolicamente in donna suonando lo strumento, che è rappresentazione del ventre e dell'imene femminili (rispettivamente la parte interna e la membrana percossa).²⁶⁰

Nei riti nuziali il tamburello non accompagna soltanto il pianto della sposa; esso, o, più frequentemente, un setaccio (la cui forma e la cui simbologia si sovrappongono a quelle dello strumento)²⁶¹ diviene anche suo attributo per tutta la durata della cerimonia. La ragazza la sera del giorno del pianto, dopo aver lasciato l'impronta delle mani tinte di henné su un lenzuolo (che poi verrà appeso per qualche tempo in casa dello sposo), il capo ancora coperto da un velo rosso, viene vestita con un abito bianco, che sostituisce quello colorato che indossava durante la lamentazione. Quindi viene accompagnata fuori dalla porta di casa: qui viene ritualmente spezzata l'ultima resistenza della sposa ad abbandonare la casa paterna: afferra con

forza gli stipiti della porta, dai quali viene staccata dai consanguinei, che, davanti alla casa, le versano poi in testa più volte un cestino di caramelle, che verranno mangiate dagli sposi nella camera nuziale. Dalla fine della cerimonia del pianto la sposa, gli occhi bassi, in rigoroso silenzio, assume un atteggiamento di vergognoso riserbo.²⁶² Da allora, e per tutta la durata delle cerimonie, ad intervalli più o meno regolari, compie con una o ambedue le mani un gesto tremulo di saluto. Lo stesso gesto verrà ripetuto, ancora per qualche tempo dopo le nozze, come saluto per i visitatori che si recheranno a casa dello sposo. Dopo la pioggia di caramelle a volte ha luogo una danza, iniziata dalle donne di famiglia, nel corso della quale la capofila brandisce un

setaccio o un tamburello cerimoniale, coperto di stoffa o dipinto di rosso e ornato di lustrini e di fiori e fronde. Questo oggetto verrà utilizzato dopo la consumazione del matrimonio per contenere le lenzuola macchiate di sangue, che in esso verranno portate in corteo danzante nel villaggio dalle donne della famiglia dello sposo. Dopo la celebrazione del matrimonio verrà conservato in un luogo nascosto in casa dello sposo.

Ancora davanti alla porta di casa talvolta ha luogo una danza a due, in cui la sposa e suo padre ballano assieme, piangendo. Le danze all'aperto non sono sempre accompagnate dal tamburello, ma a volte da *surle* e *tupan* o da un'orchestra maschile di *calgia*. Al termine di una

giornata di danze collettive e di banchetti il corteo formato dai parenti dello sposo parte per portare la sposa a casa propria. All'uscita dalla strada, dal quartiere o dal villaggio a volte viene fermato dal padre della sposa, che domanda al consuocero: "dove vai con mia figlia"? Gli viene risposto: "La porto in sposa a mio figlio". Il padre della sposa a questo punto pronuncia la formula che sancisce l'avvenuto contratto di matrimonio: "Adesso mia figlia è carne tua, ma resta sangue mio": il che sottolinea la facoltà del padre di intervenire in soccorso della figlia se questa non verrà trattata col dovuto rispetto, e addirittura di riprendersela se se ne configurasse la necessità. Si ribadisce anche però con questa frase l'accettazione del patto di

patrilinearità e patrilocalità: la figlia diventa “carne” della famiglia del marito, presso la quale dimorerà e alla quale darà dei figli.

Il corteo nuziale, accompagnato da *surle* e *daouli* (o, a Jakova, da *daouli* e clarinetto moderno, che lì ha sostituito le *surle*), o meno frequentemente dal suono del tamburello, parte alla volta dell’abitazione della famiglia del marito, ove si svolge la seconda parte della cerimonia. L’arrivo della sposa viene accolto dalla musica (ancora gli stessi strumenti o un’orchestrina di *calgija*) e accompagnato dai parenti stretti di sesso maschile, uno dei quali porta un bastone ornato di nastri colorati e, talvolta, di bandiere, evidente emblema della feconda virilità dello sposo. Davanti

all'abitazione è posto, su un ripiano, del pane, del sale, a volte anche dello zucchero. Tutti gli intervenuti di sesso maschile staccano un pezzetto di pane, lo tuffano nel sale (ed eventualmente nello zucchero) e lo mangiano. Davanti all'ingresso qualcuno tra i parenti dello sposo, per lo più bambini, a volte getta sui convenuti pugni di grano o di riso. A casa dello sposo, nel corso della prima giornata di festeggiamenti, vengono esposti i regali, portati in corteo, di solito al suono del tamburello. Indi può esser posto sopra la testa della sposa un grosso pane, che viene conteso tra i presenti e mangiato danzando. Oppure, più semplicemente, la sposa tiene sotto braccio un pane. Dopo, a volte la sposa danza su una camicia o un grembiale

bianco. Gli stipiti della porta della casa dello sposo, le labbra e il petto dei suoi parenti vengono bagnati dalla sposa con una soluzione di acqua e zucchero o acqua e miele. La notte, al termine del banchetto, gli sposi si ritirano nella camera nuziale per consumare il matrimonio, mentre all'esterno le danze si fanno più veloci e più intense. Quindi le lenzuola macchiate di sangue, segno della verginità della sposa e dell'avvenuta consumazione del matrimonio, vengono avvolte in una stoffa rossa, poste all'interno del setaccio o tamburello cerimoniale e portate dalle donne della famiglia dello sposo in corteo danzante per il villaggio.

La funzione di rappresentazione dell'imene e del ventre femminile assolta dal tamburello è evidente. La presenza

dello strumento segna tutte le parti delle cerimonie nuziali che vedono al centro la sposa: lamentazione, danza, corteo che accompagna la sposa a casa dello sposo, presentazione dei doni, esposizione delle lenzuola. Lo strumento, percosso durante la cerimonia del pianto, è l'imene violato. Il setaccio o tamburello cerimoniale, dipinto di rosso e decorato con fiori, diviene rappresentazione simbolica del ventre fecondo della sposa. Verrà conservato poi in luogo non visibile: ch  esporlo sarebbe come mostrare pubblicamente le parti intime della sposa. Alla fecondit  alludono peraltro altri elementi simbolici presenti nelle nozze: tra di essi la pioggia di caramelle, il boccone di pane, sale e zucchero, la danza del pane, la danza sul grembiale, la

cerimonia dell'acqua zuccherata, il bastone ornato di nastri che accompagna la sposa al suo ingresso nel villaggio dello sposo, il lancio di grano o di riso. Il rapporto tra festa di nozze e festa di rinnovamento stagionale è evidente sul piano dell'apparato simbolico e fortemente presente alla consapevolezza dei rom, come evidente appare, ai loro occhi, il nesso tra la fecondità della terra e quella della sposa novella, ciascuna delle quali rimanda all'altra in modo diretto e immediato: ad esempio il pane, si dice, viene spezzato e mangiato danzando perché il grano cresca alto e, come il grano che cresce dalla terra, la sposa abbia molti figli. Il rapporto tra rito nuziale e festa stagionale, tra il matrimonio che unisce due persone e, per

il loro tramite, due famiglie e lo *hieros gamos* pubblicamente celebrato nel corso di cerimonie sacre che garantiscono la fecondazione della terra e il raccolto, è dunque evidente per i rom, ed è, al pari della lamentazione, una caratteristica condivisa da riti nuziali e riti funebri.²⁶³

Nelle civiltà religiose del mondo antico - ha scritto Ernesto De Martino ²⁶⁴ il centro culturale della esperienza della morte non sta nell'esperienza del sopravvissuto davanti alla persona cara, ma è in organico rapporto con quella vicenda di scomparse e ritorni in cui l'uomo aveva appreso a farsi procuratore di morte secondo una regola

umana, inaugurando
efficacemente il distacco
dalle condizioni naturali: cioè
la vicenda della scomparsa e
del ritorno delle piante
coltivate.

Il nesso tra nozze e festa stagionale presso i rom kosovari è vitale e consapevole: non riguarda un mondo antico di cui abbiamo esperienza solo indiretta, ma la realtà presente. Il rapporto tra rito e mito è assai presente alla consapevolezza della comunità (e in special modo, naturalmente, di alcuni interpreti specializzati: tra i quali i suonatori e le suonatrici di tamburello); i complessi apparati simbolici presenti nelle cerimonie nuziali non sono residui opachi di un passato ormai osservabile

solo attraverso brandelli e relitti di un mondo una volta più organico, trascinati passivamente attraverso la storia, ma elementi coerenti di una vicenda ben radicata nel presente. I rom, per preservare sé stessi dall'annullamento attraverso l'omologazione, hanno mantenuto il ruolo di artefici, custodi e interpreti specializzati della cultura delle società in cui vivono, nelle quali la trasmissione del sapere oltre i confini, geografici e sociali, del proprio orizzonte e la sua elaborazione avviene di norma per il tramite, appunto, di zingari o di altre caste specializzate di ambulanti e marginali: soldati, mercanti, imbonitori, carrettieri, suonatori di piazza. Lo studio delle tradizioni dei rom, non ultime quelle musicali, in vasta parte ancora da

compiere, mi sembra sia uno dei nodi ineludibili delle vicende culturali dell'Europa moderna e dell'area del Mediterraneo.

L'alta consapevolezza della funzione dei simboli presenti nel rito e della relazione tra feste di rinnovamento stagionale e riti nuziali in specie mi sembra fatto assai rilevante: che gente che definisce la propria identità a partire dalle somiglianze e dalle differenze con gli altri - e che individua in prima istanza la propria specificità rispetto agli albanesi, ai turchi, ai gorani nel non essere di cultura contadina - si preoccupi della crescita del grano, e che proprio questa gente metta in relazione la coltivazione dei cereali con la fecondità della sposa è cosa che può apparire

singolare: e non trova spiegazione coerente e attendibile se non proprio nel ruolo di interpreti specializzati di cultura svolto dai rom all'interno di più ampie comunità. Il controllo del ciclo di coltivazione dei cereali è suddiviso per competenze: ai contadini spetta di attendere alle operazioni di semina e mietitura, ai mediatori specializzati di cultura (e in specie ai suonatori) di garantire il successo di queste operazioni mantenendo viva la consapevolezza della relazione tra le nozze di due esseri umani e le nozze dell'uomo con la terra. Non soltanto con l'eseguire la cerimonia del pianto, e con essa la danza del pane o ogni altro degli elementi modulari di una festa nuziale, ma soprattutto tramandandone il senso rituale. Così lo speciale ruolo di

questi zingari che suonano il tamburello accanto al sintetizzatore garantisce la loro sopravvivenza, il perpetuarsi della loro identità relazionale di fronte a sé stessi, ai contadini albanesi, agli altri tutti.

La musica: il sistema delle *kajda*

Il linguaggio musicale e il repertorio di musicisti professionisti donne ed effeminati rom del Kosovo occidentale - che prestano la propria opera nella parte femminile delle feste, soprattutto di nozze e di circoncisione - è estremamente articolato e ben codificato.²⁶⁵ La sua esistenza è sufficiente a mettere in crisi non soltanto la definizione di ritmo “irregolare” o *aksàk* elaborata dall’etnomusicologia del Novecento,²⁶⁶ ma anche l’idea di organizzazione delle durate che appartiene alla maggior parte dei linguaggi musicali.

Il repertorio si compone di forme di danza, dette *kajda*, ordinate in suite, variamente combinabili tra di loro. Ho identificato in tutto 59 *kajda* (ma, nonostante approfondite ricerche, non sono del tutto certo che questo comprenda l'intero repertorio: anche recentemente suonatrici e suonatori me ne hanno trasmesse di nuove), così organizzate in suite:

pejonce (13 *kajda*)

prizrenci (4)

zambako (2), con sciota (1)

gjakovako (12), con haisce,

jemilia, laftu laftu (10, 11, 12)

rekionce (5)

burnist (5)

molla darla (3)

bola me japni (3)

katunace (3)

horo (3)

cucek (1)

mangala (1)

ieleno (1)

osmanaga (1)

jikino (1)

danse (valzer) (1)

Le suite con cui si inizia un'esecuzione (la cui durata va in genere da una ventina di minuti a più di un'ora) sono pejonce, gjakovako, rekionce, prizrenci, katunace o horo: le altre suite possono essere incatenate a una di queste sei, con le seguenti possibili combinazioni:²⁶⁷

a pejonce possono seguire gjakovako

o rekionce o burnist o zambako o mangala
o molla darla o cucek, ma non horo;

a gjakovako può seguire horo o
mangala o osmanaga o katunace o burnist
o cucek,

a rekionce non segue nulla,

a prizrenci può seguire solo horo,

a horo può seguire zambako o ieleno
o bola me japni;

e poi:

a osmanaga possono seguire jikino e,
eventualmente, danse,

a burnist può seguire horo o cucek,

a cucek può seguire mangala.

Le prime 4 *kajda* di pejonce e
gjakovako hanno la medesima struttura
ritmica; si distinguono perché pejonce, a
detta dei suonatori, ha un andamento più
lento e solenne (“po pharé”, “più

pesante”, secondo la descrizione formulata da Hathixhe Korlak). Ma la loro percezione è contraddetta, sul piano delle durate, dal cronometro: se ne dirà avanti), e, nella terza e nella quarta, una diversa distribuzione interna degli accenti.

Nel corso di una festa di nozze o di circoncisione in genere vengono suonate larghe parti del repertorio. In tutto il Kosovo occidentale sono note e vengono praticate tutte le suite di danza: le denominazioni di origine non corrispondono a un maggior radicamento in una sub-area. Soltanto sulle colline di Has c'è una predilezione per burnist, cui si accosta qualche volta rekionce, che è particolarmente richiesto nel villaggio di Rugova. La ragione è che sulle colline di Has (e talvolta nella regione montagnosa

di Opoje) non sono molto richieste le suonatrici professioniste: c'è una competenza diffusa ma meno profonda tra le donne dei villaggi: alle feste suonano le donne e i ragazzini effeminati di famiglia.²⁶⁸ Nel resto del Kosovo occidentale invece suonano soltanto le professioniste, che padroneggiano l'intero repertorio; solo in momenti meno importanti e meno formalizzati dei riti (ad esempio la preparazione del corredo della sposa, il giorno prima del pianto), in assenza dei professionisti, può prestare la propria opera una suonatrice non professionista. La quale non riceve un compenso in denaro pattuito preventivamente, ma soltanto delle mance dalle donne di casa. Si tratta comunque di donne che hanno una speciale competenza,

anche se non sfruttata professionalmente, sebbene in genere inferiore a quella dei professionisti: vengono dette, esse pure, *defatore* (“suonatrici di tamburello”, da *defi*, che è il nome locale dello strumento).²⁶⁹

Pejonce significa “al modo di Peje”, gjakovako “al modo di Gjakova”, prizrenci “al modo di Prizren”. Rekjonce sembrerebbe derivare da “Reka”: dunque, “al modo di Suva Reka”, cittadina a est di Prizren. Tuttavia concordemente suonatrici e suonatori negano questa provenienza: per loro “rekjonce” è di significato ed etimologia ignoti, e non si riferisce ad un luogo d’origine o di maggiore diffusione. Questa suite tuttavia viene comunemente ritenuta originaria della regione di Has, cioè delle colline

che marcano il confine sud-occidentale del Kosovo, verso l'Albania. Cuceko è un nome di danza largamente diffuso in area di influenza ottomana;²⁷⁰ horo è un nome di danza anch'esso largamente presente nei Balcani. Molla darla significa, in romané, "mele e pere". Bola me japni (o japni me bola: ho inteso usare indifferentemente l'una o l'altra versione del nome), dicono le suonatrici, proviene da un film indiano che ha avuto larga fortuna in Turchia e nei Balcani, specie tra i rom: *Nagina*, del 1986.²⁷¹ Ma se la danza tratta da *Nagina*, che è in 4/4, dagli ensemble maschili di *calgija*²⁷² viene replicata con la medesima struttura ritmica e con evidenti riferimenti ai profili melodici originali, non ha invece alcun rapporto apparente coi ritmi non

proporzionali di bola me japni: la cui unica relazione patente col film e con la versione eseguita dalle *calgija* sta nell'esecuzione coreutica: al suono del tamburello come nel film e nelle danze collettive suonate dalle *calgija* le danzatrici, le mani giunte all'altezza del capo, imitano i movimenti del serpente in una danza denominata "cobra". Mangala significa, a detta di alcune tra le suonatrici, "danzatrice coi cimbali": la denominazione di questa suite rimanda all'esercizio professionale della danza da parte di donne, in area ottomana, ampiamente documentato da fonti storiche.²⁷³

La maggior parte delle *kajda* di cui si compone ciascuna suite non ha un nome proprio, e viene identificata con un

numero progressivo (ad esempio *kajda* 1, o 2, 3 etc. di pejonce, o di prizrenci). Fanno eccezione le ultime tre *kajda* di gjakovako, denominate rispettivamente *haisce* (o *kajsce*), *jemilia*, *laftu laftu* (che vuol dire “ti prendo ti prendo”). E la terza di zambako, denominata *sciota*. Questo, verosimilmente, perché il testo poetico cantato su quelle *kajda* è predefinito, e si identifica univocamente con quelle strutture ritmiche. Anche il testo poetico di mangala, come quello di bola me japni, molla darla, zambako, si identifica univocamente con quelle suite; a ciascuna parte del testo corrisponde rigorosamente ciascuna delle *kajda* che compongono la suite.²⁷⁴ Gli altri brani del repertorio non conoscono invece una corrispondenza univoca: i versi del pianto della sposa, ad

esempio, possono essere cantati sia in corrispondenza con le kajda di pejonce che con quelle di gjakovako.

Ciascuna delle suite si compone di un numero fisso di formule ritmiche, rigorosamente ordinate in una successione che non può essere mutata né per soppressione di una o più parti, né per aggiunta né per interpolazione. Ma si può scegliere quale suite incatenare a quella che la precede, secondo le regole su esposte. Le suite possono soltanto, occasionalmente, non esser suonate integralmente, sopprimendo le ultime kajda; questo accade talvolta soprattutto quando si eseguono le due suite più lunghe, “gjakovako” e “pejonce”, dalle quali si inizia più frequentemente, che possono essere orbate delle ultime 2 o 3

kajda per passare direttamente a una seconda suite. La scelta del percorso è orientata dalle attitudini e dai desideri, impliciti o espressamente formulati, delle danzatrici. Se le donne mostrano molto desiderio di danzare, se l'atmosfera è particolarmente "calda", ad esempio, si scelgono delle sequenze più movimentate. Se chi danza appare stanco, se la partecipazione è meno intensa si possono scegliere successioni meno intense, o si può terminare l'esecuzione alla fine della suite che si sta eseguendo, senza incatenarne un'altra.

Le formule, si diceva, sono dette "*kajda*". Il significato di questa parola, che è di lingua romané, in parte si sovrappone all'albanese "*valle*", cioè danza. Ma mentre *valle* designa le danze a

partire da tutte le loro componenti, ritmiche e melodiche, *kajda* identifica più propriamente la struttura ritmica: esistono più *valle* col medesimo ritmo, che si differenziano soltanto per i profili melodici, ma ogni *kaida* si identifica univocamente col proprio andamento ritmico.²⁷⁵ Poi *valle* è una denominazione nota a tutti, mentre *kajda* è un termine tecnico, noto soltanto ai suonatori e alle suonatrici rom: di rado gli altri - siano essi rom, albanesi, turchi, gorani o serbi - ne conoscono il significato;²⁷⁶ *kajda*, poi, è applicato prevalentemente ai repertori di tamburello: di rado viene usato per le danze maschili. Ed è un termine sconosciuto all'albanese, al serbo e ai dialetti macedoni, e anche al greco. Ma in turco vuol dire “basamento”,

“piedistallo”. E nel linguaggio tecnico dei suonatori di tamburo dell’India nord-occidentale *kajda* è una formula ritmica in 5/4.²⁷⁷ È possibile che la parola sia passata al linguaggio dei suonatori di tamburello rom dal turco, specializzandosi nel significato di “formula, struttura di base della musica per danza”. Ma la relazione col significato della parola usata in India è ben più diretta: è forse più verosimile che le suonatrici e i suonatori abbiano portato con sé il termine, appartenente al linguaggio specializzato dei percussionisti, nelle lunghe peregrinazioni che nell’arco di qualche secolo hanno condotto i rom dall’India all’Europa: una parola usata per definire un ritmo asimmetrico sarebbe passato a significare,

in un'area caratterizzata da una forte presenza di asimmetrie, formula ritmica *tout court*. Se così fosse si tratterebbe dell'unica traccia concreta di una relazione diretta tra le tradizioni musicali indiane e quelle dei rom dell'Europa orientale.

Su ogni *kajda* si canta una porzione di testo, improvvisato, anch'esso, su base formulaica. La lingua del canto varia a seconda del ceppo linguistico degli astanti, ma, tradizionalmente, nel corso di una suite si attraversano le principali lingue parlate nell'area: romané, albanese, turco, serbo e gorano a Prizren e dintorni, romané, albanese, serbo nel resto del Kosovo occidentale.²⁷⁸ A *kajda* diverse tra loro, poi, possono essere sovrapposte melodie uguali tra loro: i

modelli melodici del canto che si accompagna all'esecuzione delle *kajda* sono pochi, sebbene conoscano una ampia varietà di varianti ritmico-melodiche, secondo le intenzioni e le abitudini di chi canta e secondo le necessità del testo del canto. L'idea dello sviluppo di un brano musicale è, si potrebbe dire, opposta a quella che appartiene al linguaggio musicale dell'Europa occidentale: la melodia resta uguale a sé stessa, mentre cambia il ritmo. Una tale concezione del materiale sonoro spiega l'aneddoto che segue, riportato da Curt Sachs:

Yury Arbatsky mi raccontò nel 1953 ... [che] a Belgrado, una volta, aveva portato un eccellente musicista popolare albanese a sentire la Nona

sinfonia di Beethoven. Quando gli fu chiesto se gli fosse piaciuta, l'albanese esitò un poco e alla fine, dopo un paio di bicchieri, dette questa stupefacente risposta: «Bello, ma troppo semplice...». L'albanese non era né arrogante né incompetente; aveva semplicemente un criterio diverso di giudizio. Il ritmo unificato, eccessivamente semplificato e divisivo non poteva certo soddisfare il suo orecchio ... Quell'uomo sarà stato deluso dall'assenza totale di ogni ritmo vivificante e di ogni traccia sensibile di ritmo «additivo» ... In luogo di queste raffinatezze si era visto

offrire un ritmo «divisivo» occidentale, in cui, in modo alquanto meccanico, un accento precede ogni due o tre unità non accentate di uguale durata (*un-due-tre, un-due-tre*): un impoverimento della musica europea dovuto al crescente impatto dell'armonia.²⁷⁹

A Yury Arbatsky, il deuteragonista dell'aneddoto riportato da Curt Sachs, si deve la prima, la più dettagliata e approfondita indagine sulle complesse strutture ritmiche in uso presso i suonatori di *tupan* del Kosovo;²⁸⁰ il suo lavoro riferisce di una tradizione straordinariamente ampia e articolata, dotata di una strutturazione formale di

stupefacente complessità. Lo studio di Arbatsky - che riguarda repertori maschili, eseguiti con *surle* e *davul* (o *tupan*), cioè oboi e tamburi, da suonatori rom presenti nell'area di Prizren - non si occupa dei repertori femminili di tamburello. La sua ricerca, svolta tra il 1933 e il 1937 e pubblicata a Chicago nel 1953, al termine di una lunga e travagliata vicenda, dà conto delle tecniche e del repertorio di Mehmet, un grande suonatore di tamburo di Spinadija, un villaggio vicino Prizren, a est della città. Arbatsky fu allievo di Mehmet - che all'epoca della frequentazione con Arbatsky aveva circa ottanta anni, e che è il protagonista dell'episodio riferito a Sachs - fino alla morte del maestro, ucciso da un colpo di fucile mentre attraversava

clandestinamente un confine. Arbatsky trascrisse per intero quelle che lui definisce le formule ritmiche di base del repertorio del *tupan*, le loro possibili suddivisioni e le regole di combinazione e variazione delle formule. Tornato in Germania, tentò di utilizzare la cronaca della sua relazione con Mehmet e la trascrizione del suo repertorio come dissertazione di dottorato, ma il manoscritto e le registrazioni gli furono sequestrati dalla Gestapo. A Dresda riuscì a reperire della carta e riscrisse tutto; si addottorò, poi emigrò negli Stati Uniti. Ma lì la carta di guerra del manoscritto gli si disfece in mano: soltanto nel 1953, con un finanziamento della Newberry Library di Chicago, riuscì finalmente a riscrivere e pubblicare il proprio lavoro.²⁸¹

La cronaca delle relazioni tra Arbatsky e Mehmet e le trascrizioni del repertorio sono di grande interesse. Non soltanto perché il loro incontro, le loro incomprensioni e i percorsi della comunicazione, le tecniche di insegnamento raccontano delle differenze tra sistemi di apprendimento e codificazioni del sapere diversi, ma proprio per l'ampiezza e la complessità del linguaggio musicale di cui si dà conto. Scrive Arbatsky:

Fin dalla prima lezione cominciai a capire quanto poco sapessi. Mi fu chiesto di battere sul tupan col mazzuolo a intervalli regolari. Normalmente questa è la più semplice delle esecuzioni

musicali, se gli intervalli sono brevi; diviene però estremamente difficile se gli intervalli sono di trenta o quaranta secondi ciascuno. Era una percussione di questo tipo la prima cosa che Mehmed mi disse di fare.²⁸²

La cosa è, per le nostre capacità, culturalmente determinate, del tutto sorprendente: è opinione diffusa, anche presso gli psicologi della musica,²⁸³ che una pulsazione non suddivisa non possa essere di durata superiore ai tre secondi circa: oltre 10 volte meno di quella che Mehmet esigeva dai suoi allievi.

Il passo successivo consiste nell'accoppiare valori di diversa durata, in un rapporto di 1 a 1e1/2. Val la pena di

riportare ancora quanto scritto da Arbatsky, a dar conto degli strumenti didattici impiegati da Mehmet:

Quando Mehmed fu certo che ero capace di battere lentamente ad intervalli regolari, mi spiegò che vi sono battiti corti e battiti più lunghi, e mi chiese di suonare una breve e una più lunga alternate. Alla mia domanda quale fosse la differenza tra una più lunga e una breve non riuscì a dare una risposta; semplicemente mi ordinò di suonare.

Pensando che la breve dovesse avere il valore di una

unità e la più lunga il valore di due, iniziai a suonare di conseguenza. Mehmed mi guardò con compassione, ma non fornì alcuna spiegazione sul perché l'intervallo tra i battiti fosse sbagliato. Diceva soltanto: “adesso puoi vedere quanto sei male educato!”.

Divenni impaziente e fui sul punto di abbandonare il suo insegnamento, quando lui mi ricordò la mia promessa di lavorare con obbedienza e di non offrire mai alcuna resistenza. Gli chiesi di mostrarmi sul tupan cosa lui intendesse per battiti brevi e più lunghi. Replicò soltanto che ciò sarebbe stato indecoroso, sia da parte sua

che da parte mia, e che mi astenessi dal chiederlo. Né osai porre altre domande, perché si arrabbiò.

Alla fine, comunque, prese la mia mano e iniziò a guidarla. Poiché mi era difficile comprendere la reale durata dei battiti, decisi di nuovo di guardare il mio orologio. Mi accorsi così che i battiti breve e più lungo avevano la proporzione di 1:1 e 1/2. Adesso che conoscevo la proporzione, e con l'aiuto dell'orologio potevo suonare correttamente, con grande stupore di Mehmed. Più tardi appresi che l'uso di battiti brevi e più lunghi costituisce, per i nativi, una concezione

musicale fissa, che non richiede alcuna spiegazione. Gli studenti nativi apprendono questa battuta senza alcun aiuto meccanico, e Mehmed non aveva mai avuto bisogno di condurre la mano di un allievo del posto come aveva dovuto fare con me. I nativi sono abituati a questi intervalli fin dall'infanzia. Il mio insegnante, che non aveva mai avuto allievi stranieri, non poteva comprendere le mie difficoltà e non poteva fornirmi le spiegazioni verbali di cui avevo tanta necessità.

Negli esercizi sottolineava non soltanto l'importanza della massima precisione

degli intervalli, ma anche la regola che il volume dei battiti deve essere costante. Il suono dei colpi deve essere il più regolare possibile. Le lezioni sul battere intervalli brevi e lunghi richiederebbe ad uno studente nativo tre o quattro settimane. Sebbene Mehmed fosse molto compiaciuto del miglioramento della mia capacità di comprendere, e nonostante io facessi notevoli progressi, ci vollero circa otto mesi prima che io fossi davvero in grado di eseguire bene questo compito.²⁸⁴

E ancora:

Quando finalmente mi fu

permesso di andare avanti, mi fu data una verga per battere il tamburo con la mano sinistra. Dovevo suonare le medesime forme fondamentali di prima, ma adesso usando il mazzuolo e la verga. Le parti accentate del tempo venivano battute col mazzuolo, quelle non accentate con la verga, ma, al contrario di quanto accadeva negli esercizi precedenti, l'andatura era più veloce. A questo punto abbiamo iniziato a suonare nei più vari tempi. All'inizio Mehmed stava alle mie spalle, tenendo le mie mani nelle sue e forzandole a muoversi; più tardi mi induceva a battere esercitando solo una leggera pressione sulle mie mani. La qual cosa

io consideravo superflua, avendo già sviluppato una certa sensibilità per queste forme fondamentali. Quando gli chiesi perché guidasse le mie mani, rispose: “È essenziale”. Solo dopo ho compreso i meriti di questo metodo, nonostante gli esercizi successivi, più complicati, fossero condotti allo stesso modo. Il contatto fisico era un sistema eccellente per assimilare le indicazioni del maestro.²⁸⁵

Impadronitosi della capacità di governare i tempi lenti e delle formule di base, Arbatsky trascrisse tutte le strutture ritmiche utilizzate da Mehmet, con varie combinazioni di unità di valore 1 con

unità di valore $1\frac{1}{2}$. Giacché il tupan si suona con una verga e un mazzuolo, che percuotono le due pelli del tamburo producendo suoni di colore diverso, diede poi conto nelle trascrizioni della concreta articolazione delle strutture ritmiche di base, su due righe musicali, uno per il mazzuolo, impugnato dalla mano destra, l'altro per la verga, tenuta con la sinistra.²⁸⁶ Nella fase successiva del lavoro di trascrizione e analisi si è occupato della suddivisione dei valori di 1 e $1\frac{1}{2}$ su cui si fondano le strutture di base:²⁸⁷



In queste suddivisioni ciascuna durata può essere sostituita da una pausa, modificando ulteriormente l'estrinsecazione del ritmo;

[illegible]

i colpi, poi, vengono variamente distribuiti tra mano destra e mano sinistra, tra mazzuolo e verga: e anche di questa

ulteriore articolazione viene data completa trascrizione.²⁸⁸

Infine Arbatsky annota:

Le forme riportate sopra sono quelle che ho appreso da Mehmet e annotato, e quelle che dopo ho avuto modo di ascoltare da altri suonatori di tupan. Aggiungerò ancora un esempio di variazione dell'unità di 1 e 1/2. Ho avuto modo di ascoltarla soltanto una volta, e non si adatta alle altre variazioni:²⁸⁹

The preceding forms are the ones I was taught by Mehmed (and made notes of), and those I observed later on with other tupanists. I will add only one further example for a variation of the one-and-a-half value unit. It was only once that I chanced on it, and it does not fit the usual variations: 

Certo, la suddivisione della parte ternaria del tempo in due movimenti di uguale durata “non si adatta alle altre variazioni”; è un elemento di

disgregamento della struttura: è come se ad una parte binaria facesse seguito ancora una parte binaria, ma dilatata nelle durate, dissolvendo il caratteristico andamento zoppicante dei ritmi *aksàk*.

Questa variazione, a detta di Arbatsky così rara e inusuale, posta a margine della sua ampia trattazione, merita speciale attenzione. Perché una tale operazione di disgregazione del tessuto ritmico è tra le caratteristiche più evidenti dei repertori rom di tamburello, diversi da quelli maschili seppure in relazione con essi. Questo elemento apparentemente marginale in realtà è estremamente pertinente, e di importanza centrale per capire la specificità della musica kosovara, che nei repertori di donne ed effeminati rom, apparentemente marginali

anch'essi, trova le sue caratteristiche identitarie più distintive.²⁹⁰

Nei repertori di tamburello l'ottavo puntato - o meglio, quel che per approssimazione può definirsi un ottavo puntato, giacché dura circa tre quarti del valore di maggiore durata - appare anche autonomamente: non è necessariamente parte della componente ternaria del metro. Dunque a una zoppia, per dirla con Sachs, “aumentativa”, in cui una parte del metro dura una volta e mezzo l'altra, si aggiunge una zoppia “sottrattiva”, nella quale entra in gioco un terzo valore, diverso da 1 e da $1\frac{1}{2}$, che dura $\frac{3}{4}$ di 1. Ma le cose sono in realtà ancor più complesse di così: i “metri additivi” largamente presenti in area ottomana e noti, col nome turco, come *aksàk*, la cui declinazione nel

repertorio di *surle* e *tupan* in Kosovo è largamente descritta da Arbastky,²⁹¹ sono, a confronto della musica delle suonatrici e dei suonatori di tamburello rom, del tutto “regolari”, poiché comportano semplicemente l'accostamento di parti binarie con parti ternarie, ciascuna delle quali può esser a sua volta suddivisa in elementi regolari, per 2 o per 3. La musica dei tamburelli kosovari, finora sconosciuta alla letteratura etnomusicologica, impone una revisione del concetto stesso di asimmetria, e di irregolarità ritmica. Se un *aksàk*, si diceva, si compone di una parte binaria e una ternaria: $1 + 1 \text{ e } 1/2$, o $2 + 1 \text{ e } 1/2$, o $1 + 1 \text{ e } 1/2 + 1$, o $1/2 + 1 + 1 \text{ e } 1/2$, etc.,²⁹² la musica delle *kajda* comporta invece delle durate non proporzionali,

intrascrivibili con le nostre tecniche di scrittura, irriducibili al nostro linguaggio musicale, alla nostra concezione del ritmo. Questa caratteristica, che conosce il suo dispiegarsi più ampio e compiuto nel linguaggio “femminile” dei tamburelli, trasluce, con minor evidenza e frequenza, anche nella musica “maschile”: pure nelle strutture ritmiche dei repertori di *surle* e *davul* si trovano delle forme di disgregazione dell’opposizione binario-ternario, con durate non proporzionali.²⁹³ Il fenomeno si trova sporadicamente anche in aree vicine: ne è un esempio una danza dell’Albania del sud,²⁹⁴ nella quale il respiro delle frasi alterna durate vicine ma non corrispondenti alla relazione di 1 a 1 e 1/2; l’articolazione interna di ciascuna frase poi comporta valori di

durata non proporzionali.²⁹⁵ Se questa disgregazione dunque pare penetrare anche in repertori socialmente e geograficamente limitrofi, il suo luogo elettivo resta però la musica rituale eseguita dai rom del Kosovo, e in specie quella suonata al tamburello da donne ed effeminati.

Le analogie e le differenze, la contiguità e la distanza tra il linguaggio musicale del tamburello e quel che lo circonda si misura sulle analogie e le differenze, la contiguità e la distanza tra insiemi di genere, sociali, etnici (tra femminile e maschile, tra rom e albanesi turchi gorani serbi, tra Kosovo occidentale e paesi vicini, Albania e Macedonia soprattutto): e le complesse articolazioni tra marginalità e centralità

che ciascuno di questi insiemi produce, in relazione con gli altri. A questo proposito è opportuno spendere ancora qualche considerazione sullo scritto di Arbatsky. Mehmet faceva, riferisce Arbatsky, il pastore, il cacciatore, il contrabbandiere e, in misura minore, il contadino. Conosceva anche il mestiere di panettiere, anche se non l'ha svolto a lungo. Trascorreva l'inverno a Belgrado, vendendo legna da ardere e lavorando da facchino. Era un eccellente suonatore di *surla* e di *kaval*, ma doveva la sua grande fama all'abilità nel suonare il *tupan*: spesso coi suoi suonatori di *surla* veniva chiamato a suonare a feste in luoghi anche assai lontani da casa. Insegnava anche a suonare il *tupan* a ragazzi del villaggio, assieme ai quali Arbatsky prese le sue

lezioni. 296

I panettieri in tutta la ex-Jugoslavia sono spesso emigrati kosovari. E tutti i mestieri elencati da Arbatsky, regolari e irregolari (mandriano, contadino, contrabbandiere), sono largamente praticati da gente del Kosovo, nel proprio paese o in diaspora. Si tratta di attività svolte prevalentemente dalle popolazioni di lingua ed etnia albanese, ma più o meno frequentate anche dai rom: nessuna di esse vale in maniera assoluta come marcatore etnico. Mehmet, secondo Arbatsky, era albanese. E, sostiene Arbatsky, “oltre all'albanese, conosceva un po' il dialetto di Prizren”.297 Ma le loro lezioni, si ricava dal testo, si svolgevano in serbo: lingua che Mehmet, se era solito svernare a Belgrado, doveva certamente

conoscere.²⁹⁸ Né è possibile intendere cosa sia il “dialetto di Prizren”: le lingue parlate in quella città sono l’albanese, il turco, il serbo, il romané e il gorano: che è il dialetto macedone parlato da popolazioni slave musulmane che abitano la “gora”, la lingua di montagna che, a sud-ovest di Prizren, si insinua tra Albania e Macedonia;²⁹⁹ ad esso, probabilmente, intende riferirsi Arbatsky. Anche perché, si vedrà meglio avanti, la tradizione di *surle* e *tupan* ha in quell’area un suo radicamento speciale. È poi possibile che Mehmet, abitante a Spinadija, un villaggio di pianura, 5 km. a est di Prizren, provenisse dalla “gora”, avesse là parenti o fosse a essa comunque in qualche modo legato: tutte le sue attività (in special modo il contrabbando,

oltre a quelle musicali) sono praticate specialmente in aree montagnose e di confine. Mehmet poi, afferma con decisione Arbatsky, non era uno “zingaro”. Gli zingari, scrive Arbatsky facendo propria sia la posizione dell’etnomusicologia dell’Europa orientale, Bartòk in primo luogo,³⁰⁰ che quella delle popolazioni di lingua albanese del Kosovo, e probabilmente anche di Mehmet, sono dei “parassiti della musica popolare”. Gli albanesi, dice, ne sono ben consapevoli, e

Offrono una consapevole
resistenza all’influenza
zingara. Non
acconsentirebbero mai a
suonare con musicisti zingari:
lo considerebbero

deplorevole. Quella che prenderemo in esame qui è la musica popolare, e non la musica zingara.

Però va detto che dagli anni Cinquanta del Novecento, con le ricerche di Felix Hoerbrugger e Britte Traerup, e fino ai miei rilevamenti, dagli anni Ottanta ad oggi, non v'è traccia in Kosovo di suonatori di *surle* e *tupan* che non siano rom.³⁰¹ Ogni villaggio, ogni città ha il proprio repertorio di danze suonate da *surle* e *tupan*, che si differenziano più o meno sensibilmente da quelle dei vicini sul piano ritmico, melodico, coreutico. Ma se a danzare sono gli abitanti della zona, le musiche vengono sempre eseguite da musicisti rom professionisti, residenti a Prizren o nel circondario di quella

città.³⁰² Ove ogni mercoledì mattina, sulla piazza centrale della città vecchia, i suonatori siedono al caffè, e i committenti vi si recano per prenotarli per le proprie feste. Ogni gruppo di suonatori, costruito prevalentemente su base familiare, è più o meno specializzato nel repertorio di un'area, di un villaggio o di un gruppo di villaggi, e viene richiesto dalle famiglie di quella zona. Così un ristretto gruppo di famiglie di musicisti rom conserva, anche per gli altri (albanesi, turchi, gorani della città e delle zone circostanti), la memoria dell'intero repertorio di danze festive del Kosovo sud-occidentale.

Non è verosimile che negli anni '30 esistesse una tradizione così ricca, così radicata tra gli albanesi come quella descritta da Arbatsky, e che essa sia stata

totalmente cancellata in un tempo relativamente breve, e ne sia rimasta l'eco solo tra i rom; tanto più che altre tradizioni musicali tra gli albanesi del Kosovo sono ancora del tutto vitali:³⁰³ la spiegazione non può che essere un'altra. I suonatori di oggi, tutti residenti nel distretto di Prizren,³⁰⁴ sono tutti rom, askalija (dunque di lingua albanese, con occasionale e parziale conoscenza di un poco di romané) o di lingua romané (con maggiore propensione per uno o l'altro dei dialetti - arlia, bugurdži, džambaz, gurbeto - che soprattutto a Prizren si intersecano e si sovrappongono), ovviamente bilingui; spesso oltre all'albanese parlano anche, chi più chi meno, il serbo, il turco, il gorano. Ma il loro abbigliamento tradizionale, con cui

immancabilmente prestano la propria opera professionale nel corso delle feste di nozze e di circoncisione, è l'abito delle popolazioni musulmane di lingua slava che abitano i distretti di montagna di Dragash e di Opoje: i gorani. I pantaloni e il gilet di lana cotta, la camicia bianca con le maniche larghe e priva di colletto fanno parte anche dell'abbigliamento tradizionale delle popolazioni albanesi; i suonatori però, come i gorani, attorno al tradizionale zuccotto bianco di feltro avvolgono un fazzoletto colorato: che è un tratto distintivo loro, come dei gorani.³⁰⁵ Britte Traerup ha scritto:³⁰⁶

All the older musicians who now live in Prizren came originally from villages in Gora and Opoje, two neighbouring districts with respectively

Slavic and Albanian populations. There seems to me no doubt that racially the musicians differ from the rest of the population. However, whenever I have asked if they might be gypsies I have always received the most decidedly negative reply - though only from the musicians, whereas the Gorans simply refer to them as "the gypsies". The conclusion I have drawn from my conversations with various musicians and their wives is that these people really are of gypsy descent but that they have lived as isolated musician-families and have thus to a certain extent assimilated themselves with the people of the village. They have forgotten the gypsy language and have adopted Goranish or Albanian as a mother-tongue instead. There was

nothing to prevent them from allowing to be called gypsies officially but the general contempt and mistrust to which gypsies are subject - and especially the nomadic gypsies with which the settled musicians would least like to be compared - can understandably encourage their wish to hasten the already begun process of assimilation with the more respected Goranish and Albanian population. By far the greatest number of the musicians are Albanian- speaking. In fact, the brothers Feriz and Ramadan Osmani and their children are the last Goranian-born musicians. Their mother-tongue is Goranish, but when Feriz left his native village Mlike in 1959 and moved to Prizren with his Albanian- speaking wife and their children Albanian became the

family's language. The sons still claim nevertheless, even after so many years, that Goranish is the language that they master best. They regard themselves as Gorans but like their Albanian-speaking colleagues they have allowed themselves to be officially registered as Albanians. Much more important, however, is the fact that they are Mohammedans and that they thereby belong to a community which cuts across national and linguistic differences.

In former times, according to Ramadan, there was a musician-family in every village. Feriz' and Ramadan's great-grandfather came from Topojan in Albania and settled in the village of Zjum in Opoje. His son Bislim moved later to the village of Mlike in Gora, which became the family home for the next

couple of generations. The older musicians were to a large extent also smiths, a craft which was chiefly associated with gypsies. They made plows and axes, but when the wedding season came such work was laid aside while they concentrated on music. They did not go to school; musicians who are around 40 years of age today can neither read nor write. Their sons are the first generation to begin a normal school career lasting four to eight years. On the other hand, the younger generation has simply abandoned the handcraft of the smith and nearly all live exclusively from music. In the meantime all the musician-families have moved from the villages. They have sold house and land and sheep and have settled on the outskirts of Prizren. In these

suburbs lives a mixed population of Albanians, Turks, Serbs and gypsies and everyone speaks at least one language besides his mother-tongue.

Mehmet, il maestro di Arbatsky, era con tutta probabilità uno di questi musicisti rom askalija della Gora, le cui famiglie progressivamente “moved from the villages” per andare a vivere in città o nei dintorni di Prizren. A Spinadija, il villaggio di Mehmet, vive un’unica famiglia di suonatori, né vi è memoria di altri musicisti: si tratta dei fratelli Gashi. I quali non suonano *surle* e *tupan*, ma strumenti a corda: *cifteli*, *sharki*, *prim*,³⁰⁷ violino, con l’accompagnamento della fisarmonica; con questi strumenti si accompagnano nell’esecuzione del repertorio di canti epici. Vengono

chiamati, per le feste di nozze e per ogni altro tipo di celebrazione, ad intrattenere gli uomini con un repertorio di canti che celebra le gesta del popolo albanese nella sua lotta contro i propri nemici. Hanno con gli albanesi del villaggio e del circondario una relazione paritaria. I Gashi sono rom, ma askalija. Ma a domanda diretta, mi hanno detto - in uno stentato romané - di non essere rom, ma albanesi; solo incalzati da una ulteriore domanda diretta hanno ammesso di essere askalija: quei rom, più vicini ai costumi albanesi, che tengono a distinguersi dagli altri rom; che, in contesti in cui importa loro marcare le differenze piuttosto che le affinità, definirebbero gli altri rom “zingari”.³⁰⁸ Abbiamo passato un pomeriggio a discutere su cosa

significasse essere askalija, cosa li distinguesse dagli altri rom e dagli albanesi; l'unica definizione da me formulata che li ha trovati entusiasticamente d'accordo, anche perché segnata da un filo d'ironia, è che gli askalija sono quella gente che gli albanesi ritiene rom e che i rom ritiene albanesi: sul confine di ogni identità nettamente definita. È verosimile che Mehmet fosse, lui pure, un askalija, forse proprio appartenente alla famiglia Gashi.³⁰⁹ Ma quel che importa sottolineare, nella complessa definizione dell'identità etnica e sociale che passa anche, e non secondariamente, per le attività professionali, e in specie per la musica, è il rapporto tra un'estrema localizzazione e, di contro, la

disponibilità al superamento dei confini, all'introduzione di forme nuove, di modelli venuti da un altrove geografico o sociale. In questo, in musica come in altre attitudini e attività, risiede forse uno dei caratteri identitari più forti dei rom dei Balcani: che al loro margine - dunque al margine di un margine, tra dei rom che non sono o non si ritengono del tutto rom, tra gli askalija - si presenta con particolare evidenza.

L *e surle* usate nel Kosovo occidentale sono quelle di grandi dimensioni e dalla cameratura di ampio diametro usate pure in Macedonia occidentale, fino a Tetovo e poco più a sud: il confine tra i due paesi sono le montagne alle spalle di Prizren.³¹⁰ La musica di *surle* e *davul*, sia essa suonata

da rom che parlano il romané o da askalija, è specialmente radicata in una zona particolarmente conservativa, e piuttosto isolata: la montagna dei gorani. Da là sono arrivati la maggior parte dei suonatori che oggi risiedono a Prizren; della gora hanno fatto proprio l'abbigliamento. E, soprattutto, la parte più importante, più difficile, di maggior respiro del repertorio di *surle* e *tupan* sono le danze “lente” o “pesanti” (*pharò horò*, letteralmente “danza pesante”, in romané) che appartengono alla tradizione della Gora: se ciascun musicista è in grado, più o meno, di eseguire le danze appartenenti alle tradizioni di ciascun villaggio o città del Kosovo occidentale, è sulle danze dei gorani che si misura la sua maestria. Sull'attitudine dei rom

all'innovazione, al cambiamento - quantomeno nei rispetti di ambienti rurali, tendenti alla conservatività - molto è stato detto; assai meno sull'altro ruolo, opposto e complementare al primo: quello di custodi e interpreti delle tradizioni, per sé e per gli altri.³¹¹ La tradizione della musica della Gora, montanara e rom, scaturisce da entrambe le attitudini: la diffusione degli strumenti stessi, delle tecniche esecutive, di forme musicali, lì come in tutta l'area ottomana, si deve ai rom. I quali però sono pure gli artefici della estrema localizzazione, dell'adattamento estremo di questi strumenti, tecniche e forme alle peculiarità di quell'area. Tanto che oggi suonatori e strumenti, venuti da oriente gli uni e gli altri, in quell'area si identificano

profondamente con quelle montagne e con quella cultura.

Nel linguaggio musicale e nei repertori di donne ed effeminati rom, forse ancor più che in quelli di *surle* e *tupan*, si intersecano diverse vicende, tra apporti allogeni e iperlocalizzazione. Innanzitutto sul piano storico: questa tradizione ha tra i suoi antecedenti storici in primo luogo i culti a divinità femminili e i riti ad essi legati, di cui erano officianti dei travestiti, a volte evirati, che suonavano il tamburello. A un vasto sostrato antico, le cui manifestazioni in passato sono documentate in un'area molto vasta, che va dall'India a tutto il bacino del Mediterraneo, si collegano sporadiche ma numerose attestazioni attuali, o riferibili a un passato recente.³¹²

La tradizione attuale delle suonatrici e dei suonatori rom del Kosovo, pur evidentemente apparentata a questo ampio e antico sostrato mitico-rituale e alle specifiche forme che esso assume in area ottomana, ha una sua autonoma e specifica configurazione, anche e soprattutto sul piano dei linguaggi musicali. L'insediamento dei rom nei Balcani centrali è certamente ben più recente dell'antica diffusione dei culti femminili e dei riti ad essi apparentati. Ma, qui come in altre manifestazioni rituali, pare che i rom abbiano avuto la capacità di individuare i nessi profondi tra apparati mitici e sistemi culturali,³¹³ riconnettendone spezzoni geograficamente distanti. Se la parola *kajda* sembra venire dall'India, come elemento del gergo

tecnico di suonatori specializzati nell'esecuzione di strutture ritmiche complesse, le *kajda*, le formule ritmiche di cui si compone il repertorio, non sono affatto indiane; sono anzi diffuse soltanto nei repertori femminili in Kosovo, e, si diceva, hanno fecondato repertori limitrofi, dai quali a loro volta sono state in parte influenzate. La loro esecuzione è appannaggio esclusivo di donne ed effeminati rom, ma nel Kosovo occidentale le conoscono e sanno danzare su di esse le donne di ogni gruppo etnico.

È il Kosovo il cuore dell'area in cui le forme dell'*aksàk* conoscono il loro estremo sviluppo e, con esso, gli elementi della sua disgregazione, verso forme del ritmo non proporzionali, delle quali la scomposizione dell'1 e $\frac{1}{2}$ in due valori

uguali di $\frac{3}{4}$ segnalata da Arbatsky è la manifestazione più evidente. Anzi, occorre dire, i valori di $\frac{3}{4}$, largamente presenti in questa musica, non sono suddivisione dell'1 e $\frac{1}{2}$; al contrario, si presentano anche autonomamente e sono uno degli elementi ricorrenti di questo linguaggio musicale. Una delle due declinazioni possibili della prima *kajda* di gjakovako, ad esempio, comporta la seguente successione di durate, in centesimi di secondo (in 5 esecuzioni diverse da parte di 4 diverse coppie):³¹⁴

Peje, Isa e Rrema (da musicassetta, anni '80)	Rugova, Mirita e Ryva	Rugova, Mirita e Ryva (da cd)	Gjakova, Asmon e Bilhan (luglio 2002)	Pr Ha e Se (n 20
---	-----------------------	-------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------

00.37	00.40	00.40	00.36	00
00.20	00.20	00.20	00.21	00
00.22	00.25	00.22	00.21	00
00.20	00.16	00.15	00.18	00
00.22	00.20	00.20	00.21	00
00.30	00.29	00.30	00.30	00
00.26	00.26	00.26	00.26	00

La durata complessiva è sostanzialmente identica: va dai 173 ai 175 centesimi di secondo. Questa successione può esser resa in notazione, con molta approssimazione, con:³¹⁵



cioè, si potrebbe dire, un *aksàk* composto da 3 parti binarie e una ternaria (9/8, per dirla in termini consueti alla notazione della musica), di cui però la parte ternaria è divisa in due parti di uguale durata. O meglio (già che altrove gli ottavi puntati in altre successioni sono in numero dispari, dunque non riconducibili alla suddivisione di unità di 1 e $\frac{1}{2}$) un *aksàk* difettivo, composto di tre quarti più due ottavi puntati. Ma una tale trascrizione comporta un'inaccettabile appiattimento di differenze, irriducibili alle suddivisioni consentite dal nostro sistema grafico: le durate che si ricaverebbero da questa trascrizione sono 40, 20, 20, 20, 20, 30, 30 centesimi di secondo. Lo scarto dalle esecuzioni registrate è notevole. Le diverse

esecuzioni non concordano al centesimo di secondo (anche se le due versioni di una stessa coppia, Mirita e Ryva, sono pressoché identiche tra loro), ma sono concordi nella declinazione delle ineguaglianze, più esasperate in alcune interpretazioni, ma comunque sempre presenti.³¹⁶ La loro presenza è imprescindibile: ho provato a modificare un'esecuzione al computer, “regolarizzando” le durate come da trascrizione e a sottoporla all'ascolto di diverse coppie di suonatrici, che l'hanno ritenuta del tutto sbagliata, o addirittura un'"altra musica", estranea alle loro tradizioni.

La prima *kajda* di “gjakovako” è, a mia conoscenza, l'unica di tutto il sistema che conosce due declinazioni possibili,

entrambe note a tutti i suonatori (sebbene la prima, esposta sopra, paia essere più frequentata a Gjakova e Rugova). La seconda versione è identica alla prima *kajda* di Pejonce; è più lunga della prima, e comporta un colpo in più. Sebbene le analogie con la prima siano evidenti, soprattutto per l'insistita presenza, anche qui, dell'ottavo puntato, gli accenti sono distribuiti diversamente: mentre nella prima cadono sul primo, il sesto e il settimo colpo, qui stanno sul terzo e il quinto. I valori qui sono tutti più vicini tra loro, e non proporzionali; la presenza dell'ottavo puntato è più netta:³¹⁷ il senso di instabilità, di disgregazione della struttura è ancora più marcato che nella prima versione. Eccola, in una esecuzione esemplificativa di Qelebije, di Prizren,

accanto alla *kajda* 1 di Pejonce:³¹⁸

Prizren, Qelebije, gjakovako 1 (2011)	Prizren, Qelebije, pejonce 1 (2011)
00.40	00.38
00.30	00.29
00.40	00.38
00.36	00.33
00.33	00.30
00.30	00.29
00.29	00.28
00.32	00.29

L e *kajda* che seguono – come peraltro quelle che appartengono ad altre suite - comportano anch'esse valori non proporzionali, che si aggirano prevalentemente intorno all'ottavo (00.20), all'ottavo puntato (00.30), al

quarto (00.40), ma sempre allungando o accorciando un po' le distanze, rispetto ad una suddivisione proporzionale. Si aggiungono, a titolo esemplificativo, la seconda, la terza e la quarta di “gjakovako” e la prima di “prizrenci”. Nella kajda 4 di “gjakovako” è particolarmente evidente la presenza di un singolo valore vicino all’ottavo puntato, in una successione che potrebbe, con approssimazione, esser trascritta così:



Prizren, Qelebije,	Prizren, Qelebije,	Prizren, Qelebije,	Prizren, Qelebije,
-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

gjakovako 2 (2011)	gjakovako 3 (2011)	gjakovako 4 (2011)	prizrenci 1 (2011)
00.18	00.21	00.21	00.30
00.37	00.30	00.32	00.19
00.24	00.33	00.38	00.36
00.37	00.32	00.38	00.38
00.17	00.29		00.33
00.32	00.22		
00.32			
00.25			

Certo, come si ricava dalla tabella comparativa, non tutte le *kajda* vengono eseguite esattamente allo stesso modo da tutte le coppie. Tuttavia ogni suonatore, tra i professionisti, è in grado di seguire l'interpretazione di ogni altro: i componenti le coppie, all'occorrenza,

sono intercambiabili, giacché il secondo tamburo segue l'impostazione scelta dal primo, sia per l'articolazione interna di ciascuna *kajda* che nella collazione delle suite e nella composizione estemporanea del testo cantato.³¹⁹

Ogni *kajda* di ogni suite viene ripetuta una quantità di volte decisa dal primo tamburo a seconda delle richieste o dell'interpretazione delle intenzioni di chi danza.³²⁰ Il repertorio è rigidamente strutturato: la libertà di scelta e l'interpretazione individuale sono limitate alla collazione delle suite, alla scelta della durata di ciascuna delle parti di cui si compone il brano o la suite di brani eseguiti e al testo dei canti, improvvisati su base formulaica (ma le scelte rispondono ai desideri e talvolta alle

indicazioni esplicite della committenza, di chi danza, degli attori di ciascuno dei momenti di cui si compone la parte femminile di una festa di nozze o di circoncisione).

L'alea dell'interpretazione poi sta nelle microvarianti melodiche del canto, nell'espressività della voce, dell'espressione, del gesto, nelle variazioni occasionalmente eseguite dal primo tamburo sulla pulsazione costante espressa dal secondo. Ciascuna delle coppie attualmente attive interpreta il repertorio condiviso con inflessioni peculiari. Non soltanto sul piano dell'esecuzione canora, che lascia ampio spazio all'improvvisazione del testo (che, nelle *kajda* che non conoscono un testo predeterminato, legato all'occasione di

esecuzione, viene reinventato estemporaneamente, ma con alto tasso di formularità) e all'ornamentazione della linea melodica, ma anche nel modo di mettere in scena il tessuto ritmico, pure strutturato rigorosamente. Si tratta, naturalmente, di sfumature, giacché l'impianto non consente modifiche estemporanee: sottili giochi di tensioni e rilassamenti agogici, sottolineature e ammorbidimenti. Il primo tamburo, soprattutto, è responsabile di queste interpretazioni soggettive. Nella coppia i ruoli sono diversi, e corrispondono per lo più a diversi caratteri, come accade a primi e secondi violini di un'orchestra: estroverso ed esibizionista il primo, forte e rigoroso il secondo.³²¹ Le variazioni le fa il primo tamburo, mentre il secondo

marca il ritmo con una pulsazione costante. Talvolta l'assenza del primo, che interrompe la percussione in favore dello scuotimento dello strumento, dà l'impressione di un rarefarsi del tessuto; talaltra lo infittisce, marcando alcuni colpi o aggiungendone altri, a sottolineare gli accenti o a disordinare le durate. A volte con leggerezza, quasi noncuranza, con le dita tese che colpiscono la membrana vicino alla cornice. In altri momenti, con ostentazione, più teatralmente e con forza, sollevando lo strumento davanti a sé o in alto sopra la testa e facendo esplodere colpi secchi e vigorosi di un solo dito vicino al centro della membrana. Questi colpi aggiuntivi possono coincidere con gli accenti del ritmo, o discostarsi un poco da essi: il che

determina un'ulteriore "disordine", una disgregazione e ricomposizione aggiunta del tessuto ritmico. Le variazioni possono esser messe in scena separatamente, ma di solito seguono una successione regolare: il primo tamburo cessa la percussione, e si limita a scuotere lo strumento, facendo vibrare i piattini e, mediatamente, la membrana. Questo consente di gesticolare con la mano libera, per accompagnare le inflessioni del canto o per altre ragioni (ad esempio, comunicazioni gestuali "di servizio" con il proprio compagno o con altri, per asciugare il sudore sulla propria fronte o su quella del compagno, per ricevere e conservare una mancia in denaro, per bere, etc.). A questo può seguire la percussione con le dita tese in prossimità della cornice, che si aggiunge

allo scuotimento. A seguire, in un crescendo di dinamica e di teatralità del gesto, possono seguire ancora colpi più forti inferti al centro della membrana.

Se si volessero descrivere discorsivamente le peculiarità interpretative di ciascuno dei primi tamburi - con la medesima insoddisfacente, soggettiva approssimazione che si può usare per descrivere lo stile di un grande interprete del repertorio romantico - si potrebbe dire che lo stile di Hatixhe è contraddistinto da un estremo controllo: consapevolezza, grande padronanza dello strumento, precisione e nitidezza delle scansioni e del timbro. Mentre Qelibie stempera la nitidezza della trama in una maggiore morbidezza del gesto, che si

traduce anche in una accentuata morbidezza dei profili melodici, delle scansioni, delle ornamentazioni. Mirita, come le grandi interpreti del blues, trasferisce la propria tendenza al disordine, alla fatica esistenziali in esecuzioni ricche di pathos, nelle quali, dietro al tamburo, piange e ride, intanto che il flusso sonoro si dispiega con estremo vigore. La sua voce è potente e flessibile; le sue variazioni raramente seguono le tecniche e i modi adottati da tutti gli altri suonatori. Di solito non consistono nello scuotere il tamburo con la mano di sostegno, intanto che l'altra percuote la membrana, ma in una enfaticizzazione della percussione, nell'aggiunta di suddivisioni delle pulsazioni. Shpetim suona con garbo

teatrale, con manierato esibizionismo, mentre Isa mette in scena una robusta e precisa raffinatezza timbrica, forse senza eguali. Uka, lui pure, suona con robusto, dettagliato vigore.

Nei diversi stili pare di poter ravvisare diverse discendenze di scuola: Shpetim e le suonatrici di Prizren hanno appreso, direttamente o mediatamente, da Tona e Ziza, due celebrate suonatrici di Gjakova morte da qualche decennio; Isa e Uka appartengono alla tradizione di cui fu un noto esponente Tafa di Peje, fratello di Isa, deceduto anche lui da tempo. Mirita e le sue compagne fanno in qualche modo scuola a sé, e risentono della tradizione collettiva femminile della regione di Has: il loro stile e il loro repertorio paiono rappresentare insomma una

professionalizzazione, in chiave rom, dei repertori non professionali delle donne albanesi delle colline occidentali.

***Amen theren e musika ano
vast! (Abbiamo la musica nelle
braccia): Hatixhe Korlak*** (di
Silvia Bruni)

Amare roma...

*O hajde! Sijum dikli
dahirata, inshallah!*

*O dol dia amende sastipe,
inshallah!*

*Sar lačhe thovo. Sar ano
bijav.*

*Amare romenge... amen
theren e musika ano vast!*

*Hanka o čhibale e le musika
lele amende...*

(La nostra gente...
Su forza! Guardo questo
tamburello, inshallah!
Che Dio ci dia la salute,
inshallah!
Che tutti stiano bene. Tutti
alle feste.
Alla mia gente... abbiamo la
musica nelle braccia!
Siamo loquaci e la musica
facciamo...).

322

Hatixhe Korlak, Prizren,
2010.

La storia individuale di ciascuno dei
protagonisti della vicenda di cui si
riferisce in questo libro è un frammento
rilevante della storia di una nicchia

culturale di notevole importanza, utile anche alla comprensione di fenomeni culturali di più ampio respiro. Per valutarne il dispiegarsi in concreto e in dettaglio può essere utile render conto della vicenda biografica di una delle più grandi protagoniste di questa tradizione: Hatixhe Korlak, di Prizren.

Hatixhe è nata nel 1959. È una *defatora* (suonatrice di tamburello) professionista: vive della propria musica. Grazie ai proventi dell'attività musicale ha acquistato tre case e ha allevato, fatto studiare, sposato i suoi due figli.

Le prestazioni musicali di Hatixhe e di Selvynaz, sua amica e vicina di casa che suona con lei da ventiquattro anni come secondo tamburello, sono richieste in tutto il Kosovo occidentale da gente di

lingua rom, albanese, turca, gorana, serba.³²³ Hatixhe e Selvynaz non soltanto sono delle eccellenti suonatrici e cantanti, ma, soprattutto, più di ogni altra coppia di suonatori padroneggiano le diverse lingue parlate in quell'area, e possono cantare, per ogni occasione, in ciascuna di esse, anche passando da una lingua all'altra nel corso di un'unica esecuzione. Ciò implica pure una competenza specifica sui diversi significati, funzioni simboliche, elementi del rito che appartengono alle diverse comunità linguistiche, etniche, sociali. Queste competenze sono largamente riconosciute dai committenti con parole di lode, alti compensi, mance.

*Ani Kosova me sijum
angluni! Pala manghe avla e*

*Miradije e Qelia. Hem me
sijum en professionalka e
dahirake e gilenge! Me
gilavav e čhib, hem korhane,
goranski, serbiš, me pandž
gilavava, aeka me
prefessionalka! Sar mange
hi tradizija, hi aeka
gilavava jekh gili romane,
jekh gili čhib, jekh turkik ,
jekh goranski... me řume
dame computeri! Te bařav
hanka te gilavav sorjat, sol
dive, javar javar... Me hima
but gila se me eřta berřuni
sanaj kana kerjum te
gilavav. Hem differenza? Po
dřanava! Sar dřanava toba!
Gjakova kana te gilavè,
sanaj Gjakova kaj gilavò!*

In Kosovo sono la prima! Tra

di noi insieme a Miradije e Qelia. E sono la miglior suonatrice e cantante professionista! Canto in albanese, e turco, goranski, serbo, canto in cinque modi, perciò sono una professionista! Come vuole la tradizione, in questo modo canto una canzone romané, una canzone albanese, una turca, una goranski... la mia testa è come un computer! Se suono adesso canto tutta la notte, tutto il giorno, ancora e ancora... Io ho molte canzoni perché avevo sette anni quando cominciai a cantare. E la differenza? Sì la conosco! Riconosco il battito sul tamburello! Quando canto a Gjakova, lo faccio come si

canta a Gjakova!

Hatixhe mi ha raccontato la storia della sua vita in due diverse conversazioni, tra il 2010 e il 2011. Altre lunghe conversazioni sono state documentate in video da Nico Staiti nel 2008 e nel 2009.

Hatixhe è nata e cresciuta a Prizren. Il padre e i nonni paterni erano rom di Prizren, la madre invece a suo dire era turca, di Mamuša, un villaggio di collina, a nord di Prizren.³²⁴ I suoi genitori, oltre a lei, hanno avuto 6 figli maschi e 3 femmine. Tutta la famiglia viveva del raccolto dei campi. Entrambi i genitori sono morti quando lei aveva 12 anni; la sua famiglia viveva in condizioni di estrema povertà.

Alcuni tra i suoi fratelli hanno praticato, a fianco al lavoro contadino, attività musicali: uno di essi cantava e suonava il banjo; un altro suona il darbouk. I suoi fratelli maschi e la sorella minore hanno frequentato le scuole elementari; lei no. In quel periodo ha iniziato invece a prender confidenza coi repertori del tamburello: a partire circa dall'età di sette anni, quando cominciò a partecipare alle feste.

*Dahira šujum sana čhaj,
kana sini bjava, avla sini
duj dahirjie Gjakovata e
Tona hem e Ziza. Me but ke
seti merako! Nakhava sini
stalno šunava e len sini,
dikhava e len sini, šunava e
dikhava e su e lenge*

*parmakia sar khuvene
dahira.*

Ho sentito il tamburello
quand'ero piccola, quando
c'erano le feste, venivano due
suonatrici di Gjakova: Tona e
Ziza. Mi appassionavano
molto! Andavo spesso ad
ascoltarle, le osservavo,
ascoltavo e guardavo come le
loro dita battevano sul
tamburello.

Ascoltava anche le registrazioni su
musicassetta, e su di esse si esercitava:

*Posle, me phrala kana
nakna sini ani škola me
vibrà e dahira, bašalava e
sini e dahira. E dahira sijum
therdi but merako. Me sijum*

*gilavdi stalno su maj
cassettofonier. Me kava sini
e Tona, stalno sijun gilav
dimé. Me sante Ziza hem
Tona, mangav cassetta
olenge aka laeve na ! Me
olenda siklilum, sa aka
laeva na bighinav, asjèk !*

Poi, quando i miei fratelli andavano a scuola facevo vibrare il tamburello, suonavo il tamburello. Il tamburello mi appassionava molto. Io cantavo spesso sui miei mangianastri. Andavo dove c'era Tona, spesso andavo dove cantava. Solo Ziza e Tona, volevo le loro cassette non quelle degli altri! Ho imparato da loro, nessun altro mi ha insegnato, nessuno!

Suoi modelli riconosciuti sono state le due *defatore* di Gjakova Tona e Ziza. Da ragazza le seguiva nelle feste in cui suonavano, e ascoltava le registrazioni della loro musica. Dapprima Hatixhe si esercitava da sola e non davanti ad un uditorio, approfittando dei momenti in cui i suoi fratelli e le sue sorelle erano a scuola per esercitarsi col tamburello e nel canto, registrando la sua stessa voce e riascoltandosi. Racconta:

*Hem aeka, pohari, pohari,
pohari alum dži anakana
dive kaj ašundilo mo nav,
kaj bašalavme en lačhia ani
Kosova. E hanka sare harna
te čingarem ano bjava.
Posle kana řumhare sana
majstora, čhujum e dahira,*

*gilem ano bjava. Sare terne
uravna pekema me gilavava,
sare lengo čefi kerava, sare
tane. Jošani tane manća
stalno hasána kerna jošani
tane. Na džanla sini
bašla(si) te bašalo, poloke
poloke, me si kavava en la
sini.*325

E così, a poco, a poco, a poco, arrivò il giorno in cui sentirono il mio nome, perché ero diventata la miglior suonatrice del Kosovo. E adesso tutti mi chiamano alle feste. Poi quando sono diventata padrona della mia testa, ho preso il tamburello, cantavo alle feste. Tutte le spose venivano dove cantavo, tutte

loro si divertivano, tutte loro.
Loro ancora ridono con me
quando le faccio divertire.
Non sapevano che avevo
iniziato a suonare, piano
piano, sono diventata la
migliore.

Hatixhe ha lavorato nei campi fino
all'età di vent'anni, poi in fabbrica fino al
matrimonio. Si è sposata intorno ai
vent'anni, e ha avuto due figli: un maschio
e una femmina. Dopo il matrimonio, per
guadagnare il denaro necessario al
sostentamento della famiglia, ha
cominciato a suonare professionalmente.
La sua vita coniugale è durata pochi anni.
Il marito "*pilà but rakija* (beveva molta
rakija)" e non lavorava; lei da sola
provvedeva al mantenimento della

famiglia, così decise di separarsi. “*Ame ulav dilem e romea* (Mi sono separata da mio marito), *a duj foshnjia me sum leli te varakarav* (avevo due figli da far crescere)”. Oggi è vedova e vive da sola a Prizren: entrambi i figli sono emigrati in Germania.

Ha imparato a leggere e a scrivere da adulta, sui libri di scuola dei suoi figli:

Kana keno čhavo ani škola me
lava sini e libra, hem bašalava
e sini e dahira. Na sjum therdi
dahira!

Quando il bimbo andava a
scuola prendevo i libri, e
suonavo il tamburello. Ma
non suonavo ancora (in
pubblico)!

La sua acquisita confidenza con la scrittura è funzionale all'attività musicale: da allora ha iniziato ad annotare frammenti formulari di testo su quaderni, che non usa quando suona in pubblico, ma in casa, privatamente: sono strumento di conservazione ed elaborazione dei testi in repertorio. È orgogliosa della sua alfabetizzazione, e del fatto che l'ha conquistata da sé, autonomamente e senza aiuti esterni; ritiene che non aver frequentato la scuola l'abbia aiutata a mantenere un rapporto più fluido, più spontaneo con le competenze linguistiche: la sorella minore, che ha frequentato la scuola, dice, non parla né romané né turco ma solo l'albanese, perché l'ha imparato a scuola. Il che l'ha indotta ad abbandonare le lingue parlate

abituamente in casa: il romané e il turco.

Hatixhe invece le lingue che conosce le ha apprese oralmente:

*Mi daj turkika, mo dad rom:
turkika, rom me džanav!
Turkiko... televisia, gorano...
komšija, gorano torbesh..
me džanav, serbiš.... sum
kerdi buti me dži biš berš
ani fabrica, kerium buti.
Deutch, me kerium buti trin
berš, me šunava,
pindžarava, pišinav deutch,
pišinav romane... mande but
kamle. Posle gelum ani
Germaniata, gelum efta fora
për trin masek! Hem moro
nipo vačare deutch!*

Mia madre è turca, mio padre
rom: turco, rom, io li

capisco! Turco... in televisione, gorano... i vicini, gorano e torbesh... li capisco, serbo... dall'età di vent'anni ho lavorato in fabbrica, ci lavoravo (insieme). Tedesco, ci ho lavorato (in Germania) tre anni, ascoltavo, capivo, scrivevo in tedesco, scrivevo in romané... mi piaceva molto. Poi sono stata in Germania, ci sono stata sette volte per tre mesi! E mio nipote parla tedesco!

Dal racconto biografico di Hatixhe e dalla diretta osservazione della sua attività musicale, emergono anche elementi che, su un piano più generale, giovano a meglio comprendere il ruolo e l'attività di altre coppie di suonatrici e

suonatori effeminati di tamburello del Kosovo occidentale.

Hatixhe, come Qelebije, Mirita e le altre suonatrici, sono tutte caratterizzate da una marcata autonomia e libertà, anche di pensiero. Assai superiori di quelle che appartengono in genere alle donne rom (e, soprattutto nelle zone rurali, anche non rom) del Kosovo. La comprensione delle loro vicende personali è imprescindibile per la comprensione della loro attività musicale. Per tutte loro la professione di musiciste ha comportato soprattutto un riscatto personale e sociale, una possibilità di guadagno notevolmente accresciuta, dunque una notevole indipendenza. Hatixhe è madre di due figli e vedova, Qelebije è madre di diciotto figli, lei pure vedova, Mirita è madre di

due figlie e separata. Tutte loro, ciascuna con le proprie distinte esperienze e personalità, sono, nella coppia, primo tamburello. E nelle loro esibizioni, nel loro modo di far musica si trova del tutto esplicitata questa coscienza di sé. Il modo di battere le dita sul tamburello, la postura, la relazione con gli astanti, l'interpretazione e l'improvvisazione nell'esecuzione canora distinguono i temperamenti, le capacità, le inclinazioni individuali di ciascuna di loro. E le caratteristiche individuali, che pure marcatamente le distinguono, raccontano compiutamente le loro qualità di grandi interpreti della sofisticata tradizione di musiche femminili rom del Kosovo.

Nelle conversazioni con Hatixhe, oltre a una estrema consapevolezza delle

proprie competenze, ricorre la rappresentazione dell'ambiente musicale femminile come un ambito circoscritto, nel quale le principali protagoniste sono tutte in relazione tra loro, e si trasmettono vicendevolmente le competenze.

*Anglal da sini Naja,
dahirjia, o sini
prefessorka... e Tonaki daj...
Gjakovata! Posle kapije
Tona hem Ziza, posle sini
Sabrija.. .muli. Hem sini
Nasmija, Safija, Mevuda,
Resmija.*

*Akana sijum me hem
Selvynaza, hem Qelia, hem
Miradija, Lula, Nasmija. Ani
Gjakova sini e Gona, e Masa
sini. Hanka nane o mule.*

Una volta c'era Naja, una
suonatrice, era
un'insegnante... era la madre
di Tona... di Gjakova! Poi
sono arrivate Tona e Ziza, poi
c'era Sabrija... è morta. E
c'erano Nasmija, Safija,
Mevuda, Resmija.

Adesso ci siamo io e
Selvynaz, e Qelia, e Miradije,
Lula, Nasmija. A Gjakova
c'era Gona, e c'era Masa.
Adesso non ci sono più, sono
morte.

Thaj buljaši? (E gli omosessuali?).

*O Tafo sini anglal, o Rremo,
o Isa, o Uka. Hanka o
Shpetimi.*

Prima c'era Tafo, Rremo, Isa,
Uka. Adesso c'è Shpetim.

Alla domanda “è una vecchia tradizione che gli omosessuali suonino il tamburello”? Hatixhe ride e risponde:

*Nane! So te xan! Tradizia
theren aeka, mangle therdi
merako te bašale dahira!
Naçi ke tane buljaši, na! A
ma merako! Musika! To ve
muš... to hasalipe ano femre,
naj kuvea! A o Shpetimi, ov
bašalo ano femre, ano
džuvli amare bašalo!
Moravla pe laçhe, makhla
pe, karfini. Normal no?*

No! È per mangiare! La tradizione (che abbiamo) è così, devi essere appassionato

per suonare il tamburello!
Non è il fatto di essere
omosessuale, no! Ma la
passione! La musica! Se sei
uomo... vai dalle donne per la
competenza, non per
mischiarti! Shpetim, lui suona
per le donne, suona per le
nostre donne. Si rade per
bene, si trucca, lo smalto.
Normale no?

In generale in Kosovo gli ambiti
maschile e femminile sono nettamente
distinti. Anche nei repertori e nelle
competenze musicali: e questo libro ne dà
conto. Ma tra i rom l'inclinazione alla
femminilità da parte degli uomini spesso
comporta l'avvio alla professione di
suonatore di tamburello. In questo modo i
buljaši, che suonano sia per le comunità

rom che per le altre, trovano la loro collocazione all'interno degli ambienti femminili ed una funzione culturale all'interno dei riti delle donne, ai quali gli altri uomini non possono accedere.

La connotazione sessuale del tamburello tra i rom del Kosovo è marcata ed esplicita; Hatixhe, anche se in un primo momento tende a negarlo e parla di *merak* (passione) in riferimento a Shpetim, pure descrive un atteggiamento femminile pubblicamente ostentato: Shpetim si trucca, si rade ed esibisce i suoi modi effeminati anche, e specialmente, nelle performance. In genere poi, un uomo non effeminato, se prende in mano un tamburello, lo fa con una vena ironica che spesso provoca il riso tra i più piccoli. Così l'omosessualità, anche ostentata,

trova un modo per essere socialmente
accettata.

Metodi della ricerca: le immagini e la musica

Il musicologo come Orfeo: etnologia, iconografia, fotografia

Il percorso di ricerca degli ultimi trenta e più anni mi ha condotto dapprima sul campo in Sicilia e aree limitrofe, ad occuparmi soprattutto di zampogne, flauti, tamburelli, dei loro repertori e tecniche esecutive.³²⁶ Poi a indagare il “Ruggiero” e le musiche pastorali in special modo, ma in generale i rapporti tra la tradizione

scritta e quella orale della musica.³²⁷ Quindi le immagini della musica: immagini ancora di pastori e zampogne, ma anche di menadi e satiri e ninfe, e angeli e santi e Orfei, e dal V secolo a. C. passando per Raffaello Sanzio e fino agli ex-voto, alle pitture popolari del Novecento.³²⁸ Poi ancora sul campo, registratore e macchina fotografica, con i rom balcanici,³²⁹ i carnevali dell'arco alpino,³³⁰ altre feste religiose in Sicilia, strumenti e canti in Italia centrale. Un percorso insomma apparentemente incoerente, forse realmente superficiale, da consumato bricoleur, non da studioso rigoroso. Ma a me pare, spero tuttavia che in questo piluccare apparentemente disordinato ci sia una certa coerenza.

Questo modo di guardare alle cose della musica, di connettere campi d'indagine diversi, intersecando metodi, oggetti, prospettive non è solo mio; piuttosto, mi pare, è largamente condiviso e imprescindibile, per un etnomusicologo italiano: l'elaborazione di questo sguardo, dei metodi d'indagine che gli appartengono si iscrive in una tradizione di studio tipicamente italiana. Gli studi antropologici italiani, soprattutto, hanno da rivendicare delle priorità nell'intersezione di indagine storica ed indagine etnografica: le premesse metodologiche e la loro concreta applicazione si trovano in primo luogo nei lavori di Ernesto De Martino, fin dagli anni '50.³³¹ Sul versante etnomusicologico Roberto Leydi per

primo, e con lui noi altri etnomusicologi italiani, abbiamo elaborato dei metodi d'indagine che coniugano le prospettive storiche con l'attenzione per il presente, volgendo l'attenzione alle relazioni tra livelli culturali e sistemi di tradizione del sapere diversi.³³² Ci occupiamo di confini: del modo in cui le cose si fermano o filtrano attraverso confini geografici, politici, sociali, culturali. Questo modo di guardare alle cose della musica mi pare imprescindibile, per un etnomusicologo italiano. Gli oggetti con cui noi abbiamo a che fare nel nostro paese sono iscritti in sistemi culturali complessi: una ricca, stratificata tradizione scritta si interseca con un'altrettanto ricca e stratificata tradizione orale; le nostre fonti sono, sempre, sia

storiche che etnografiche. I repertori di tradizione orale in Italia spesso e da sempre sono stati variamente trascritti o utilizzati, nel corso del tempo, all'interno della tradizione scritta della musica; questa, a sua volta, ha orientato i percorsi delle musiche orali, soprattutto grazie a fasce sociali e agenti culturali di tramite, di mediazione.³³³

E degli strumenti, delle occasioni, modi, della tradizione orale della musica abbiamo una cospicua documentazione figurativa, da epoca precristiana fino ad oggi, che consente spesso di datare gli oggetti e le manifestazioni musicali, di valutare le trasformazioni che hanno subito nel corso del tempo, le occasioni e i contesti del presente e quelli del passato. Le fonti figurative di interesse

etnomusicologico possono appartenere all'orizzonte culturale di cui riferiscono o esserne più o meno esterne: la distanza culturale, sociale, il diverso ruolo di chi raffigura e di chi è raffigurato necessitano di attenta valutazione, sono elementi indispensabili alla comprensione delle scene illustrate. Impone dunque anche, lo studio delle immagini della musica, una specifica attenzione per le aree di confine, per i modi in cui rappresentazioni di sé e rappresentazioni degli altri si accavallano e si sovrappongono, per i modi in cui viene attuata la trasfigurazione spaziale del tempo, che è caratteristica imprescindibile della raffigurazione di ogni scena musicale.

Per lunga tradizione interessi e competenze organologici e di iconografia

musicale sono spesso appannaggio di etnomusicologi:³³⁴ i metodi e gli oggetti di studio sono quelli della cultura materiale. Il lavoro dell'etnomusicologo e quello dello studioso di iconografia musicale si sovrappongono e si influenzano reciprocamente, anche sul piano metodologico. La specifica attenzione per le immagini probabilmente mi ha indotto ad utilizzare intensivamente la fotografia, nel lavoro di ricerca sul campo, come strumento di riflessione sugli oggetti indagati. E le fotografie, in specie quelle fatte da me, sono per il mio lavoro di etnomusicologo oggetti importanti e problematici: alle specifiche questioni che ogni immagine comporta, sul piano della distanza culturale tra chi raffigura e chi è raffigurato, qui, giacché sono io non

solo ad analizzare le immagini ma anche a produrle, si aggiunge, ineludibile, la necessità di riflettere sul proprio ruolo, sulla propria attività di ricercatore, su come questa influenza gli accadimenti osservati, sulla mia capacità di osservare, su cosa e perché, del *continuum* delle cose viste, cattura la mia attenzione. Su un piano assai generale tutto ciò afferisce a quell'ordine di problemi di metodo della ricerca a più riprese e da più parti affrontati dal dibattito antropologico; afferisce anche, per altra via, a quelle riflessioni ampiamente presenti negli studi iconografici - e di iconografia musicale - relative al rapporto tra l'immagine e i suoi modelli reali.

Lo studio delle raffigurazioni della musica pone, ovviamente, dei problemi di

metodo generali e specifici. Non me ne occupo, in questa sede,³³⁵ se non da un punto di vista affatto particolare. Intendo infatti qui proporre una riflessione a margine degli argomenti più frequentemente e forse più opportunamente frequentati dagli studi di iconografia musicale. Riflessione forse azzardata, sul rapporto tra lo studio delle immagini del passato e l'uso della fotografia nella ricerca etnomusicologica (tanto più azzardata in quanto mi permetterò di accostare alcune fotografie fatte da me a dipinti di autori noti e celebrati).

Una delle cose che, nelle indagini iconografiche, solleva più sottili e approfondite riflessioni è l'area di confine, ampia e sfuggente, tra

l'attualizzazione del mito e la mitizzazione della realtà: il rapporto cioè tra le immagini in cui le scene mitologiche del passato vengono aggiornate alla realtà contemporanea e quelle in cui, inversamente, la realtà contemporanea viene proiettata nell'aura del mito. Come le due prospettive si influenzino e determinino reciprocamente. L'uso delle immagini comporta imprescindibilmente l'articolazione di un rapporto peculiare tra la realtà presente e il luogo senza tempo del mito: riunisce, si potrebbe dire, rito e mito, riferendo il primo al secondo e restituendo il secondo, grazie al primo, al tempo presente. Le immagini della musica mettono in scena, tutte, il mito di Orfeo, giacché fermano il tempo, senza il quale la musica non esiste. Con ciò stesso

compiono un'opera di mitizzazione della realtà: tutte le immagini proiettano le scene raffigurate nell'aura del mito: tanto più esplicitamente, se esse contengono delle raffigurazioni musicali.

Questo vale in generale, ma in specie per le immagini che mettono in scena delle azioni rituali il cui orizzonte temporale sia scandito dalla musica: il potere incantatorio della musica, la sua funzione di ridefinire gli orizzonti temporali, con i propri linguaggi, ne risulta accresciuta. E la musica - come le immagini, seppure in modo assai diverso - introduce a forme di conoscenza e di comportamento comprensibili solo in prospettive rituali, estranee alla logica del quotidiano.³³⁶ Le immagini appiattiscono la durata degli eventi raffigurati – anche, e

con particolare evidenza, quelli sonori - in una eterna contemporaneità, e questa caratteristica è funzione fondamentale del loro uso rituale e magico. Caratteristica fondamentale degli eventi musicali, al contrario, è quella di avere una durata nel tempo; è anzi attraverso la loro durata che essi delimitano lo spazio e la cronologia dei riti di cui sono funzione. L'orizzonte temporale definito dalle esecuzioni musicali circoscrive delle durate particolari, e soggette a una scansione regolata da codici esclusivamente musicali: dal ritmo, dalla melodia, da criteri organizzativi al cui interno le logiche del tempo lineare vengono sovvertite e ricondotte alla costruzione architettonica del brano eseguito, ascoltato, danzato, agito insomma dai

protagonisti del rito musicale. La musica a bordone, o quella musica che si struttura per centonizzazione circolare di formule stereotipe, è già iconica; tende, per sua natura, al mito. Il suo congelamento nell'immagine ne ribadisce gli aspetti statici, consegnandola definitivamente ad esso.

La proprietà delle immagini di mitizzare la realtà, rilevata nelle opere figurative del passato, mi si è imposta, ineludibilmente e inconsapevolmente, nel fotografare, a scopo documentario, la musica del presente. In giro per i Balcani a fotografare i rom (specialmente quando suonano, danzano, mettono in scena riti o assistono alla loro messa in scena) e a studiare la loro musica, ho prodotto, del tutto inconsapevolmente, un appiattimento

delle durate, un'astrazione della realtà contemporanea dal loro fluire: ho fermato il tempo. E mi sono venute, senza pensarci consapevolmente, ch  i tempi delle istantanee non lo consentono, delle immagini che hanno dei tratti in comune con immagini del passato che esplicitamente o implicitamente raffigurano un mondo antico e favoleggiato: tra gli altri gli acquerelli di Canova, le tavole e gli affreschi di Sebastiano Ricci o del Tiepolo.³³⁷ Il che induce a riflettere in termini diversi sia sulle cose che ho visto e ascoltato direttamente che sulla natura e sul significato dei dipinti di Canova, di Ricci, del Tiepolo (oltre che, naturalmente, su di me e sulle mie perverse attitudini di ricercatore e di fotografo).

Le ragazzine di Sciutka, sobborgo zingaro di Skopije, in Macedonia, che precedono danzando un corteo nuziale (fig. 19), condividono alcuni aspetti con certa pittura ispirata all'antico, forse in particolar modo con le tempere di Antonio Canova (fig. 20): qualcosa che, sul piano formale, ha a che fare col pannello delle vesti, col movimento e la plasticità delle figure, ma che rimanda pure ad un certo modo di mettere in scena, come fuori dal tempo, tra citazione dell'antico e raffigurazione del presente, le donne, la danza, i tamburelli (ma nella fotografia le due figurette un po' goffe e vestite diversamente che chiudono il gruppo all'estrema sinistra spezzano la rigorosa simmetria messa in scena nella tempera, e sembrano restituire

concretezza, ancorare al terreno l'etereo gruppo di danzatrici che si muovono leggermente, con le braccia levate in alto). Però le ragazze che io ho raffigurato le ho viste davvero, e con esse ho visto, ad una festa di nozze, il suonatore di sintetizzatore e i ragazzini alle sue spalle (fig. 27), i bambini e la ragazza che giocano e suonano i tamburelli nel cortile di un'insediamento rom di Bologna (fig. 21), il corteo di donne per una festa di circoncisione, sotto degli archi fioriti, (fig. 23), come in un trionfo di Flora (fig. 22), o il celebre suonatore di clarinetto macedone Ferus Mustafov, portato in trionfo su un carro coi bambini circoncisi, come in un corteggio dionisiaco (fig. 25). E l'arrivo della sposa al suono del tamburello a casa dei parenti (fig. 26), la

danza trionfale dei bambini circumcisi portati sulle spalle dei parenti (fig. 27): immagini tutte, mi pare, non prive di riferimenti alla tradizione figurativa ispirata all'antico.

Non credo, con questo, di aver ridotto quel che ho visto a sogno classicistico, di aver appiattito il presente su una vagheggiata età dell'oro; forse ho cercato di riferire, in termini figurativi, aspetti delle cose che ho visto di cui non mi riesce di dar conto compiutamente in altro modo. Soprattutto la retorica con cui i protagonisti si mettono in scena nelle feste: come se in certa misura già loro, prima che lo facesse il mio occhio di fotografo, intendessero consegnarsi al mito. Peraltro altre mie fotografie di altro soggetto - quelle fatte nel corso delle

ricerche in Italia meridionale, ad esempio, ma anche quelle dei carnevali dell'arco alpino - non pongono in maniera altrettanto prepotente il problema del riferimento alla tradizione pittorica. E ciò nonostante che le tradizioni dell'Italia centrale e meridionale spesso abbiano con Roma e la Magna Graecia, poi con i soggetti della pittura italiana cinque, sei, settecentesca, un rapporto, non solo territoriale, evidentemente assai più diretto di quello che con questi antecedenti intrattengono le tradizioni dei rom balcanici.

Credo che le qualità di queste immagini dipendano in buona misura dalle qualità del soggetto, prima che da quelle del mio sguardo; capisco compiutamente, guardando le mie fotografie, come i rom

balcanici - nel compiere costantemente la fatica di definire e ribadire, in forma mitica, la propria identità individuale, familiare, di gruppo, specialmente nel corso delle feste nuziali e di circoncisione, ma anche nel quotidiano - si comportano in maniera accentuatamente iconica: come se, anche nei momenti di movimento più concitato, apparissero immobili. Le donne che, nella fotografia a fig. 31, arrivano ad una festa di nozze sotto la pioggia, stanno orgogliosamente ostentando il loro ingresso: schierate in ordine compatto e gerarchicamente organizzato, non solo partecipano, ma manifestano teatralmente la partecipazione della loro famiglia ad un evento importante per la definizione della comunità, con esibita copia di nuore

giovani in abito tradizionale e di figli. Le scelte figurative enfatizzano forse gli aspetti teatrali del loro incedere, che sono tuttavia ben presenti e del tutto evidenti già nel loro comportamento, messo in scena per lo sguardo della comunità.

Gli eventi in generale, e in specie i modi in cui vengono messe in scena le feste, il contributo di ciascuno alla loro realizzazione, è ripetitivo, tende alla staticità, all'astoricità; ogni gesto musicale, di danza, rituale viene compiuto teatralmente, in maniera fortemente iconica: è immagine fotografica ancor prima di esser fotografato; a prescindere, addirittura, dalla presenza del fotografo. Quello che si fonda, in quelle feste, è una sorta di astoricità mediatica. Pure la musica, si può forse dire, conserva traccia

di questa astoricità. Uno dei significati del bordone (anche sintetizzato dagli strumenti moderni) che segna i momenti topici della messa in scena pare quello di sancire, perpetuando l'*hic et nunc* di un suono, l'ingresso in un luogo in cui le cose accadono, appunto, in un presente senza tempo.³³⁸ Mi pare, nel mio linguaggio fotografico, di aver adottato un punto di vista sostanzialmente coerente con le intenzioni dei protagonisti, di aver forse, per certo verso, tradotto nei miei codici estetici quel che era già presente negli eventi osservati. Il mio sguardo, certo, non è il loro,³³⁹ ed è influenzato dalla conoscenza della pittura italiana: nel lavoro di sottrazione e di astrazione che contraddistingue il fotografare, nella scelta di queste immagini tra molte altre il

mio punto di vista era fortemente condizionato dalle mie competenze, dalla mia formazione. Il che, va detto, è componente necessaria, imprescindibile, del fotografare: per fotografare una donna col figlio in braccio, dice assai opportunamente Ferdinando Scianna, occorre aver presente la tradizione figurativa della Vergine col Bambino. Ma resta il fatto che le ragazzine, il suonatore, i bambini, le donne fotografati quei gesti li hanno compiuti: io, verosimilmente, ne ho solo enfatizzato certi aspetti, a scapito di altri.

E Canova, Ricci, il Tiepolo, cosa hanno fatto? Il loro sguardo, certo, era fortemente influenzato dalla tradizione pittorica, dalla conoscenza delle opere di Roma e Grecia antiche, ma pure quelle

cose le hanno viste:³⁴⁰ hanno visto, di feste popolari presenti, di tamburelli e pifferi dei pastori, quegli aspetti che hanno consentito loro di immaginare un passato classico, un'età dell'oro non disgiunti, non astratti dalla realtà contemporanea.

In altri casi l'immagine della realtà contemporanea, deliberatamente o no, più o meno esplicitamente, si colora di suggestioni e riferimenti anticheggianti. Non solo nel periodo, dal Quattrocento al Seicento, in cui il fiorire del gusto antiquario, l'affermarsi del mito di un'età dell'oro perduta e incessantemente cercata hanno comportato una quantità di riferimenti espliciti alle immagini e ai miti antichi, sia nella pittura a soggetto mitologico che in quella sacra, e in quella

che ha per soggetto la realtà contemporanea, ma anche dopo: in altre epoche, in altri ambienti e ambiti culturali.

Il pittore svizzero Léopold Robert, che soggiornò a lungo in Italia nel primo trentennio del XIX sec., dipinse numerose scene di vita popolare italiana, con forte sapore realistico.³⁴¹ Gli strumenti musicali della tradizione popolare sono rappresentati, numerosi e con dovizia di particolari, nei quadri italiani di Robert. Alcuni suoi dipinti, di impianto simile a quello di numerose stampe circolanti in Italia nel XIX sec., mostrano quanto dello stile rappresentativo dell'arte popolare italiana sia penetrato nell'opera del pittore svizzero: *I Pifferai davanti una Madonna* (fig. 34), ad esempio, mostra

una coppia di suonatori di zampogna a chiave e ciaramella raffigurati con assoluta precisione, inseriti in un contesto ambientale e funzionale strettamente legato alla realtà e, per di più, rappresentato secondo codici ispirati ad un linguaggio figurativo popolare: quello, appunto, delle immagini a stampa a diffusione popolare assai diffuse in Italia nei primi decenni dell'Ottocento (fig. 35).³⁴² Le opere di Robert, non esplicitamente proiettate nell'aura del mito, tendono alla restituzione integrale e immediata dell'evento raffigurato. Ma anche nella fedele illustrazione della realtà contemporanea, e nonostante il riferimento al linguaggio figurativo popolare, le immagini di Robert si colorano di aulicità, con la mediazione

dalla tradizione pittorica di soggetto antico. Il *Ritorno dal pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco* (fig. 36) mostra un grande carro trainato da buoi, sul quale stanno uomini e donne festanti che agitano bastoni fioriti, il capo adorno di fronde e fiori. Sul retro del carro sta seduto un suonatore di mandolino; due fanciulli con u n *triccheballacche*³⁴³ e un bastone fiorito precedono il corteo, che è affiancato da due donne e un uomo, che danzano suonando un grande tamburello e un paio di castagnette. A sinistra, sullo sfondo, una donna, seduta tra contadini festanti, suona un tamburello. L'immagine, certo, ricorda da vicino le stampe di fine Ottocento e le fotografie che documentano la festa della Madonna dell'Arco a Pomigliano; essa, inoltre, ha concreti

riscontri nella struttura della festa, così come si svolge ancora oggi. Il tamburello, le castagnette, il *triccheballacche* sono gli strumenti più utilizzati nelle danze che numerose si intrecciano in piazza e lungo i percorsi del pellegrinaggio, che fino a qualche anno fa si svolgeva ancora su carri trainati da buoi. Tuttavia la scena ha un colore ambiguo di classicità rivisitata: la posa statuaria delle figure, la posizione non realistica ma stereotipa della suonatrice di tamburello³⁴⁴ e, in generale, l'accentuazione dell'aspetto orgiastico dell'intera composizione ricordano le immagini sei-settecentesche dei *Carri di Bacco* e dei *Trionfi di Bacco e Arianna*: la struttura narrativa dell'immagine fantastica - formalizzata e consolidata in un modello stereotipo - ha finito per

informare di sé anche la rappresentazione di una scena ripresa dal vero, quando, come in questo caso, le concordanze tra fantastico e realmente esistente apparissero rilevanti sia sul piano formale che su quello simbolico.³⁴⁵ La stessa cosa accade nel *Dies Palmarum* (fig. 37), che raffigura due fanciulle del popolo, abbigliate con abiti da festa, il capo ornato da una corona di foglie, che tengono in mano un tamburello e dei rami d'ulivo ornati di monili e immagini sacre. Rami d'ulivo e bastoni fioriti sono, senza dubbio, oggetti dei riti popolari, e il tamburello è lo strumento con cui in Campania più di frequente si accompagna il canto e la danza; essi però richiamano anche alla memoria l'immagine antica di tirsi e *tympanoi* dei riti dionisiaci, e ad

essi, nel dipinto di Robert, occhieggiano con consapevole ambiguità.

Spesso sulla membrana dei tamburelli dell'Italia centrale e meridionale sono raffigurate delle figurine danzanti, con delle fronde fiorite in mano, in uno scenario agreste.³⁴⁶ Queste pitture rinviano con tutta evidenza ad antecedenti antichi: la pittura vascolare greca e, poi, l'arte romana hanno tramandato l'immagine di menadi e sileni che, il tirso in mano, danzano in scenari costellati di foglie di palma e pampini di vite.³⁴⁷ In queste immagini, prodotte in ambiente popolare, la memoria dell'antico viene filtrata dalla tradizione figurativa aulica, che a sua volta aveva utilizzato nelle rappresentazioni mitologiche o mitologizzanti oggetti e forme delle

tradizioni popolari.

La stessa commistione tra elementi figurativi di diversa provenienza riaffiora nell'illustrazione della copertina di una audiocassetta - di produzione locale - venduta a Polsi, in Aspromonte, nel corso della festa della Madonna della Montagna (fig. 38). La copertina raffigura, in maniera sommariamente fedele al vero, uno dei camion ornati di fronde d'albero con cui i pellegrini si recano al santuario, suonando e mangiando i cibi della festa. L'immagine, sia pur inconsapevolmente, senza alcuna deliberata intenzione citazionistica da parte dell'anonimo illustratore popolare che l'ha prodotta, ripropone lo schema rappresentativo dei carri di Dioniso della pittura antica (e riproposti dall'arte rinascimentale e

barocca), con un'intensità specificamente figurativa, e che va al di là delle pur evidenti analogie pre-figurative tra rito antico e festa contemporanea: essa - prodotta e fruita all'interno del mondo popolare senza alcuna consapevole intenzione di rinvio a più ampi universi semantici - pure è per molti aspetti sovrapponibile all'immagine "colta" della festa popolare proposta, tra gli altri, da Robert nel *Ritorno dal pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco*.

Far fotografie, o guardare le foto fatte da altri di eventi da me personalmente osservati, mi ha aiutato, nelle mie ricerche, a capire le cose. La fotografia, pur operando pienamente nel solco della tradizione figurativa, da essa si distacca alquanto, nel suo specifico

tecnico come nei suoi codici, nel suo linguaggio, nel peculiare rapporto che istituisce con la realtà. Fotografare è un processo di sottrazione, oltre che di astrazione: vanno isolati alcuni elementi significativi dal continuum spaziale e temporale in cui si collocano. La fotografia, l'istantanea (e solo essa: da queste considerazioni ovviamente è escluso ogni altro genere di fotografia), in questo è più pregnante di altre arti figurative: impone la velocità, richiede di cogliere l'attimo, di fare i conti con la luce presente, con la profondità di campo, con i problemi e i vantaggi - dal punto di vista descrittivo e narrativo - della raffigurazione del mosso (ad esempio fig. 39, 40, 41, 42).³⁴⁸

Il fotografare istituisce una relazione

peculiare tra chi guarda e chi è osservato; impone all'attenzione il fatto che la ricerca dà conto, in primo luogo, della relazione tra sé e gli altri. L'osservazione, l'intelligenza delle cose, sembra dire la fotografia, consiste (in etnologia come altrove) nella misurazione della distanza tra sé e gli altri, nella valutazione delle differenze come principale strumento ermeneutico. E funziona bene, la fotografia, come strumento di misurazione delle distanze. Occorre, materialmente, misurare la distanza tra sé e il soggetto con la ghiera di messa a fuoco dell'obiettivo, che per rifrazione congiunge il punto di vista con un punto dell'oggetto osservato. Poi, non soltanto le immagini danno conto della relazione tra chi fotografa e chi è fotografato, ma

pure il far fotografie orienta, qualifica quella relazione; consente, in una frequentazione di lunga durata, di proporre un punto di vista, una posizione di fronte alle cose che, pur attiva e presente, vuole essere ed è diversa da quella di chi le mette in scena. La fotografia riflette - letteralmente e materialmente - le cose, e consente di riflettere su di esse in termini diversi da quelli ricavabili dalla sola osservazione diretta, e pure dalle riprese video, dalle registrazioni audio. E, va da sé, ha un potere di sintesi e di simbolizzazione affatto peculiare: impone di fissare in un'unica immagine o in una breve sequenza elementi specialmente significativi degli accadimenti.

Una fotografia scattata nel 1995 nel

campo rom della Favorita, a Palermo, ritrae una madre che mostra al figlio la pecora uccisa come capro espiatorio, durante la festa che i rom del Kosovo chiamano “la festa in cui si uccidono i bambini” (fig. 43). La madre sta spiegando al figlio che quella pecora è morta al posto suo. Quella madre, quel bambino, quella pecora io ho visto e fotografato, in quel luogo, in quel momento: fossero stati altri luoghi e momenti, altre madri e pecore e bambini, altro avrei capito della festa di *herdelesi*: non esiste un *herdelesi* astratto da una sua concreta, specifica, irripetibile realizzazione. L’immagine certo lo astrae, lo eterna, ma di converso aiuta a comprendere il rapporto tra lo specifico evento e la sua concettualizzazione,

astratta da ogni sua concreta realizzazione. Una fotografia di Gianni Berengo Gardin, anch'essa scattata al campo della Favorita nel 1995 e pubblicata nel nostro libro sulla festa di *herdelesi* a Palermo,³⁴⁹ mostra una bambina con la fronte macchiata del sangue di una pecora sgozzata, che giace al suo fianco, offerta in sacrificio dal padre in vece della figlia (e che dunque "è", sul piano magico, la bambina uccisa). L'espressione della bambina, il modo in cui i familiari l'hanno messa davanti all'obiettivo danno conto del senso profondo dei riti di *herdelesi*, del rapporto, per la bambina e i suoi familiari del tutto concreto e reale, tra morte della pecora e vita dei figli, del senso attuale del rito, non trascinato passivamente

attraverso la storia ma ancora pienamente efficace (e danno conto pure della non comune capacità di comprendere e di fermare le cose, da parte di Gianni Berengo Gardin, con levità e con profondità). Insomma dà conto quella magistrale fotografia, come vogliono farlo le immagini che io mi sforzo di cogliere, del rapporto concreto tra rito e mito (come diceva Ernesto De Martino, “il rito è sempre rito di un mito, e il mito è sempre il progetto di un rito in azione”),³⁵⁰ tra Abramo e Isacco e quel padre e quella figlia. Aiuta a comprendere, con l’osservazione del presente, le cose del passato, a noi note soltanto attraverso fonti mediate. Aiuta, inversamente, a comprendere come, quali parti del presente hanno relazione col

passato, di che tipo di relazione si tratta. Le bambine di Shutka, o le ragazzine fotografate a Bologna col tamburello in mano (fig. 21) che assomigliano così tanto a certa pittura cinque, sei, settecentesca di soggetto antico raccontano con immediatezza, quasi involontariamente, attraverso l'occhio del fotografo e il modo di mettersi in scena dei protagonisti, di come costoro - Canova, Ricci, Tiepolo, o Dossi, Raffaello, e pittori poco noti e "di periferia", quali lo zoppo di Ganci o il monocolo di Racalmuto³⁵¹ - avessero presente, nell'interpretare l'antico, le feste popolari contemporanee, e inversamente come nel rappresentare il presente si rifacessero all'immagine del passato classico, ma danno anche conto di

come le feste popolari siano debitrice di una tradizione lunga e ininterrotta di modi, atteggiamenti, oggetti del rito, di relazioni infine tra il rito e il sistema di miti ad esso sotteso. Se avessimo visto, con Gianni Berengo Gardin, un'altra festa di *herdelesi*, in un altro luogo, in altri anni, con altri protagonisti, la nostra comprensione di quel rito sarebbe probabilmente stata diversa. Eternando accadimenti particolari, specifici, diversi da ogni altro simile evento, la fotografia li proietta nell'assoluto, li mitizza. Ma lo fa pur mantenendo, evidente, il riferimento a quei particolari avvenimenti, a quegli specifici attori, dunque fa anche l'opposto, relativizza: non il Suonatore, il Danzatore, la Musica, la Danza, ma quel suonatore, quel danzatore, eletti dal caso,

dalle mie e dalle loro scelte che li hanno condotti dinanzi al mio obiettivo in quel momento, ad interpreti assoluti ed eterni di quel far musica, danzare, far festa. Loro sono ai miei occhi, nelle mie immagini, nel mio libro, la festa di *herdelesi*, la musica delle *surle*: perché io quella particolare festa, quelle *surle* e non altre ho visto e sentito: dall'osservazione di un numero finito di eventi ho ricavato una rappresentazione più o meno attendibile, più o meno generale, del funzionamento delle feste di *herdelesi*, della musica delle *surle*. (Rappresentazione, certo, tanto più attendibile, tanto più ampia quanto ampio è il numero di eventi osservati, quanto profonda è la ricerca, ma pur sempre, ineluttabilmente, relativa.)

Le immagini non danno conto in

maniera astratta ed assoluta degli accadimenti documentati, ma riferiscono di specifici momenti di un particolare evento: quella processione, quella festa, quel momento di vita quotidiana. In esse il ruolo dei protagonisti, con le loro specifiche qualità, nella costruzione del rito, nell'articolazione delle relazioni tra il rito e il sistema ad esso sotteso (tra rito e mito, tra azione e formalizzazione) è presente e ineludibile. Le immagini poi vengono ordinate, selezionate, montate a costruire un racconto che, da quella messa in scena, si allarga all'interpretazione del rito in senso più ampio, al tentativo di ricavare, dall'osservazione di quell'evento in quell'anno e in quel luogo, un'interpretazione possibile di quel genere di eventi, delle loro regole, delle

eccezioni, delle variabili, magari con tendenza al generale, all'assoluto. Le immagini, mi potrei spingere a dire, aiutano l'etnologo a comprendere come funziona l'articolazione tra l'astratto e il concreto, tra il generale e il particolare, tra il come dovrebbe essere e il com'è, come accade che il com'è può trasformarsi in come dovrebbe essere.³⁵²

Ho scritto spesso di iconografia musicale, ordinando le immagini che raccolgo su un dato soggetto e poi scrivendo una storia che si struttura a partire dall'ordinamento logico delle figure. Dopo anni passati a impadronirmi di gesti, espressioni, avvenimenti, suoni, rumori, soltanto adesso mi sto fermando a guardare le foto che ho fatto, e a provare a ordinarne alcune in un racconto coerente.

Lo faccio perché sono un collezionista e, come suole accadere ai collezionisti, tento di impadronirmi del mondo: la fotografia mi aiuta, diversamente dalla raccolta di oggetti o di immagini altrui ma efficacemente, a dar soddisfazione a questo impulso. La ripresa video, certo, riesce a dar conto dell'azione più compiutamente, ma tocca star dietro alla camera tutto il tempo, e questo mi è inaccettabile, poiché esclude dall'osservazione tutto quel che non passa attraverso il mirino. Poi non discrimina, non seleziona, non esclude, perlomeno non nel modo in cui può farlo la fotografia: non racconta per immagini emblematiche, ma ripropone un continuum indifferenziato; soprattutto, non sottrae allo scorrere delle durate. Le riprese

video, poi, non sono pienamente responsabili della produzione di senso. L'atto che produce senso risiede in gran parte nel filmico: l'oggetto non è la ripresa, ma il montato: il film, il documentario. Che resta, comunque, un oggetto effimero: replicabile, ma non possedibile. Non serve dunque ad impadronirsi di quel che si vede; la bobina, la cassetta, la scheda di memoria o il disco rigido sono meri supporti: non sono oggetti, nel modo in cui lo sono le immagini fisse; lo stesso vale per le registrazioni audio. Ed appare qui in tutta la sua evidenza quella che forse è la perversione del lavoro musicologico (o, ancor di più, di chi si occupa di iconografia musicale): quella di voler ridurre a oggetto fisso gli oggetti sonori,

l'ambizione di potere, come Orfeo, fermare il tempo.

La pubblicazione di questa raccolta di fotografie conclude una parte consistente di un lavoro di ricerca più che ventennale tra i rom balcanici. Con un fuoco principale sui rom del Kosovo, e sulla loro musica, sui loro riti, ma con escursioni in paesi vicini, la cui frequentazione ha approfondito la comprensione di quell'area e dei ruoli sociali dei rom, dei loro percorsi, e ne ha allargato i confini; con qualche puntata anche tra i sinti e i rom dell'Italia meridionale, che in Italia coesistono con gli immigrati balcanici, e in parte ad essi si sovrappongono o con essi si mescolano. Le fotografie pubblicate in questo libro danno conto dei percorsi

della ricerca: la maggior parte di esse riguardano i rom del Kosovo, con qualche escursione tra i rom di Romania, Turchia, Macedonia, e tra gli albanesi, i turchi, i gorani del Kosovo. Il libro doveva finire col paragrafo precedente: con una bella frase cadenzale, che ripropone, in fine, una questione essenziale del lavoro etnomusicologico: chi osserva come chi è osservato, il musicologo come il musicista (o come lo sciamano), mosso da analoghe necessità, dotato di poteri affini. E, per certo verso, così finisce: con esso ho l'impressione si concluda un ciclo di lavori, un modo di guardare agli oggetti del mio interesse. Da qualche tempo ho smesso quasi completamente di fotografare. Anche, ma non soltanto, perché non ho sviluppato la necessaria

confidenza con le tecniche del digitale: con le trasformazioni che questo comporta nell'uso del mezzo, nel modo di pensare ad esso. Dalle differenze nel calcolo dell'esposizione (il bilanciamento del bianco non è la stessa cosa della valutazione del grigio 18%, né sul piano tecnico né su quello concettuale) all'assenza di un supporto, di un oggetto finale: una fotografia, oggi, non è più il prodotto di un'accorta manipolazione di uno strato di emulsione steso su un supporto cartaceo, ma l'elaborazione di un'immagine virtuale su un monitor: della quale, anche quando trasferita su carta, conserva le trasparenze, la mancanza di profondità propria delle immagini televisive.

Ma soprattutto, con questa raccolta

di immagini ho l'impressione di chiudere un percorso di ricerca che, in modo non secondario, ha a che fare con il fotografare e con il valutare le immagini. E proprio nel compiere questa operazione, invero un poco luttuosa, si sono schiusi al mio interesse degli orizzonti diversi; che contraddicono, persino, le affermazioni con cui si conclude questo capitolo dedicato alla fotografia. La musica dei riti femminili dei rom del Kosovo è una musica eminentemente formulare; le formule di cui si compongono i brani del repertorio sono impossibili da descrivere con le tecniche della trascrizione musicale. E l'apprendimento e la trasmissione di tecniche e repertorio si fondano essenzialmente sul gesto, sulla memoria

corporea: la loro valutazione non può prescindere dalla valutazione della cinesica di chi suona e di chi danza.³⁵³ Così ho provato a descrivere questa musica col montaggio cinematografico: che consente di isolare le formule ritmiche e di ricostruire i diversi brani del repertorio valutando le varianti.

Le riprese video consentono di raccontare, di analizzare il rapporto tra gesto e suono in termini assai più efficaci di quelli consentiti da ogni altra tecnica di documentazione e di analisi. Il montaggio, che giustappone paratatticamente formule visive e sonore, sta al centro della costruzione del film: il linguaggio del documentario si modella sul linguaggio dell'oggetto descritto, così che contenitore e contenuto possano tendere

ad avere la medesima forma. E il film che si è sviluppato parallelamente a questo libro intende raccontare, attraverso una microstoria musicale, tra marginalità e centralità culturale, delle complesse e delicate questioni identitarie che percorrono i Balcani. Consentendo di dar conto, nella valutazione di uno specifico linguaggio musicale, di come l'accumulo di materiali, le tecniche di combinazione e di mutazione, nell'apparente disordine della instabilità degli accenti, celi invece una struttura altamente formalizzata e un ordine rigoroso. Che è, a ben vedere, sinestesica sineddoche dell'identità e del ruolo sociale di insiemi che contengono altri insiemi, via via più aderenti a questa specifica rappresentazione: i Balcani, il Kosovo, i rom che vi vivono ed operano,

le suonatrici e i suonatori di tamburello.



fig. 1: Cratere a campana di fabbrica
apula, IV sec. Sileno con torcia e menade
in atto di suonare un tamburello. IV sec.
Da TRENDALL e CAMBITOGLOU
1982: 9/124



fig. 2: Cratere a campana di fabbrica apula, IV sec. Giovane nudo con tirso e menade che impugna un tamburello con decorazione solare sulla membrana. IV sec. Da TRENDALL e CAMBITOGLU 1982: 4/70. □



fig. 3: Cratere a calice di fabbrica apula, IV sec. Menade che regge un grappolo d'uva e menade che regge un tamburello con decorazione solare sulla membrana. Da TRENDALL e CAMBITOGLU 1982: 4/72. □



*fig. 4: Pittore del Prigioniero, cratere a campana di fabbrica apula, IV sec. Dioniso con tirso e *kantharos*, sileno con situla e torcia e menade che regge un tamburello con decorazione solare sulla membrana. IV sec. Da TRENDALL e CAMBITOGLU 1982: 4/75. □*



fig. 5: Cratere a calice di fabbrica apula, IV sec. Menade stante che regge un tamburello con nastri e decorazioni solari sulla membrana e giovane nudo con phiale e tirso. Da TRENDALL e CAMBITOGLU 1982: 6/107. □



fig. 6: Pittore delle Carnee, cratere a volute di fabbrica lucana o apula, IV sec., lato A Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8263, da Ceglie del Campo. Foto per gentile concessione della

Soprintendenza per i Beni Archeologici
della Puglia. □



*fig. 7: Pittore delle Carnee, cratere a
volute di fabbrica lucana o apula, IV sec.,
lato B. Taranto, Museo Archeologico*

Nazionale, 8263, da Ceglie del Campo.
Foto per gentile concessione della
Soprintendenza per i Beni Archeologici
della Puglia. □



fig. 8: Pittore delle Carnee, cratere a volute di fabbrica lucana o apula, IV sec., lato B, particolare. Taranto, Museo

Archeologico Nazionale, 8263, da Ceglie del Campo. Foto per gentile concessione della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia. □



fig. 9: Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione del 1618. Immagine della Puglia, identificata con una menade/tarantata che

ha addosso dei ragni, e regge una fronda
con la mano destra. Ha accanto a sé una
cicogna con un serpente in bocca e
“diversi stromenti da sonare, e in
particolare un tamburino, e un piffaro”. □



fig. 10: Siracusa, Museo Archeologico Nazionale. Statuetta fittile di ermafrodito con tamburello nella mano sinistra. V sec.



fig. 11: Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, tamburello delle Marche con dipinto sulla parte interna della membrana, raffigurante un uomo e una donna in scenario agreste, XIX sec. □



fig. 12: Tamburello con decorazioni solari sulla cornice. Costruttore Luigi Vivirito, Palermo, anni Ottanta del Novecento. Collezione Staiti. □



fig. 13: Dioskourides Samios, Musicisti ambulanti, mosaico, Napoli, Museo Archeologico (dalla così detta “Villa di Cicerone”, nei pressi di Pompei). □



fig. 14: Anonimo, Musicisti ambulanti, affresco, Napoli, Museo Archeologico (da Stabia). □



fig. 15: Una “paranza” di musicisti di Somma Vesuviana. Il cantore è Giovanni Coffarelli. Foto Roberto Palmieri, 1997.





fig. 16: Marrakesch, piazza Djemaa el Fnaa, danzatori travestiti. Settembre 2010.
Foto Nico Staiti. [□](#)



fig. 17: Marrakesch, piazza Djemaa el Fnaa, danzatori travestiti. Settembre 2010.
Foto Nico Staiti. □



fig. 18: Zaim Mustafa, suonatore di tamburello del Kosovo, Firenze, campo dell'Olmatello, foto di Nico Staiti, 2004.



fig. 19 Sciutka (Skopije, Macedonia),
corteo nuziale, foto di Nico Staiti, 2000.





fig. 20: Antonio Canova, Danzatrici e suonatrice di tamburello, Possagno (Treviso), casa del Canova. □



fig.21: Ragazza e bambini del Kosovo con tamburelli, insediamento di via Larga, Bologna, foto di Nico Staiti, 2000. □



fig.22: Sebastiano Ricci, Trionfo di Bacco e Arianna (part.) □



fig.23: Corteo di donne del Kosovo ad una festa di circoncisione, in una sala presa in affitto, Bologna, foto di Nico Staiti, 2004. □



fig.24: Rom del Kosovo, corteo di circoncisione col suonatore di clarinetto macedone Ferus Mustafov. Sala in affitto, Bologna, foto di Nico Staiti, 2006. □



fig.25: Giovanbattista Tiepolo, Trionfo di Flora (part.), San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum. Foto: Villa I Tatti. □



fig.26: Corteo nuziale, Djakova, Kosovo, foto di Nico Staiti, 2000. □



fig.27: Festa di circoncisione, Bologna, campo di S. Caterina, foto di Nico Staiti, 1994. □



fig.28: Suonatore di sintetizzatore del

Kosovo a una festa di circoncisione, in una sala presa in affitto, Bologna, foto di Nico Staiti, 2003. □



fig.29: Corteo nuziale di rom del Kosovo, Bologna, campo di S. Caterina, foto di Nico Staiti, 1994. □



fig.30: Sciutka (Skopije, Macedonia), danza durante un corteo nuziale, foto di Nico Staiti, 2000. □



fig.31: Festa di circoncisione di rom del Kosovo, in una sala presa in affitto, Palermo, foto di Nico Staiti, 2000. □



fig.32: Festa di nozze, Djakova, Kosovo,
foto di Nico Staiti, 2000. □



fig.33: Donna con fototessera ingrandita del marito morto, Palermo, campo della Favorita, foto di Nico Staiti, 1995. □



fig.34: Léopold Robert, *Pifferai devant*

une Madonne, Vevey, Musée des Beaux-Arts. □



fig.35: Incisione acquerellata da un disegno di Filippo Palizzi, seconda metà del XIX sec. Coll. N. Staiti. □



*fig.36: Léopold Robert, *Le retour du pèlerinage à la Madonne de l'Arc*, Parigi, Louvre. □*



fig.37: Léopold Robert, *Deux jeunes filles napolitaines revenant de la fête*, Basilea, Oeffentliche Kunstsammlung. □





fig.39: I suonatori di surne e davul della famiglia Dolaplis, di Iraklia, ad una festa di nozze a Ofrinio (Tracia), foto di Nico Staiti, 2000. □



*fig.40: Festa di nozze a Djakova, Kosovo,
foto di Nico Staiti, 2000. □*



fig.41: Danza in un bar dell'insediamento rom di Dendropotamos, a Salonicco, foto di Nico Staiti, 1988. □



fig.42: Bologna, festa di nozze di rom di Djakova, Kosovo, in una sala presa in affitto, foto di Nico Staiti, 2000. □



fig. 43: Festa di herdelesi, campo della Favorita, Palermo, foto di Nico Staiti, 1995. □

Note sul documentario etnomusicologico

La mia frequentazione coi rom del Kosovo è iniziata nel 1993, e ha interessato dapprima le famiglie recentemente immigrate a Bologna, residenti fino al 2001 in diversi “campi nomadi”,³⁵⁴ autorizzati e non autorizzati, poi trasferitesi in alloggi popolari in quartieri periferici della città di Bologna e in provincia. Negli anni successivi la ricerca si è gradualmente estesa al Kosovo, al Montenegro e alla Macedonia, oltre che a molti insediamenti presenti su tutto il territorio italiano, in Germania e in

Francia.³⁵⁵ Rapporti di comparatico con alcune famiglie e di profonda amicizia con alcune persone mi hanno consentito di frequentare intensivamente e conoscere anche intimamente ampie porzioni delle comunità dei rom di Kosovo, Montenegro, Macedonia, Bosnia, Serbia.³⁵⁶ Ho viaggiato parecchio al seguito di un'orchestrina di *calgija* di rom di Gjakova, di cui faceva parte Baskim Llukaci, (padre di Remsija, cantante e suonatore di sintetizzatore piuttosto famoso tra i rom di Kosovo Montenegro e Macedonia, residente in Germania). Con loro ho avuto modo di assistere a una quantità di riti di nozze e di circoncisione, nei quali prestavano la propria opera professionale, in molti luoghi della diaspora.

Il 3 aprile 2001 un incendio sviluppatosi in una baracca nel campo di S. Caterina, a Bologna, ha determinato la morte di due bambini di 3 e 2 anni, Amanda e Alex Besic, figli di Suad Besic e Hana Llukaci, nipoti di Baskim Llukaci. In seguito a quest'avvenimento il Comune di Bologna ha smantellato gli insediamenti autorizzati e gli aventi diritto hanno goduto dell'assegnazione di appartamenti popolari, per lo più nel quartiere del Pilastro. Assegnazione per la quale la maggior parte delle famiglie era in lista d'attesa da molti anni: quasi tutti i rom kosovari presenti a Bologna lavoravano regolarmente, soprattutto come dipendenti di imprese di pulizia, ed erano in regola con le norme relative alla presenza di stranieri in Italia. Il Pilastro, che era già

un quartiere di immigrati, soprattutto siciliani, ha conosciuto una sensibile riplasmazione in ragione della nutrita presenza di rom kosovari, che si sono integrati con complessiva tranquillità nel tessuto sociale, composto soprattutto da siciliani ma anche da bolognesi di vecchia generazione, immigrati dalle province limitrofe e dalla campagna, dal sud d'Italia, da altri paesi stranieri. In conseguenza della morte di Amanda e Alex i legami di comunità si sono rinsaldati, in modo nuovo e diverso: oltre i consueti rapporti di parentela e di alleanza tra famiglie. Collettivamente, i rom provenienti dal Kosovo hanno deciso e organizzato una manifestazione pubblica, in centro città, nella quale non chiedevano nulla di concreto per sé:

rivendicavano, per la famiglia dei bambini e per l'intera comunità, un rapporto più organico e disteso con le istituzioni e coi cittadini, una possibilità di confronto e di restituzione, in termini di dignità collettiva.

Queste intenzioni, perseguite con fatica e con difficoltà, non hanno prodotto risultati evidenti nei rapporti con le istituzioni. Ma da questi avvenimenti, e dallo smantellamento dei “campi”, sostituiti da alloggi popolari in quartieri periferici, ha preso le mosse un processo di riorganizzazione delle relazioni interne e con l'esterno, di riflessione sulla propria identità relazionale che ha portato, tra l'altro, al tentativo di costruire una propria rappresentanza pubblica e ad una nuova e diversa attenzione per le

dinamiche culturali. Che ha influenzato, pure, il rapporto con la mia ricerca sulla loro musica e le loro tradizioni.

Anche in conseguenza di tutto ciò, negli ultimi anni le cose, quanto alla natura e alla qualità delle relazioni di ricerca, sono cambiate parecchio. Recentemente i rom kosovari presenti a Bologna (come, autonomamente ma in contatto con questi, quelli residenti a Trento) hanno costituito un'associazione culturale, denominata “Amarò ternipé” (letteralmente: “La nostra gioventù”), che ha, a loro dire, lo scopo di favorire l'integrazione in città dei loro figli e nipoti: i quali, cresciuti a Bologna, hanno bisogno, per meglio articolare la relazione con gli altri, di mantenere e alimentare la propria memoria. Hanno

costituito una squadra giovanile di calcio e un corpo di ballo femminile, ma hanno anche iniziato a pensare alla necessità di archiviare i documenti sonori e visivi della comunità e di utilizzarli per la costruzione della propria storia, di rom kosovari e di italiani. Così hanno guardato al mio lavoro di documentazione, che durava già da una ventina d'anni, con nuovo interesse: la presenza dei miei mezzi di documentazione non era più soltanto condiscendevolmente e amichevolmente tollerata, ma richiesta. Non più soltanto per scopi privati, familiari, ma di comunità. E la mia ricerca ha cominciato a venire promossa, stimolata da loro. Il presidente dell'Associazione bolognese, Fadil Drini, è venuto in Kosovo con me più di una

volta, per collaborare attivamente alle mie ricerche. Nel 2008 mi ha chiesto di andare con lui a Gjakova, a prendere la promessa sposa di suo nipote, e di filmare l'avvenimento. Poi, in occasione di una manifestazione pubblica promossa dalla loro associazione, mi è stato chiesto di proiettare pubblicamente, sulla piazza del Pilastro, le mie riprese di quel rito, di fronte a un pubblico eterogeneo. La proiezione pubblica della parte femminile di un rito privato sarebbe stata per quelle famiglie, fino a poco tempo prima, del tutto insopportabile. In quell'occasione invece mi fu commissionata: e questo è il segno di una mutazione profonda delle loro relazioni col contesto locale, e delle relazioni con me. Alcuni giovani della famiglia dello sposo, vedendo esibita

pubblicamente la “loro” sposa, protestarono vibratamente. Furono zittiti perentoriamente dagli anziani, che dissero loro: “non solo poteva farlo: doveva”: il mio lavoro di documentazione non era più svolto soltanto presso di loro, ma con loro e per loro.³⁵⁷ Da allora ho cominciato un lavoro sistematico di ripresa in video delle esecuzioni musicali e delle feste, allo scopo di realizzare il film che viene presentato con questo libro.³⁵⁸

Il film dunque è il prodotto della selezione e del montaggio di riprese in 16/9, realizzate a partire dal 2008 con l'intenzione di ricavarne un film sulla musica delle donne e degli effeminati rom del Kosovo. Ad esse si aggiungono altri materiali di diversa natura e qualità: appunti filmici, in 4/3, girati nell'arco di

un ventennio tra i rom del Kosovo, in Kosovo e in Italia. Parte delle riprese sono interviste,³⁵⁹ discorsi sulla musica, esecuzioni private e dimostrative del repertorio: l'occasione è determinata dalla presenza delle apparecchiature di ripresa; danno conto del lavoro etnomusicologico svolto con dei testimoni specialmente qualificati di quelle tradizioni, consapevoli della presenza della telecamera e intenzionati a collaborare alla realizzazione del documentario. Un'altra parte del girato documenta invece accadimenti non determinati dalla presenza del ricercatore e delle sue apparecchiature: feste di nozze e di circoncisione, contrattazioni coi clienti, in casa o in piazza, compravendita tra suonatori di pelli e mazzuoli per

tamburo, etc. Anche qui la presenza delle macchine da ripresa era palese e accettata, ma non era la causa, la ragione dell'accadere degli eventi documentati.

L'aver avuto accesso alla parte femminile delle feste di nozze e circoncisione, aver avuto il permesso di riprenderle, o addirittura essere invitati a farlo, è di per sé segno della volontà esplicita dei protagonisti di collaborare alla realizzazione del film documentario: di norma si tratta di eventi privati, interdetti al pubblico maschile (ad eccezione degli operatori video interni alla comunità e chiamati, a pagamento, dal committente, i quali vi assistono per effettuare le riprese). Un'intenzione ben consapevole - e a tratti sofferta, spesso problematica - da parte dei musicisti e

delle famiglie che hanno organizzato le feste ha permesso la nostra presenza, e la realizzazione delle riprese. Le quali tuttavia non hanno orientato granché lo svolgersi degli avvenimenti: d'abitudine, se ne dirà meglio avanti, tutte le feste vengono registrate in video, su commissione della famiglia che le indice; semplicemente, noi abbiamo sostituito gli operatori locali, interni alla comunità, o ci siamo affiancati ad essi, spesso anche allo scopo di realizzare - accanto al nostro film - i film di nozze o di circoncisione richiesti dai committenti.³⁶⁰

Inquadrature e scelte compositive sono state spesso dettate dai committenti: le loro scelte, la loro tradizione cinematografica hanno orientato fortemente il nostro linguaggio. Peraltro la

loro tradizione cinematografica si presta assai efficacemente a dar conto di quegli eventi, e anche a farlo in termini di documentazione etnografica. Anzitutto perché la cosa più importante, per loro, è la continuità: lunghi piani sequenza che danno conto degli eventi anche per ore intere, senza alcuna interruzione.³⁶¹ Il che anche in un film di montaggio - in un film che non racconti quella singola festa, ma che racconti della tradizione; e, in specie, della tradizione musicale che accompagna quelle feste - orienta fortemente le scelte, i codici narrativi.

Il pensare per frammenti, mettere in funzione la camera solo per le riprese strettamente necessarie a quel che si prevede che sarà poi utilizzato nel montaggio del film, poi spegnerla,

funziona quando si riprende una ricostruzione degli eventi, cioè nel cinema di finzione, dove la trama complessiva di quel che sta accadendo non esiste o non è rilevante se non per la costruzione del film. Nel cinema documentario invece, e specialmente nel documentario etnografico, tendo a pensare, le cose funzionano in maniera diversa. Ancor più marcatamente nel cinema etnomusicologico.³⁶² Una festa, un rito, un'esecuzione musicale, o anche una semplice conversazione, sono eventi irripetibili, che si costruiscono per logica successione di avvenimenti. A nessuno verrebbe in mente ad esempio, nel documentare in audio l'esecuzione di una sinfonia o di una danza per zampogna, di registrare soltanto il secondo tema, o la

sezione dei violini, o un po' la melodia, col bordone sullo sfondo, e un po' il bordone in primo piano, con la melodia quasi inaudibile. O di spostare a tratti il microfono, un po' verso i violini un po' verso i timpani o l'arpa, mettendo in risalto questo o quello strumento e, nelle fasi di spostamento, rinunciando a registrare: sacrificando insomma la continuità e l'ascolto d'insieme del brano, quale scaturisce dall'impasto delle singole voci. Perché un film che documenta un'esecuzione musicale, si tratti di una sonata per zampogna, di una sinfonia o di un melodramma, deve sottostare ai tempi della musica. La messa in scena è guidata in primo luogo dalla musica e dalle sue modalità di esecuzione, anche nel rapporto tra gli esecutori e il

pubblico.³⁶³

Tendenzialmente nelle riprese etnografiche che documentano eventi rituali si dovrebbe aspirare alla continuità totale: per questo nelle riprese di questo film sono stati sincronizzati fino a tre camere e due registratori audio, oltre alle tracce audio registrate sulle schede delle camere. Con spostamenti, aggiustamenti, correzioni sempre sfalzati tra le tre camere. Delle quali una fissa, e su treppiede, una seconda a spalla, a seguire gli spostamenti d'azione, una terza anch'essa a spalla, più libera, a documentare quel che avviene a margine, registrare particolari, etc. Poi, in fase di montaggio, si può pensare a una sintesi, nella quale il tempo dell'azione viene compresso, sottolineando le fasi ritenute

rilevanti per il tipo di analisi e di interpretazione che si conduce su quegli eventi (il che per gli oggetti di questo film è indispensabile: una festa di nozze o di circoncisione dura tre giorni; ciascun brano musicale eseguito nel corso di essa dura, in genere, da una ventina di minuti a più di un'ora: un film che intendesse dar conto di eventi di tal fatta senza sopprimerne delle parti, senza comprimere le durate durerebbe settimane).

Il punto è che, nel documentario etnografico, l'oggetto documentato viene prima del film, si impone sul linguaggio del documentario. O meglio, il linguaggio del documentario (e dunque la scelta dei microfoni, degli obiettivi, delle camere, il loro posizionamento in relazione alla

disposizione degli strumenti musicali, dei danzatori e alle caratteristiche dell'ambiente) è orientato dalla natura delle cose documentate, dal modo in cui vengono messe in scena: si piega al linguaggio degli avvenimenti, trova i propri codici espressivi in relazione ai codici espressivi di cui dà conto. È, appunto, il prodotto di una relazione, e di una mediazione tra i codici espressivi dell'azione che si riprende e quelli della tradizione cinematografica e della ricerca antropologica.

Inoltre, se il documentario etnografico ha una sua specificità, nella scelta dei codici espressivi, che devono tener conto dei codici espressivi della messa in scena, del rito, dell'azione documentata, il documentario

etnomusicologico ha dei vincoli, delle specificità aggiunti: il testo sonoro scorre con una propria successione temporale, che condiziona fortemente il montaggio. Non è possibile - o per lo meno non lo è con la stessa libertà di cui si gode in altri contesti - riassemblare in fase di montaggio scene che appartengono a momenti diversi dell'azione, perché si perde la relazione col fluire delle durate della musica: si va fuori tempo, i gesti di musicisti e danzatori non corrispondono più al sonoro, il movimento delle labbra non corrisponde più al canto. Per questo mi pare indispensabile utilizzare quantomeno due camere, meglio se tre.³⁶⁴ Nella ripresa, poniamo, di una danza delle donne in una festa di matrimonio, una camera deve riprendere, senza stacchi, le

suonatrici, un'altra chi danza. La terza, se c'è, può muoversi (un poco) più liberamente, registrando i gesti della sposa, che sta seduta un poco in disparte, quelli di chi va a salutarla, particolari del gesto delle mani, del movimento dei piedi, dell'espressione di chi suona e di chi danza, e cose che accadono a margine: un bambino che si muove a tempo o imita i gesti di chi suona su un tamburo di latta, su una scatola di cartone o con un flauto dolce, una donna che allatta, gli uomini di famiglia che stazionano all'esterno. Nella ripresa di una danza incatenata accompagnata da un'orchestra la camera su cavalletto sta al centro della catena di danza, le altre, a spalla, danno conto del gesto dei musicisti, dei particolari, degli accadimenti a margine. Soprattutto con

lunghi piani sequenza. Questo offre, in fase di montaggio, la possibilità di dar conto di avvenimenti concomitanti senza stravolgerne il senso. In queste condizioni capita che le camere si sovrappongano, che una di esse entri nel raggio d'azione dell'altra. Il che, mi pare, non è grave: camere, microfoni, operatori ci sono, e in qualche modo, più o meno pesantemente, influiscono sugli avvenimenti (quantomeno sulla loro dislocazione, spesso sui gesti, che si orientano verso l'obiettivo o si sottraggono ad esso. Anche a prescindere dal fatto che si tratti di apparecchiature di etnologi e non di operatori locali): non occultarle sistematicamente e programmaticamente significa non occultare una componente rilevante della messa in scena, evitare il

rischio di scivolare verso la costruzione di un *set*, la produzione di una *fiction* patinata.³⁶⁵

L'uso di più camere consente di ottenere quattro prodotti diversi, tutti esiti necessari del lavoro di ripresa: materiale documentario d'archivio (tutto quel che si è ripreso, con tutte le camere e i registratori audio utilizzati), materiale da usare per il montaggio del film o dei film che si ha in progetto di realizzare (anche qui, tutto quel che si è ripreso, con tutte le camere e i registratori audio utilizzati), un film montato del singolo evento documentato, per archivio e per studio, un film montato del singolo evento da dare agli attori (negli esempi menzionati la famiglia o le famiglie che danno la festa, i suonatori).

Ciascuno di questi esiti è, secondo me, ugualmente importante.³⁶⁶ La rilevanza del film, dei film in cantiere, come quella del materiale grezzo, che in seguito può essere utilizzato per altri montaggi o per studio, è evidente. Ma il montaggio di un film di ogni evento documentato - anzi di due, uno per uso interno, l'altro per i protagonisti - è altrettanto importante. Non ha senso, per me, riprendere un frammento di un'azione, cui non si assiste integralmente, importando (come spesso accade) tecniche da inchiesta televisiva e giornalistica in un'indagine etnografica, di cui la ripresa e il montato sono sia strumenti che prodotti. Montare per intero il girato di un avvenimento (si tratti di una festa che dura tre giorni o di una breve

conversazione), dandogli la forma compiuta di un film, giova a riflettere su quell'avvenimento, e a farlo in termini filmici: il che comporta peraltro che l'uso di una parte di quel materiale in un film di più ampio argomento (l'uso di parte di una danza, di un'esecuzione musicale, di un frammento di intervista in un film su quella musica, o sulle feste di nozze) diventi più consapevole, più pertinente, più efficace. E comporta la costituzione di un archivio documentario che comprova, o sottopone a verifica, quanto affermato nel film generale: se nel film montato propongo una sintesi delle modalità di esecuzione di un repertorio, o delle tecniche di costruzione di un rito, nelle fonti del film, nel materiale d'archivio quella sintesi può essere verificata,

criticata, riveduta. Giacché un film etnografico, che sia o meno destinato a una divulgazione anche ampia, resta pure una pubblicazione scientifica, che deve attenersi a criteri di rigore.³⁶⁷ Il film destinato ai protagonisti può essere diverso da quello archiviato, giacché si piega di più al loro punto di vista, alle loro esigenze. Che in certi casi sono appunto diversi, e per ciò interessanti: la redazione del film destinato ai protagonisti aiuta a comprendere e frequentare il linguaggio rituale, figurativo e filmico che appartiene loro. Il film documentario così ha assunto l'andamento di un fiume, che di quando in quando si allarga in laghi più o meno ampi: le immagini e la voce fuori campo a tratti viaggiano speditamente, in un montaggio

alquanto serrato, in cui quel che viene detto e quel che si vede e si ascolta si corrispondono, più o meno direttamente. In altri momenti la narrazione serrata cede il passo a descrizioni più propriamente, più compiutamente filmiche. Che sono spezzoni del girato di ciascun avvenimento, montato autonomamente in una fase precedente del lavoro. Si sarebbe potuto, in molti casi, utilizzare procedimenti più didascalici: mostrare, in stretta comparazione, molteplici scene di pianto della sposa, di arrivo a casa del padre dello sposo o di trasporto dei bambini circoncisi. Con protagonisti di volta in volta diversi, in diversi luoghi. Ma si è preferito privilegiare alcuni avvenimenti che per varie ragioni (qualità dell'esecuzione musicale, aspetti della

messa in scena, completezza della documentazione) sono apparsi meglio prestarsi a descrizioni complessive, e autosufficienti.³⁶⁸ Giacché lo scopo principale del film è di descrivere la musica, i suoi meccanismi di funzionamento, il contesto nel quale si colloca.

Peraltro quanto a pertinenza e pregnanza del materiale documentario e del suo montaggio il lavoro etnomusicologico ha delle specifiche qualità. L'etnomusicologia (come, più o meno sensibilmente, ogni indagine etnologica su azioni rituali e di rappresentazione) si occupa essenzialmente di azioni deliberatamente messe in scena. In modo più o meno consapevole ed esplicito: c'è,

ovviamente, una differenza marcata tra il cantare una ninna-nanna nell'addormentare il proprio figlio e l'eseguire musica da danza nell'ambito di una festa, per dei danzatori e in relazione con essi. Ma si tratta in ogni caso di azioni formalizzate e più o meno pubblicamente esibite. Ogni documentazione di eventi che hanno a che fare con la produzione di suono organizzato è una rappresentazione di secondo livello: mette in scena una messa in scena. Le implicazioni metodologiche e quelle etiche sono ben diverse da quelle messe in gioco dall'osservazione e dalla documentazione di azioni non performative.

Dagli anni immediatamente successivi al 1877 (anno della

presentazione pubblica del fonografo di Thomas Edison) gli etnomusicologi hanno a disposizione - e producono essi stessi - fonti documentarie del loro specifico oggetto di studio - la musica - assai più di quanto non sia possibile a chi si occupa di altri aspetti del comportamento umano.³⁶⁹

La pregnanza e la pertinenza del documento in etnomusicologia non comporta una differenza radicale rispetto ad altri campi d'indagine etnografica (tanto più che la ricerca etnomusicologica non si occupa di oggetti sonori astratti dal contesto, ma di comportamenti, con un'attenzione specifica per il suono organizzato), ma certo aiuta: se non dà conto dei criteri di selezione degli informatori, dei contesti, della posizione del ricercatore e delle sue scelte di

metodo (ma, a prestarvi attenzione, le registrazioni audio raccontano molto di chi ha il microfono in mano, pur se non tanto quanto le fotografie raccontano del fotografo, le riprese dell'operatore), quantomeno restituisce un'immagine assai attendibile degli oggetti sonori attorno ai quali si svolgono le sue analisi e considerazioni (anche la ripresa filmica delle esecuzioni musicali ha un grado di oggettività certo assai relativo, ma maggiore della registrazione in video di altri eventi: perché l'esecuzione musicale si svolge in uno spazio e un tempo circoscritti, perché la ripresa video è legata alla ripresa del suono, e in certa misura sottomessa alle sue esigenze).³⁷⁰ Più di quanto non accada con altri oggetti di indagine, meno direttamente e

compiutamente documentabili (ad esempio i sistemi di parentela, i riti funebri o i comportamenti sessuali). Scrive Clifford Geertz:

Le peculiarità decisive della scrittura etnografica sono, come la lettera rubata [di E. A. Poe], così totalmente in vista da non essere notate: il fatto, ad esempio, che per la gran parte la scrittura etnografica risulti composta di asserzioni non soggette a correzione.³⁷¹

Ma quel che l'etnomusicologo pubblica - quantomeno la parte relativa alla descrizione, trascrizione, analisi degli oggetti sonori - in presenza di documenti sonori è soggetto a verifica e

correzione. La ricerca etnomusicologica produce e utilizza fonti documentarie utili ad articolare un discorso storico: io, che svolgo attività di ricerca in Italia meridionale e nei Balcani, posso mettere a confronto le mie registrazioni del 2012 con quelle che ho fatto nel 1981, e con quelle effettuate in anni ancor precedenti da Bartok, Parry, Lomax, Leydi, Carpitella o altri ricercatori: in oltre un secolo, ormai, di tradizione documentaria. Oltre che con registrazioni audio e video effettuate da operatori d'altro genere: stazioni radiofoniche e televisive, viaggiatori, cineasti, gli stessi cantori e suonatori e i loro ascoltatori. Poi oggi le apparecchiature di documentazione audio e video non appaiono così invasive ed estranee come in passato; spesso,

addirittura, sono parte dei riti. E le culture indagate producono esse stesse, con una intensità assai maggiore che in passato, documenti sonori e visivi degli eventi oggetto di interesse di chi fa ricerca, a fini commerciali o per uso familiare o di comunità.

I rom del Kosovo impiegano largamente il video come strumento dei riti, con tecniche e logiche pertinenti: le persone devono essere riprese a figura intera, i cambi di prospettiva sono sgraditi, il tempo del rito non deve essere in alcun modo manipolato né compresso. Il loro uso delle macchine di ripresa nasce con la larga diffusione commerciale delle telecamere digitali; la loro estetica si nutre della facilità d'uso, ma anche della specificità di queste macchine

rispetto alla pellicola e alle telecamere professionali: soprattutto, hanno quasi sempre tutto a fuoco, anche in condizioni di scarsa luminosità, in ragione delle piccole dimensioni del sensore di cui sono dotate. Il che comporta un appiattimento dei piani di ripresa. I loro film sono statici, fotografici: sulle ragioni di questa staticità, che informa di sé le riprese effettuate dagli operatori interni alla comunità come le nostre riprese, che sono anche messe al servizio della comunità, si è già detto (nel capitolo precedente). La staticità sta nei gesti, agiti come fuori dal tempo, prima che nelle riprese. Non so come mettessero in scena i riti, le feste prima che si diffondesse l'uso delle telecamere; ma la loro presenza, suppongo, ha sensibilmente

orientato tecniche e modi di rappresentazione. La staticità, la teatralità dei gesti, l'alto grado di formalizzazione degli eventi hanno conosciuto un'enfatizzazione determinata dalla possibilità di eternare e riattualizzare il rito sul videoregistratore di casa. La funzione e le scelte stilistiche delle riprese video paiono riplasmare funzioni e scelte stilistiche della fotografia di ritratto, che hanno in certa misura sostituito e dai cui canoni sembrano discendere.³⁷² Di questa staticità occorre tener conto anche nei prodotti destinati ad una fruizione esterna alla comunità: altrimenti fornirebbero un'immagine distorta, non pertinente degli accadimenti. Così montare e girare per loro non giova soltanto a "pagare" la loro disponibilità,

ma ad orientare tecniche e linguaggi del nostro lavoro.

Scriveva Jean Rouch in un saggio pubblicato per la prima volta nel 1975:³⁷³

Bisogna innanzitutto mostrare alla gente l'immagine in cui sono stati ripresi: fare un *feed-back* che consiste nel mostrare quel che è stato girato insieme a loro [...] per me questo procedimento è indispensabile, si iscrive come una nuova tappa in un rito iniziatico.

Se quaranta o cinquanta anni fa nell'Africa sub-sahariana mostrare le riprese ai protagonisti metteva in contatto gli informatori con una inedita immagine in movimento di sé, oggi, per i rom del

Kosovo, che usano ampiamente gli strumenti moderni di registrazione e riproduzione video, non è per niente una cosa nuova o sorprendente. La ripresa digitale su schede di memoria poi rende l'operazione assai semplice e immediata. Ma la visione delle nostre riprese comporta comunque, come scriveva ancora Jean Rouch:³⁷⁴

la rivelazione di cosa era l'osservatore. Molto rapidamente, questa gente che non aveva altro mezzo di comunicazione che la pittura, la scultura e la tradizione orale scopriva cos'era l'altro e vedeva subito l'occhio dell'osservatore, vedeva il modo in cui aveva scelto una cosa piuttosto che un'altra, il

modo in cui guardava. Era straordinario vedere che la gente che avevo filmato mi giudicava.

I giudizi - quelli che io formulo sui loro riti, sulle loro musiche, attraverso le scelte di ripresa e montaggio, quelli che i protagonisti formulano sulle mie riprese e sul montaggio - orientano la relazione, nutrono la conoscenza. Se io ho tenuto conto, nella redazione del film, dei loro codici figurativi, loro si sono prestati ad una collaborazione attiva alla sua realizzazione, ripensando alla funzione delle riprese, alla necessità di raccontare le proprie tradizioni al di fuori dei linguaggi consueti.

Non ho mai capito bene quale sia lo statuto della cosiddetta “antropologia

visuale". Quantomeno fino a quando si limita ad essere uno strumento di descrizione e di divulgazione di ricerche di varia natura, o anche di comprensione dei fenomeni attraverso la loro registrazione visiva, sia essa fotografica o filmica, la loro impaginazione, il montaggio, la pubblicazione.³⁷⁵ Senza occuparsi delle strategie di visualizzazione, della funzione delle immagini e della loro strutturazione nelle culture indagate.³⁷⁶ Che esista una tradizione di film etnografici è indubbio, ma la loro esistenza non è sufficiente a definire un ambito disciplinare e un metodo d'indagine peculiare. Ha scritto Jay Ruby:

I have argued that

ethnographic film is most productively regarded as filmed ethnography, distinct from other filmic attempts to represent culture. It is to be critiqued in terms of how well it pictorially satisfies the requirements of ethnography. If anthropologists wish to move ethnographic film into the critical discourses within anthropology, they will have to gain control of its production and dissemination. None of these conditions currently exists. The future of ethnographic film as a significant contributor to anthropological discourse about the human condition lies in the development of critical expectations about how

ethnographic knowledge can be transmitted pictorially. To explore this possibility, anthropologists must understand current thinking about the visible and pictorial world – both inside and outside of anthropology – and examine, critique, and borrow elements deemed usable in the creation of a theory and practice of film as ethnography.³⁷⁷

Oggi forse, quantomeno laddove i mezzi di registrazione fotografica e filmica hanno conosciuto un'ampia e consolidata diffusione, come accade tra i rom del Kosovo, un'"antropologia visuale" (o un particolare ambito dell'"iconografia musicale") può

modellare un proprio statuto con specifico riferimento alle tecniche e agli oggetti di cui si occupa. Mi pare che quasi esclusivamente negli scritti e nell'opera di Jean Rouch l'antropologia visuale abbia conosciuto un tentativo concreto di specifica declinazione, quantomeno sul piano dell'uso delle camere e delle riprese e della loro valutazione nell'articolazione delle relazioni tra chi osserva e chi è osservato.³⁷⁸ Valutazione che oggi, con l'estesa diffusione dei mezzi di registrazione e di riproduzione audiovisiva, può forse tentare di trovare un più ampio compimento: perché il fatto che telecamere, monitor, riprese audio-video sono strumenti che variamente appartengono ad entrambi i poli della relazione consente al ricercatore di tener

conto dei codici figurativi delle culture indagate, e di darne conto: di interpretare e descrivere i fenomeni in termini più vicini al linguaggio nel quale sono stati formulati e codificati.

L'analisi delle musiche dei rom kosovari, le quali hanno un alto grado di formularità, è stata in parte condotta insieme a suonatrici e suonatori, sulla *time-line* del programma di montaggio: ogni singola formula musicale ha assunto lì l'aspetto di un tassello, che può essere isolato dal resto del brano e spostato liberamente. Se questo da una parte ha facilitato la mia comprensione delle complesse regole di strutturazione e incatenamento delle formule (e la riflessione sui modi della loro esposizione in termini filmici), dall'altra

ha indotto suonatrici e suonatori a pensare alla loro musica e a descriverla in termini per loro affatto nuovi: solo dopo aver mostrato i “tasselli” sulla *time-line* e averli sperimentato le possibili combinazioni abbiamo ottenuto che ciascuno di loro eseguisse ogni formula separatamente, e ne valutasse la posizione nel repertorio: procedimento analitico che a noi sembrava del tutto ovvio, ma che non apparteneva alle forme di pensiero e alle tecniche di trasmissione di quella cultura musicale. Insomma grazie alla valutazione delle riprese suonatrici e suonatori hanno forgiato nuovi strumenti di analisi e spiegazione, verbale e visiva, o hanno ampliato e modificato strumenti che appartenevano già alle loro tecniche di comunicazione; dopo aver preso visione

delle prime riprese e delle segmentazioni del repertorio da me proposte si sono prestati ad altre sedute di registrazione, nelle quali ogni brano è stato risegmentato, sul piano ritmico e su quello melodico, in termini atti alla comprensione della struttura di ciascuna formula.

Hatixhe Korlak, in specie, si è prestata a intense e approfondite spiegazioni, e conversazioni sulla musica. Allo scopo di spiegare la struttura delle formule e le tecniche di concatenazione ha ideato un sistema grafico che illustra in modo efficacissimo e geniale il sistema, reinventando modi antichi di trasporre nello spazio le successioni temporali: come nelle tavole del gioco dell'oca, ha utilizzato le caselle numerate di un

calendario per nominare e numerare le formule di cui si compone ciascun brano, e le possibilità di concatenamento dei diversi brani.³⁷⁹ Qelebije Gashi ha eseguito le formule una alla volta, separatamente, espressamente per le riprese; ha individuato per noi altri suonatori, anche in luoghi distanti da Prizren, ove abita (a Peje, e addirittura in Montenegro, tra i rom rifugiati a Podgorica dopo la guerra del 1999) e ci ha accompagnato a registrarli, mediando la relazione e diventando protagonista della ricerca, ricercatrice lei pure. Tra le riprese effettuate in queste occasioni v'è una lezione da lei impartita a un giovane suonatore,³⁸⁰ che rivela, sul terreno concreto della didattica, parti importanti del discorso musicale. La notazione orale

delle formule ritmiche con sillabe codificate, che già appartiene a quelle tradizioni musicali,³⁸¹ ha conosciuto, con noi e nel corso della ricerca, una frequentazione specialmente ampia, giacché si presta bene ad esemplificare ogni formula nei discorsi analitici. Hatixhe Korlak, in specie, l'ha utilizzata con particolare frequenza; con lei abbiamo registrato la traduzione sillabica dell'intero repertorio.

Nel corso delle riprese si è cercato, per quanto possibile, di non intervenire direttamente sulla messa in scena: di non impiegare illuminatori e, in generale, di utilizzare attrezzature leggere e poco ingombranti. Ma dipende dai contesti: se questo vale per momenti più intimi del rito, nei quali gli attori non prevedono

illuminazione (ad esempio il rito del pianto della sposa e dell'henné, che si svolge di solito a lume di candela), è meno importante per le interviste e per le messa in scena pubbliche e collettive, nelle quali l'illuminazione è prevista (e spesso i nostri illuminatori sono stati messi al servizio dei protagonisti, nei momenti pubblici delle feste di nozze e di circoncisione). Le camere digitali adesso disponibili sul mercato, poi, si prestano bene al nostro lavoro: se Jean Rouch aveva bisogno di farsi realizzare ad hoc magazzini di pellicola che gli consentissero di girare fino a mezz'ora senza interruzione,³⁸² oggi è possibile, su supporti di memoria a scheda, registrare di continuo per molte ore, in alta qualità (lavorare con tre camere poi consente di

registrare gli avvenimenti, senza soluzione di continuità, per durate virtualmente infinite). E sensibilità del sensore e grande apertura del diaframma degli obiettivi di recente progettazione consentono di lavorare anche in condizioni di scarsissima luminosità. Per il resto, valgono le tecniche che la fotografia e il cinema di reportage hanno elaborato da molti decenni: diaframma più chiuso possibile, per lavorare in iperfocale senza bisogno di troppi aggiustamenti del fuoco, uso intensivo dei grandangoli, che consentono, con pochi movimenti dell'operatore, di avvicinarsi e allontanarsi rapidamente dal soggetto, in modo da passare con velocità e fluidamente dal particolare al generale. E un registratore separato con un microfono

stereo semi-direzionale, che, opportunamente orientato, consente di privilegiare la musica includendo un poco d'ambiente; inoltre sulle telecamere sono stati montati un microfono semi-direzionale e uno molto direzionale, il cui uso combinato, con regolazioni di volume differenziate, consente di riprendere il suono di quello che quella camera sta registrando in video, unitamente al suono di sottofondo: quando necessario una voce, il battere le mani, il fruscio di un vestito o lo scalpiccio dei piedi possono risaltare sulla musica ad alto volume nel corso di un banchetto, o sul rumore del traffico. La sincronizzazione col video delle diverse tracce audio consente di scegliere, nel montaggio finale, di mettere in evidenza gli aspetti del suono di volta

in volta più utili alla narrazione audiovisiva.³⁸³

I film etnografici non conoscono sceneggiatura, né altra regia da quella che si attua nel corso delle riprese, da parte dell'operatore/autore: non è possibile predeterminare la documentazione di eventi che si sviluppano a prescindere dalle intenzioni di chi fa il film, né conoscere in anticipo la natura, la quantità e qualità del girato prima di aver ultimato il lavoro di ripresa: "life very rarely coincides with your imagined script".³⁸⁴ Si fa, certo, un piano di lavoro: l'indagine e il lavoro necessari alla realizzazione di un film richiedono una riflessione specifica, e impongono di programmare delle riprese, pensare ai materiali necessari a comporre la narrazione. Ma i

film etnografici sono essenzialmente il prodotto di una relazione tra chi filma e chi è filmato: la relazione non è predeterminata, e non può essere descritta che quando è compiuta.³⁸⁵ Ogni sceneggiatura è un imbroglio, o racconta che il film non è un documentario, nel senso proprio: non “documenta”, ma interviene sugli eventi filmati, organizzandoli e determinandoli.³⁸⁶ Quando gli operatori sono più di uno mi pare necessario che uno di essi sia l'autore del film, nonché il responsabile della ricerca, e che gli altri ne conoscano bene intenzioni e procedimenti, in modo da conformarsi ad essi. A volte, nel lavoro coi rom, una delle camere è stata affidata a un membro della comunità (sono in molti a saperle maneggiare; tra questi

alcuni svolgono proprio il lavoro di operatore video, su commissione, per le feste di nozze e altri eventi rituali).³⁸⁷ Questo consente di avere, assieme al nostro, un punto di vista interno alla comunità. È in ogni caso indispensabile che ciascuno degli operatori, e il fonico, siano degli etnologi, e che conoscano bene le cose che stanno riprendendo, in modo da potersi adattare estemporaneamente allo svolgersi degli avvenimenti.³⁸⁸ Proprio perché la regia si fa sul terreno occorre che ciascuno sappia distinguere le cose importanti e selezionare il soggetto e il punto di vista rapidamente e con sicurezza: che si accorga se quel gesto, quel suono, anche se a margine della scena principale, sono importanti, se torneranno utili alla

comprensione e all'analisi dell'evento, perché appartengono alla tradizione o anche perché costituiscono uno scarto rispetto ad essa. O anche se saranno utili al montaggio del film perché riempiono un vuoto nella narrazione (ad esempio: se una donna ha un'acconciatura particolarmente elaborata, che può darsi non sia essenziale alla narrazione di quell'evento, è possibile però che riprenderla torni buono per il montaggio di un'altra parte del film, in cui, facendo cenno all'importanza economica delle feste di nozze in Kosovo, si mostrano negozi di parrucchiere, fiorai, noleggi di automobili etc.). E quella sorta di preveggenza che fa sì che la camera o il microfono sembrino a volte anticipare l'azione, che siano puntati dove sta per

accadere qualcosa già un attimo prima che accada, è il prodotto dell'esperienza, della confidenza che gli operatori hanno sviluppato non soltanto con il mezzo ma anche con l'ambiente, con gli accadimenti che sono chiamati a documentare. Esperienza e confidenza così sedimentate da operare in modo quasi inconsapevole.

Chi fa le riprese, se sta documentando una scena di danza, è costretto a muoversi a tempo di danza; segue con le gambe, con le braccia, con il movimento del corpo - e dunque con la camera che ha in mano - il fluire del ritmo: entra lui stesso nel ritmo degli avvenimenti: solo così è possibile seguirli compiutamente:

è un problema di allenamento,

di una padronanza del corpo
[...] l'operatore cineasta
penetra realmente nel suo
soggetto, precede o segue il
danzatore, il prete o
l'artigiano, non è più sé
stesso ma un "occhio
meccanico" accompagnato da
un "orecchio elettronico". È
la bizzarra trasformazione
della persona del cineasta che
ho chiamato, per analogia con
i fenomeni di possessione, la
"cine-trance".389

Uno dei problemi essenziali del
cinema etnografico è che ogni ripresa,
ogni montaggio non può che rimandare ai
singoli avvenimenti osservati e registrati:
alle specifiche e contingenti
manifestazioni, messe in scena da uno o

più testimoni, delle pratiche documentate. Ma il lavoro dell'etnologo consiste anche, e non secondariamente, nella valutazione del rapporto tra apporto dei singoli e pratiche condivise, tra contingente e generale. Nella valutazione di come un singolo evento si iscrive in un flusso di comunicazione e/o costituisce uno scarto da esso, occasionale e momentaneo o foriero di modificazioni del flusso. Il rapporto tra le cose osservate e documentate e i sistemi in cui si inscrivono, tra il contingente e le tradizioni con cui il contingente è in relazione - dunque, in senso ampio, tra rito e mito - mi pare uno dei luoghi sensibili, sul piano metodologico come su quello operativo, del cinema etnografico e dei suoi linguaggi.³⁹⁰ Nello specifico dei

linguaggi musicali questo investe anche la relazione che corre tra ogni esecuzione di un brano o di un insieme di brani e la tradizione cui essi appartengono.

Il film è guidato dalla voce del regista, che legge un testo descrittivo. Questa scelta a mio avviso è spesso indispensabile in un documentario etnografico. Quantomeno in un documentario etnografico che intende dar conto di una tradizione valutata e analizzata attraverso l'osservazione di più eventi, da diversi punti di vista: le feste di nozze in Kosovo (o, poniamo, la tosatura delle pecore in Barbagia, la festa di S. Calogero ad Agrigento, il carnevale di Basilea o i carnevali dell'arco alpino, i riti della Settimana Santa in Umbria...) osservate e interpretate attraverso un

numero finito di specifiche manifestazioni: che, per quanto grande, non corrisponde ovviamente a tutte le effettive manifestazioni, a tutte le possibili messe in scena, osservate da ogni punto di vista. Con la voce fuori campo l'autore del documentario si assume l'esplicita responsabilità della selezione, del montaggio, della produzione di un discorso che appartiene al suo lavoro, e non agli eventi osservati. L'autore con la propria voce di questo discorso si fa guida palese e responsabile. Ilisa Barbash e Lucien Taylor hanno osservato:

although many observational filmmakers dispense with voice-over, claiming that they want a more democratic style in which the images speak for

themselves, even images are shot, selected, and set in a sequence by the film maker. While sync images may *seem* to be objective or transparent to their object, they, too, display the invisible hand and aural perspective of the film maker: they are not automatically elevated to some higher ethical ground.

391

Certo altri approcci, altre soluzioni sono stati trovati, anche con risultati di qualità. Prima che altrove, in Italia, nei film di Vittorio De Seta.³⁹² E questo appartiene ad un filone narrativo che si sviluppa fin dagli albori della storia del cinema documentario: le opere di Flaherty, prima di tutto (*Nanook of the*

North, 1922; *Moana*, 1926; *Man of Aran*, 1934; *Louisiana Story*, 1948). Per lo più in film che danno conto impressionisticamente di argomenti e soggetti ben circoscritti (ad esempio la vita di una famiglia di pescatori su un'isola prossima alle coste irlandesi, o la pesca del pesce spada sullo stretto di Messina). Si tratta, quantomeno nel caso di Robert Flaherty o di Vittorio De Seta, di prodotti di estremo interesse, anche per l'etnografia, e di grande qualità estetica, ma non sempre, non del tutto di lavori etnografici, sebbene gli argomenti siano anche di pertinenza dell'etnografia: stanno ad essa come certa letteratura attenta alla descrizione della realtà sta alle trattazioni degli etnologi: come le novelle e i romanzi di Giovanni Verga stanno alla

coeva letteratura demografica, o quelli di Carlo Levi, Nuto Revelli, Danilo Dolci o di Pierpaolo Pasolini alle pubblicazioni di Ernesto De Martino. Flaherty era solo marginalmente interessato alla cultura degli inuit o dei pescatori di Aran, alla sua comprensione e alla sua narrazione; il tratto condiviso da tutte le sue opere (incluso *Louisiana Story*, che è più decisamente un film di finzione) è piuttosto l'interesse per la lotta dell'uomo con una natura ostile o difficile.³⁹³ Come è noto, ha ricostruito, sia in *Nanook of the North* che in *Man of Aran* e in *Louisiana Story*, delle famiglie fittizie, selezionando i suoi attori sulla base della loro attitudine a ricoprire i ruoli loro attribuiti. E ha deliberatamente evitato di documentare gli aspetti meno arcaici dell'esistenza.³⁹⁴

Certo *Nanook of the North*, il suo primo documentario, si fonda su una conoscenza approfondita dei protagonisti e delle loro attività. Con loro ha condiviso scelte, strumenti e codici narrativi.³⁹⁵ E in quel film - girato prima che nuove tecnologie permettessero la sonorizzazione delle riprese e del montato - la funzione della voce fuori campo è assolta in parte dall'inserzione di testi scritti, incorporati nel montato. Assenti in *Man of Aran*, che non si fonda su una conoscenza e una frequentazione altrettanto approfondite, e ha un taglio più rapsodico, non sistematico, più evidentemente non etnografico.

L'uso della voce fuori campo appare oggi invecchiato, passato di moda. I film in cui v'è la voce fuori campo vengono

spesso aspramente criticati, vengono esclusi dai festival del cinema etnografico, non vengono presi in considerazione per premi o riconoscimenti, e ben difficilmente vengono inseriti in un palinsesto televisivo o proiettati in una sala cinematografica.³⁹⁶ Non è chiaro se, in quest'epoca che, soprattutto in televisione, privilegia la somministrazione al pubblico di prodotti preconfezionati, che non richiedono sforzi interpretativi, seguire il filo della voce fuori campo sia una fatica inammissibile per gli spettatori, o se concorrano altre ragioni a questo accanito ostracismo. Al quale si accompagna la tendenza alla estrema soggettivizzazione sia del punto di vista che delle vicende raccontate: e tra

questa tendenza e la scomparsa della voce fuori campo v'è coerenza.³⁹⁷ Quando ancora si usa, la voce fuori campo spesso serve a introdurre un registro narrativo in prima persona, che proietta l'autore, le sue impressioni, i suoi bisogni personali nella vicenda, in chiave soggettiva e impressionistica.

One should avoid a situation where an impersonal and authoritative voice tells the audience what is really happening, which may be at odds with what it sees. If narration has to be employed it is best to use the voice of the filmmaker, speaking in the first person as a participant in the action

E

In contrast to mainstream television practice, voice-over was out of favor between the 1960s and the 1980s in independent documentary. Emile de Antonio went so far as to call it fascistic! However, voice-over has enjoined a resurgence in documentary since the 1980s: it is often diaristic rather than essayistic; first and second person rather than third; incongruous and ironic rather than sober and straightforward; multiple and contrary rather than singular and monolithic; and personal,

questioning, and
interpretative rather than
impersonal, didactic, and
dogmatic.399

Insomma, la voce fuori campo è accettata a condizione che, anziché affermarlo, destrutturi ogni approccio etnologico e le conoscenze che esso mette in gioco. Può darsi che questo processo abbia avuto inizio nel cinema documentario prima che nella “mainstream television practice” - e certo è coerente con la programmatica destrutturazione dello statuto delle discipline antropologiche in atto da qualche decennio -; ma è pur vero che, al presente, in televisione si ritrova dappertutto, dai corsi di cucina ai “documentari” naturalistici o di altro

genere, che non prescindono più dalla estrema soggettivizzazione di ogni approccio a qualsiasi argomento. Prevale, oggi, l'idea che un film - anche un documentario etnografico - debba "raccontare una storia": la storia delle relazioni tra l'autore e i soggetti, o la storia di un individuo, di un gruppo di persone, una vicenda per entro la quale si consuma la narrazione.⁴⁰⁰ Non può, un film, dar conto di una tradizione, un sistema di parentela, una tecnica di costruzione, un'attività lavorativa, un repertorio musicale. Non va bene, per riferire questo discorso al terreno e agli oggetti del mio film, che il soggetto sia "le feste di nozze in Kosovo", o "la musica delle donne": pare funzioni meglio fare un film sulla festa di nozze di Giacomino e

Susanna, o sulla vita da musicista di Stefania o di Filippo. Il che sembra restituire concretezza alla narrazione; certamente facilita la fruizione del film, che può esser seguito come un racconto, senza la fatica dell'approccio a una trattazione scientifica. Ma un film etnografico è l'una e l'altra cosa: e riesce bene se riesce a rivolgersi a un pubblico più vasto di quello degli addetti ai lavori, senza nulla cedere del rigore di un testo di studio.

La soggettivizzazione, come l'assenza della voce fuori campo, offrono un'apparente oggettività: la descrizione delle cose e la loro interpretazione è affidata interamente alle immagini e alle voci dei protagonisti. Ma non v'è, in questo, nulla d'oggettivo, né di neutrale:

la selezione delle immagini e delle voci, le inquadrature, le scelte di montaggio orientano, decidono il narrato.⁴⁰¹ V'è, piuttosto, una deresponsabilizzazione da parte degli autori: che fingono di scomparire dietro la pretesa oggettività dell'apparente rinuncia a un'interpretazione, a un punto di vista autoriale. Un film sulle feste di nozze, piuttosto che sulla festa di nozze di Giacomino e Susanna, comporta che gli autori ne abbiano viste centinaia, di feste di nozze, che ne abbiano documentate decine, che abbiano scelto, tra le moltissime ore di girato, quel che a loro avviso è rilevante, per la descrizione delle feste di nozze. Che sappiano qual'è la norma, cos'è lo scarto dalla norma, com'è che lo scarto dalla norma possa a

sua volta divenire norma. Comporta che gli autori conoscano i riti, i miti ad essi sottesi, che prendano posizione, si assumano la responsabilità di scegliere. Certo, v'è in questo una difficoltà: un film di tal genere comporta anni, a volte decenni di lavoro; quello sulle nozze di Giacomino e Susanna si gira in tre giorni.⁴⁰² Poi, se sei d'accordo con Giacomino, con Susanna e coi loro parenti, puoi fare i sopralluoghi, studiare le luci, e magari rifare alcune scene. Tanto, il valore documentario è già pregiudicato dalla scelta di fondo, dalla soggettivizzazione. Tanto, di etnografico c'è già poco o nulla.

Il cinema documentario non è tale soltanto perché riferisce di una realtà non messa in scena appositamente per la

realizzazione del film, ma perché documenta, rigorosamente: racconta, in termini filmici, una vicenda. E il documentario etnografico lo fa, appunto, con gli strumenti ermeneutici e sugli oggetti che appartengono all'etnografia.⁴⁰³ L'autore assume, soggettivamente, delle responsabilità di scelta e di interpretazione. La soggettività autoriale non sta nell'espressione di intuizioni rapsodiche, di interpretazioni poetiche, ma nell'esplicitazione della responsabilità dell'autore: il modo in cui io descrivo e interpreto le cose che fanno altri è mio, e non loro: dunque, con la voce fuori campo, me ne assumo esplicitamente la responsabilità interpretativa. L'immagine (e il suono registrato) non è un supporto al lavoro

etnografico, uno strumento di divulgazione: è un modo specifico di raccontare le cose, di dar conto dei gesti, degli sguardi, delle azioni: del modo in cui le cose si dispiegano nel tempo e nello spazio. Tutti i film interrogano il reale: reali sono, sempre, le cose osservate e filmate. Ma

essential feature of ethnography is that it relates specific observed behavior to cultural norms. Many documentary films devote much time to the portrayal of an individual person or event but fall short of the cultural step, putting those data into a cultural context. 404

Dunque la voce fuori campo giova a

rendere esplicito, imprescindibile il ruolo dell'autore; comporta la sua totale messa in gioco, la sua responsabilità. In questa responsabilità soggettiva (sia essa perseguita con la voce fuori campo o con altri mezzi), si potrebbe arrivare a dire, sta una parte consistente dell'approccio etnologico al cinema documentario, dell'"etnologicità" del metodo di lavoro.

⁴⁰⁵ C'è, in questo uso della voce fuori campo, una grande tradizione francese (che tuttavia anche in Francia, oggi, sembra non essere stata granché raccolta). Ma nei documentari di Jean Rouch la voce dell'autore a volte (soprattutto in *Les maitres fous*, del 1955) satura tutto lo spazio sonoro, e non lascia spazio ai protagonisti, né alla visione, all'interpretazione da parte di chi

guarda.⁴⁰⁶ Nei film etnomusicologici - anche a prescindere dalla valutazione critica di questa così forte presenza interpretativa - non si può usare così intensivamente il commento vocale: perché la musica richiede di essere ascoltata, e impone i suoi tempi.

La voce fuori campo è presente non soltanto nei documentari di Jean Rouch, ma anche, tra l'altro, nella parte iniziale de *Le mystere Picasso* di Henri-Georges Clouzot. Film che mi sembra assomigliare, più di quanto non si direbbe, ai documentari di Jean Rouch (certo più di quanto non avrebbero detto sia Clouzot che Rouch). La medesima relazione tra la registrazione degli avvenimenti, con i suoi dialoghi, i suoi suoni (perché poi il film di Clouzot inizia

con suoni della strada?) e una voce narrante. Perché quella di Clouzot ha i medesimi accenti retorici della voce di Rouch: gli accenti di una narrazione epica (di un'epica moderna, europea, colta, ma pur sempre epica: che giova a trasformare la storia in mito),⁴⁰⁷ che anche nel tono intende celebrare i protagonisti, farne degli eroi: si tratti di Picasso o di posseduti di una cerimonia *hauka*. Nel film su Picasso il montaggio comprime decisamente ed esplicitamente il tempo: questa possibilità del linguaggio cinematografico, anzi, è un elemento fondamentale nella costruzione del senso. E come, poniamo, in *Jaguar*, l'informatore, gli informatori si trasformano in attori (processo poi compiuto e del tutto esplicitato nel

meraviglioso film di finzione di Jean Rouch *Cocorico Monsieur Poulet*. Ma questa è un'altra storia). E, quel che più importa, sono i protagonisti a costruire la narrazione, in collaborazione col regista. Picasso progressivamente si impadronisce del film: sempre più viene giocando con la trasparenza del supporto su cui disegna e dipinge, e con la macchina da presa: viene costruendo raffigurazioni sovrapposte, in termini diversi da quelli del lavoro del pittore fuori dal film. Esplicitando, forse, certi processi della memoria e dell'immaginazione che nei suoi quadri sono impliciti. Il film, ancora di Clouzot, sulla Quinta di Beethoven diretta da Karajan, del '66, assomiglia di più, se mi si permette di stiracchiare ancora un po' questa relazione, a *Les*

maitres foux: un film che documenta un evento che si svolge in un arco di tempo limitato e circoscritto, anziché dei comportamenti, delle tecniche, o delle vicende di più ampio respiro. Un evento la cui messa in scena cinematografica è imbrigliata dai tempi della musica. Qui la compressione del tempo, la modularità delle parti montate, i tagli e le interpolazioni sono meno espliciti: sono uno strumento di laboratorio, non un codice narrativo. La retorica della luce, che nel film su Picasso ha la medesima funzione della voce: epica, e giova a circoscrivere lo spazio, a dare coerenza temporale, con Karajan (ove, per ovvie ragioni, non c'è voce fuori campo) diventa, a me pare, più potentemente fiamminga (sebbene questo tratto sia

presente anche in Picasso): si rifà a una tradizione figurativa che (fino poi alle fotografie fatte da Joseph Koudelka dei rom slovacchi o della primavera di Praga) usa la luce (i controluce, soprattutto) per dare volume, per giocare la plasticità (concetto ampio e sfumato, in fotografia, che si potrebbe definire come la saldatura del soggetto con lo sfondo, la transizione tra quel che è a fuoco e quel che non lo è) per congelare altrimenti il tempo, per trasformare altrimenti la storia in mito (il fluire del tempo nello spazio senza tempo dell'eternità: operazione, col cinema, ovviamente più difficile che in pittura, fotografia, scultura). Ma scolpire con la luce, mi pare, è la strada di Clouzot per fare questo: per fermare la musica, trasporla in mito. La scelta "nordica", poi,

funziona bene per quel contesto culturale. Ma Karajan, come Picasso, è anche lui artefice di quel processo: il modo in cui muove le mani, la teatralità del gesto sono senza tempo, sono mitici: anche qui, come nel cinema etnografico, la messa in scena appartiene all'evento documentato, prima che al film.

Nel nostro caso - nel filmare le azioni rituali e la musica dei rom del Kosovo - la forma mitica sta già nel comportamento dei protagonisti, nel loro modo di interpretare il tempo, di fermarlo in azioni che paiono infinite, eterne. La sola cosa da fare è dar conto di questa proprietà degli avvenimenti, del modo in cui, si potrebbe dire paradossalmente, si tratta di “avvenimenti che non avvengono”. E per farlo, basta seguire le

loro direttive, i loro codici figurativi e narrativi; che, si è già detto, si fondano sulla ripetitività, sul rigore formale, sui piani sequenza di lunga durata.

Kajda è stato costruito in questo modo. O, per meglio dire, a partire da riprese effettuate tenendo conto di questi criteri. Il film intende documentare una tradizione musicale di cui sono depositari uomini effeminati e donne di etnia rom, nel Kosovo occidentale. L'apprendimento della musica, la trasmissione di tecniche e repertori è essenzialmente gestuale; la memoria è memoria corporea. Per ciò la ripresa video consente di valutare e analizzare la musica - e i gesti da cui scaturisce - in termini a mio avviso essenziali alla sua comprensione. Inoltre i comportamenti dei musicisti sono

orientati, a volte fortemente, dalla relazione con chi danza, e con gli astanti in genere: anche per questo, la valutazione visiva è determinante.⁴⁰⁸ I repertori musicali di cui si riferisce nel film, poi, non possono esser descritti né analizzati con gli strumenti di trascrizione e di analisi elaborati all'interno dei sistemi musicali di tradizione scritta: la non-proporzionalità dei valori di durata in gioco, semplicemente, non consente una trascrizione nella notazione occidentale, che consente di dividere ogni valore di durata soltanto in due o in tre. La memoria dei suonatori è soprattutto memoria corporea: è il gesto, la danza delle braccia e dello strumento a misurare scansioni ritmiche e transizioni. E questo vale anche per chi danza. Il complesso

intersecarsi di passi, oscillazioni del busto, e vibrazioni del bacino, delle spalle, i gesti delle mani, le espressioni del volto: tutto ciò disegna sull'asimmetria del ritmo altri percorsi, come se ciascuna parte del corpo seguisse uno dei diversi intrecci di durate espressi dai tamburi. La componente visuale di questi repertori (la misurazione del tempo col movimento nello spazio) è indispensabile alla loro fruizione, e alla loro comprensione. E il processo di segmentazione e descrizione del flusso sonoro trova uno strumento pertinente nel linguaggio cinematografico. Il montaggio, formulare per sua natura, si presta bene alla scomposizione e valutazione di linguaggi musicali formulari.⁴⁰⁹ La struttura sintattica del film può modellarsi

sulla struttura sintattica delle musiche, e dei riti in cui queste vengono eseguite, che si strutturano anch'essi per moduli, per messe in scena formulari, con ripetizioni e variazioni. Così linguaggio e soggetto possono tendere alla condivisione di tecniche espressive e, in certa misura, di funzioni. Il film - non il nostro film documentario, ma il montato di ciascuna festa, sia esso realizzato da noi o dagli operatori interni alla comunità - è esso stesso strumento dei riti: dà conto in tempo reale di ciascun momento della festa, del contributo di ciascuno alla sua messa in scena, e viene proiettato quasi a ciclo continuo, nei mesi successivi alla festa, sul televisore di casa, riattualizzando l'evento rituale, per sé e per gli ospiti. Il film peraltro, per gli

attori dei riti, giova a documentare e certificare la partecipazione alle feste di ciascuna famiglia, il contributo di ciascuno, i rapporti di contiguità delle altre famiglie con quella di chi dà la festa.⁴¹⁰ Ogni festa di nozze è pagata dalla famiglia del padre della sposa, ogni circoncisione dalla famiglia dei bambini circoncisi. Ma un rappresentante di ciascuna delle famiglie intervenute versa un contributo, che deve essere di entità uguale o superiore a quella del dono versato dalla famiglia che ospita, se membri di essa hanno partecipato a feste date dagli ospitati (e che li impegna per il futuro, a loro volta, a fare altrettanto). Così ciascuna festa è pagata, in misura più o meno consistente, dall'intera comunità. Le famiglie più vicine, per parentela o

amicizia, versano di più delle altre; la consistenza dei contributi trova parziale rispecchiamento nei modi di partecipazione ai balli incatenati. Le catene sono guidate da membri della famiglia ospitante; gli altri partecipanti vengono invitati per lo più espressamente, per mezzo di annunci pubblici, e si dispongono in una fila gerarchicamente organizzata, dalla maggiore alla minore contiguità con gli ospitanti. Tutto ciò viene, col film, esibito pubblicamente, e archiviato per serbarne memoria e orientare la propria partecipazione alle future feste degli altri. Per ciò è importante che il film dia conto, in tempo reale e senza omissioni, dell'accoglimento degli ospiti e delle catene di danza.

Una cinematografia che si sviluppa in stretta collaborazione tra chi osserva e chi è osservato apre più ampi orizzonti alle riflessioni su natura, metodo, funzioni della ricerca etnologica. E tenta di creare un linguaggio cinematografico specifico, che è il prodotto dell'interazione tra i protagonisti e i ricercatori: il metodo si viene costruendo sull'oggetto. Fino all'attitudine psico-fisica degli operatori: quelle riprese di lunga durata, ore, giornate intere dietro la camera, a riprendere catene di danza che si ripetono ciclicamente, paiono richiedere un rilassamento, quasi una rassegnazione del corpo e dello sguardo. Come l'attitudine morbida, quasi casuale dei musicisti, resa necessaria dalla lunga durata delle loro performance. Che conferisce al gesto - al

gesto musicale, a quello filmico - un respiro che tende all'astoricità. Che ben si confà alle intenzioni dei protagonisti: di proiettarsi, con la festa e con le sue immagini, nel mito.

Le immagini

Le fotografie sono state ordinate in una sequenza che, piuttosto approssimativamente, si articola per categorie, non rigidamente determinate e circoscritte. Che, anzi, si mescolano e trascolorano le une nelle altre, e con le altre. All'incirca: ritratti, abitazione, lavoro e vita quotidiana, musica e danza, riti religiosi e stagionali (herdelezi, cerimonie sufi, pellegrinaggi), feste (di nozze e di circoncisione). Nell'ordinamento del materiale non si è tenuto conto di aree di provenienza, luoghi di abitazione, né di criteri cronologici. Le didascalie, di volta in volta, forniscono

queste indicazioni. Quando non v'è altra indicazione di provenienza, si intende che le persone ritratte sono rom del Kosovo. Le didascalie sono per lo più assai scarse: luogo, data, breve descrizione del soggetto, se necessaria. Talvolta il nome delle persone ritratte. Ma ogni tanto comprendono una descrizione un po' più ampia del contesto: come fossero delle note a pie' di pagina, a costruire un ulteriore discorso aggiunto ai molteplici discorsi che tra testi, fotografie e film si sovrappongono in questa pubblicazione.

Questo lavoro ha per argomento i rom in Kosovo, e in specie la loro musica e i riti. Tuttavia alcuni scatti, asistematicamente, danno conto di frequentazioni e indagini su vari gruppi zingari svoltesi in Italia Romania Serbia

Bosnia Montenegro Macedonia Grecia
Turchia, a margine e in parallelo rispetto
alla ricerca principale. Le fotografie sono
state tutte scattate tra il 1993 e il 2007,
anno nel quale le mani e gli occhi si sono
progressivamente dedicati alle riprese
video, per la realizzazione del film, che
ha trovato invece compimento nel 2012.

I ritratti si articolano sostanzialmente
in due sottocategorie: quelli in posa e le
istantanee. I ritratti in posa mi paiono utili
a mostrare il modo in cui i protagonisti
hanno inteso rappresentarsi, di fronte a
una macchina fotografica, si tratti di
fotografie di gruppo o di ritratti
individuali. Le istantanee invece,
ovviamente, giovano a dar conto delle
attitudini, degli atteggiamenti, dei
comportamenti in maniera, appunto,

istantanea e non espressamente messa in scena per la macchina fotografica.

La categoria genericamente definita come “abitazione, lavoro e vita quotidiana” dà conto delle strutture abitative, in Kosovo, in diaspora e, marginalmente e sporadicamente, di altri gruppi zingari (in Italia, in Grecia, Turchia, Romania); delle attività lavorative, anche domestiche (dalla preparazione del pane al commercio ambulante); di momenti non rituali dell’esistenza.

Le immagini selezionate non intendono documentare e descrivere sistematicamente ogni aspetto di ciascuna delle attitudini, dei comportamenti, delle attività rappresentati. Come, del tutto intenzionalmente, i testi su fotografia e

film contenuti nell'ultimo capitolo non rimandano sempre direttamente alle fotografie e al film: il testo fotografico e il testo filmico - le fotografie e il film - hanno una propria autonomia, raccontano con metodi e codici diversi. Le fotografie dunque, selezionate e montate in successione secondo criteri suggeriti dalle immagini e dalle loro qualità rappresentative, e solo grossolanamente repertoriate nelle generiche categorie di cui si è detto sopra, intendono costruire un discorso autonomo e parallelo, dotato di un senso diverso da quello dei testi cui si accompagnano.



Foto 1: Riti di donne per una festa di nozze, Gjakova, in una casa distrutta dalle granate, 2002.



Foto 2: Bologna, campo di S. Caterina, 1997.



Foto 3: Alex Besic, Bologna, campo di S. Caterina, 1998.



*Foto 4: Accampamento nei boschi
attorno al santuario della Madre di Dio*

Incoronata, nel corso del pellegrinaggio per herdelesi, Foggia, 2001.



Foto 5: Turchia, verso Inecik, 2002.

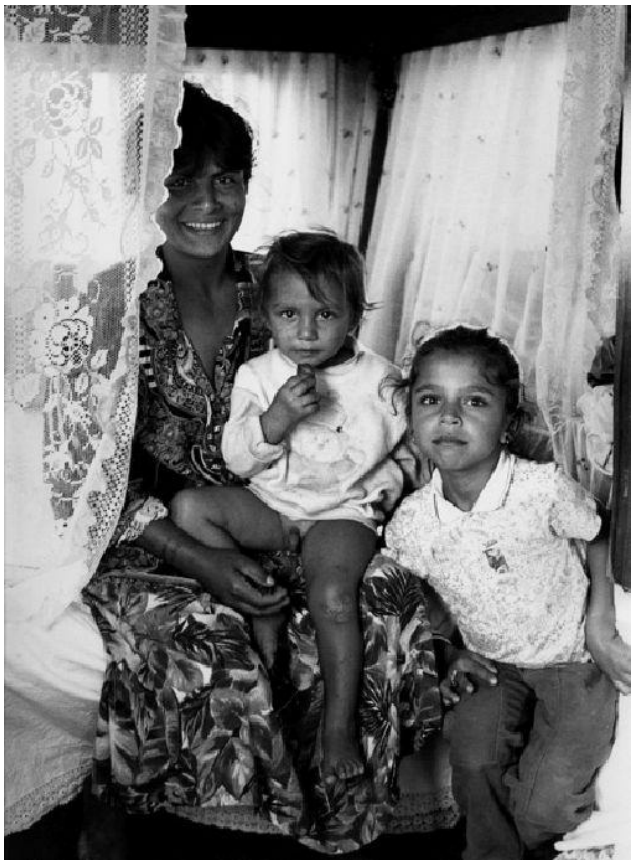


Foto 6: Nena Murati e i suoi figli, Messina, campo di S. Raineri, 1994.



Foto 7: Palermo, campo della Favorita, 1996.



Foto 8: Obilic, campo di rifugiati di Plemetin, 2004. A Obilic, come a Mitrovica e in altri luoghi del Kosovo, nel corso del conflitto e dopo la sconfitta dei

serbi i rom furono oggetto di persecuzioni; alcuni di loro furono uccisi, gli altri cacciati, le loro case bruciate o fatte esplodere con le granate. Il che in altri luoghi non avvenne, o avvenne solo parzialmente (è il caso dei quartieri rom di Gjakova, nei quali solo furono distrutte alcune abitazioni). A Obilic la distruzione fu particolarmente accanita e sistematica: i *romanò mahalla* (quartiere rom) fu completamente raso al suolo. La maggioranza degli abitanti fuggì; l'UNHCR costruì il campo di Plemetin, circondato dal filo spinato, protetto dai soldati norvegesi e gestito da una ONG statunitense, nel quale trovarono rifugio più di 2.000 persone, di Obilic o altri luoghi, non in grado di fuggire all'estero perché gravemente malate, perché segnate

da precedenti penali o per altri problemi personali e familiari. Senza assistenza medica, all'infuori della visita settimanale di un medico generico, in baracche di fortuna, con una sola postazione di servizi igienici e una sola fonte d'acqua. Impossibilitati a uscire: il rischio di attentati e omicidi era molto alto. Nel 2002 non vi erano scuole di alcun livello, né asili, né alcuna altra forma di assistenza ed educazione per l'infanzia. Nel 2004 grazie all'iniziativa di abitanti del campo, sostenuta dall'aiuto di associazioni di volontariato, prendeva forma il progetto di istituzione di un asilo e di una scuola. Nel 2002 fummo ricevuti dalla americanissima direttrice del campo, alla quale chiesi informazioni sulla provenienza dei rom rifugiati nel

campo e sulle ragioni che li avevano condotti lì. Mi rispose che non lo sapeva, e che non aveva importanza: erano comunque zingari: inaffidabili, sporchi e delinquenti. Le chiesi di quale tipo di assistenza sanitaria godessero i numerosi malati di tumore e altri infermi gravi presenti al campo. Mi rispose: “se vogliono prendono il treno e vanno a Pristina”. Dopo questa conversazione vietò ai dipendenti locali della ONG di parlare con noi. Ho visitato le rovine del *romanò mahalla* di Obilic e il campo di Plemetin in due diverse occasioni, nel 2002 e nel 2004. Ne fui indotto dalla richiesta di un amico, rom di Obilic, che vive e lavora a Bologna. Mi disse che, a quanto sapeva, la sua casa era stata distrutta. Ma quando lui l’aveva dovuta

abbandonare era ancora in piedi, e con tutte le sue cose dentro. Mi spiegò come trovarla, e mi chiese il favore, già che andavo in Kosovo, di andare a fotografarla: a lui quel viaggio era interdetto. E, mi disse, non avrebbe potuto sentirsi compiutamente a casa, in Italia, finché non avesse visto le rovine della sua casa in Kosovo. A questo gli servivano le mie fotografie.

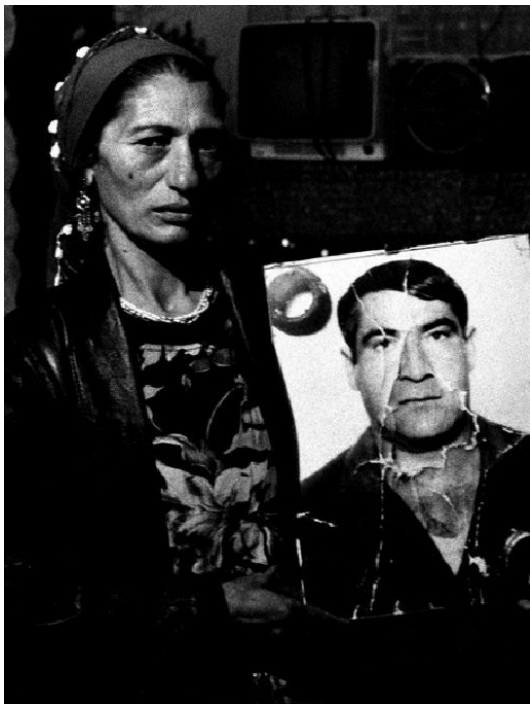


Foto 9: Nasa, con la fototessera ingrandita del marito morto, Palermo, campo della Favorita, 1995.



Foto 10: Con l'immagine di Padre Pio, cergari musulmani del Montenegro, Palermo, campo di via Messina Marine, 1995.



Foto 11: Ramitza Murati, Bologna, campo di S. Caterina, 1994.



Foto 12: Gjakova, 2002.



Foto 13: Hana Llukaci, durante un viaggio a Cosenza, 1998.



Foto 14: Hana Llukaci, durante un viaggio in treno, 1998.



Foto 15: Salonicco, 2001.



Foto 16: Salonicco, 2001.



Foto 17: Suad Besic, Bologna,
campo di S. Caterina, 1998.



Foto 18: Argelato (BO), 2000.



Foto 19: Prizren, 2004.



Foto 20: Prizren, 2008.



Foto 21: Turchia, verso Inecik, 2002.



Foto 22: Fruttivendoli rom ambulanti, che vivono e hanno bottega sul proprio camion, Tracia greca, verso il confine con la Turchia, 2002.



Foto 23: Bologna, campo di S. Caterina, 2001.



Foto 24: Nel corso di una festa di nozze, si riprende in video una pagina del giornale locale, che pubblica una lettera aperta al Comune, dei rom del campo di S. Caterina, in seguito alle demolizioni forzate di alcune baracche del campo, ritenute “abusi edilizi”, Bologna, campo di via Larga, 2001.



Foto 25: Cortile di un edificio abitato da rom nel quartiere della Kalsa, Palermo, 1996.



*Foto 26: “Lo stile italiano”:
abitazione di cergari musulmani del
Montenegro, Palermo, campo di via
Messina Marine, 1995.*



Foto 27: Abitazione di cergari musulmani del Montenegro, Palermo, campo di via Messina Marine, 1995.



Foto 28: Interno di container addobbato a festa in occasione di una circoncisione, Bologna, campo di S. Caterina, 1994.



Foto 29: Romano mahalla (quartiere rom) distrutto alla fine della guerra, Obilic, 2002 (si veda la didascalia alla foto n. 7).



Foto 30: Donna paralitica, Obilic, campo di rifugiati di Plemetin, 2003 (si veda la didascalia alla foto n. 7).



Foto 31: Hana Llukaci coi figli suoi e di Suad Besic, Amanda (nata il 6/9/1997) e Alex (nato il 22/10/1998), Bologna, campo di S. Caterina, 1999. La mattina del 3 aprile del 2000 Suad era

assente, perché clandestino ed espulso dall'Italia. Hana, che viveva da sola coi bambini in una roulotte collegata a una baracca, si è alzata ed è andata ai servizi igienici collettivi. Nello spazio di quella breve assenza nella roulotte è divampato un incendio, verosimilmente per un corto circuito. La potenza del fuoco è stata tale da fondere completamente la roulotte, della quale non è rimasto nulla, fuori che un libro solo mangiucchiato dalle fiamme, aperto all'inizio di un capitolo intitolato "Una questione d'onore". I bambini sono morti nel rogo; hanno assistito impotenti, dall'esterno, la madre e i vicini di casa.



Foto 32: “Una questione d’onore”. Il Comune e il quartiere non hanno riconosciuto la propria, di “questione d’onore”: nonostante il campo fosse gestito e controllato dalle Autorità comunali, preposte alla sicurezza e responsabili dell’assistenza sociale e della tutela dell’infanzia, queste non hanno ritenuto di riconoscere alcuna propria responsabilità nella vicenda.



Cimitero della Certosa

**AMANDA
BESIC**

N. 6. 9. 1997
M. 3. 4. 2000

Ch. Maggiore a Levante Fossa 19

Cimitero della Certosa

**ALEX
BESIC**

N. 22. 10. 1998
M. 3. 4. 2000

Ch. Maggiore a Levante Fossa 19

Foto 33: Cimitero della Certosa, Bologna, 2003.



Foto 34: Funerale di Amanda e Alex Besic, Bologna, campo di S. Caterina,

2003.



Foto 35: Manifestazione dei rom del Kosovo per Amanda e Alex, Piazza Maggiore, Bologna, 2003.



*Foto 36: Sheck di una confraternita
sufi di rom, Prizren, 2005.*



*Foto 37: Sheck di una confraternita
sufi di rom, Prizren, 2005.*



*Foto 38: Al tramonto un suonatore di
daouli, su uno sperone di roccia, annuncia*

al quartiere sottostante la fine del digiuno diurno di ramadan, Prizren, 2006.



Foto 39: Al tramonto un suonatore di daouli, su uno sperone di roccia, annuncia

al quartiere sottostante la fine del digiuno diurno di ramadan, Prizren, 2006.



Foto 40: Il mercoledì mattina i suonatori di *surle* e *daouli* stazionano in

piazza, dove i clienti si recano per prenotarli per le proprie feste. Lì chiacchierano, discutono, comprano e scambiano pelli, mazzuoli, parti di tamburo, Prizren, 2008.



Foto 41: Festa di nozze, Has, 2007.



Foto 42: Festa di nozze, Bologna,

campo di S. Caterina, 1993.



Foto 43: Corteo nuziale, Sciutka,
Skopje, 2002.



Foto 44: Il figlio di un suonatore di daouli segue il padre alle feste, per apprendistato, e collabora alla presa del suono per il mio film, Zym, 2008.



Foto 45: Competizione di pelivani, Prizren, 2007. Un matto segue i suonatori di daouli, e compie gli stessi gesti, senza tamburo né percussori, con perfetto sincronismo, precisione ed eleganza.

Calza anche lo stesso copricapo, coperto da un fazzoletto: si identifica con loro. Ma dicono i suonatori di aver provato a mettergli in mano un tamburo; lui si impappina, e non è in grado di suonare.



Foto 46: Competizione di pelivani, Prizren, 2007.



Foto 47: Competizione di pelivani,

Prizren, 2007.



Foto 48: Competizione di pelivani,
Prizren, 2007.



Foto 49: Irini Pandili, accanto a un'amica, canta la storia della propria vita, Dendropotamos (Salonicco), 2001. Irini aveva otto anni, quando i rom di Smirne furono cacciati dalla Turchia, col

trattato di Losanna del 1923. Con molti altri la sua famiglia arrivò, a piedi, fino a Salonico. Aveva perso la madre, e da sola nel lungo cammino dovette accudire le sorelle e i fratelli più piccoli. Dicono i rom di Dendropotamos che quando arrivarono là si accamparono lungo il fiume. Il terreno era della chiesa; i preti acconsentirono a farli restare là a condizione che si convertissero al cristianesimo: così furono battezzati in massa, nel fiume. E lì restarono. E, dicono, adesso siamo cristiani, ma non beviamo il vino né mangiamo il maiale.



Foto 50: Vasos Mairaki
 (“Cucculina”), Dendropotamos
 (Salonicco), 2001. Cucculina appartiene a
 una famiglia di musicisti; canta da sola,
 per intrattenimento dei figli e del vicinato,
 o, in occasioni più formalizzate, col

marito e il fratello, che suonano *lauto* e *bozouki*. Il repertorio, in greco, in turco e in romané, risente fortemente della tradizione di Smirne, che i rom di Dendropotamos hanno portato con sé nel loro esodo.



Foto 51: Una donna danza sulla soglia della propria baracca, Dendropotamos (Salonicco), 2001.

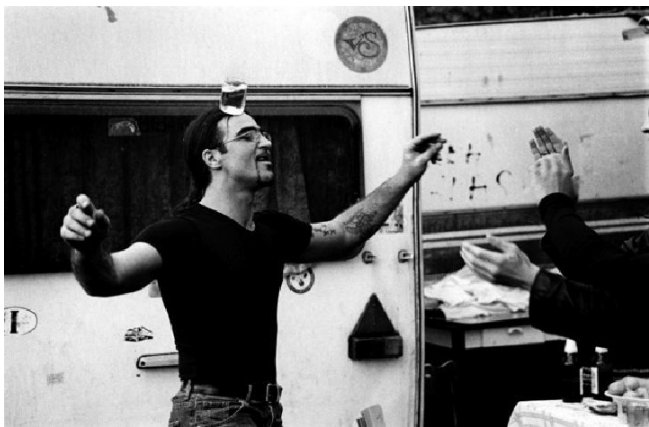


Foto 52: Un uomo danza con un bicchiere pieno di birra sul capo, Bologna, campo di S. Caterina, 1998.



Foto 53: Un uomo danza in un bar,

Dendropotamos (Salonicco), 2001.



Foto 54: Festa di circoncisione della famiglia Kamberi, Bologna, 2000.



Foto 55: Un uomo danza con un sommario travestimento femminile, nel corso dei festeggiamenti di herdelesi da parte di cergashi montenegrini, Palermo, campo di via Messina Marine, 1995.



Foto 56: Una coppia maschile assiste a una festa di circoncisione, Sciutka, Skopje, 2002.



Foto 57: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 58: Casette di via Larga,
Bologna, 1998.



Foto 59: Pellegrinaggio per herdelesi, Monte Pellegrino, Palermo, 1994.



Foto 60: Zaimi Mustafa, campo

dell'Olmatello, Firenze, 2004.



Foto 61: Campo dell'Olmatello,
Firenze, 2004.



Foto 62: Hatixhe Korlak e Selvynaz Bytyqi, Prizren, 2007.



Foto 63: Mirita Berisha, Rogove,
2008.



Foto 64: Mirita Berisha, Rogove, 2008.



Foto 65: Mirita Berisha, Rogove, 2008.



*Foto 66: Bambini con arco e daouli
giocattolo, Rogove, 2008.*



*Foto 67: Casette di via Larga,
Bologna, 2005.*



Foto 68: Gionaj, 2007.



Foto 69: Festa di nozze, Gionaj, 2004.



Foto 70: Festa di nozze, Gionaj, 2004.



Foto 71: Festa di nozze, Gionaj, 2004.

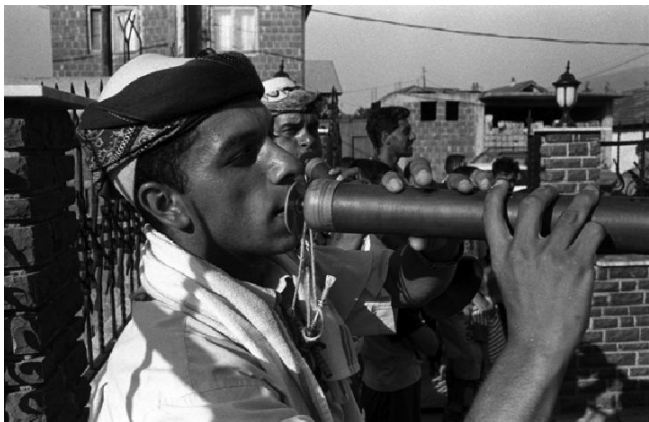


Foto 72: Festa di nozze, Prizren, 2004.



Foto 73: Festa di nozze, Ofrinio, Tracia. I suonatori della famiglia Dolaplis, di Iraklia Serroon.



Foto 74: Zaja col figlio, festeggiamenti per herdelesì, Palermo, campo della Favorita, 1996.



Foto 75: Baskim Llukaci, Bologna,
campo di S. Caterina, 1995.



Foto 76: Festa di circoncisione,
Dendropotamos, Salonicco, 2001.



Foto 77: Festa di nozze di rom rumeni, Bazzano (BO), 2003.



Foto 78: Festa di nozze di rom rumeni, Bazzano (BO), 2003.



Foto 79: Festa di circoncisione, col clarinettista Ferus Mustafov, di Skopje, Bologna, 2005.

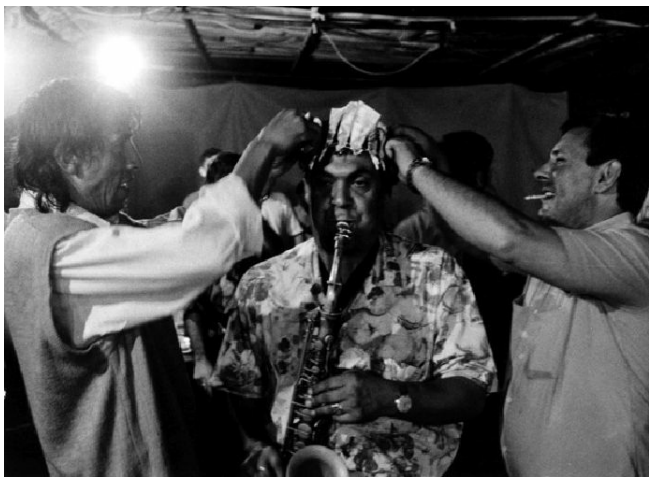


Foto 80: Festa di circoncisione della famiglia Cermiani, col clarinettista Selim Bardosana, Bologna, campo di via Larga, 1993.



Foto 81: Corteo nuziale, Sciutka, Skopje, 2001.



Foto 82: Corteo nuziale, Sciutka, Skopje, 2001.



Foto 83: Herdelesi, monte Pellegrino, Palermo, boschi attorno al santuario di santa Rosalia, 1996.



Foto 84: Festa di circoncisione,
Bologna, 1997.



Foto 85: Festa di circoncisione,
Bologna, 1997.



Foto 86: Festa di nozze di rom
rumeni, S. Giovanni in Persiceto, 2005.



Foto 87: Boschi di Monte Pellegrino, raccolta di legna per herdelesi, 1995.



Foto 88: Boschi di Monte Pellegrino, raccolta delle frasche per herdelesì, 1996.



Foto 89: Pecore acquistate per i riti di herdelesi, campo di S. Raineri, Messina, 1997.



Foto 90: Pecore acquistate per i riti di herdelesi, campo della Favorita, Palermo, 1997.



*Foto 91: Herdelesi, cassette di via
Larga, Bologna, 2004.*



Foto 92: Herdelesi, campo della Favorita, Palermo, 1995. La madre mostra la pecora sacrificata al bambino, e gli dice: “è morta al posto tuo”.



Foto 93: Scambio di auguri per herdelesi, campo della Favorita, Palermo, 1995.



Foto 94: Herdelesi, campo della Favorita, Palermo, 1995.



Foto 95: Bambina con la fronte macchiata dal sangue della pecora sacrificata, herdelesi, campo di S. Caterina, Bologna, 2004.



Foto 96: Herdelesi, campo della Favorita, Palermo, 1995.



Foto 97: Pane festivo, herdelesi,
cergashi montenegrini, campo di via
Messina Marine, Palermo, 1995.



Foto 98: Abluzione notturna dei bambini, herdelesi, campo di S. Caterina, Bologna, 1998.



Foto 99: Herdelesi, campo della

Favorita, Palermo, 1995.



Foto 100: Herdelesi, campo della Favorita, Palermo, 1995.



*Foto 101: Accampamento nei boschi
attorno al santuario di santa Rosalia, nel
corso del pellegrinaggio per herdelesi,
monte Pellegrino, Palermo, 1998.*



*Foto 102: Accampamento nei boschi
attorno al santuario della Madre di Dio
Incoronata, nel corso del pellegrinaggio
per herdelesi, Foggia, 2001.*



*Foto 103: Accampamento nei boschi
attorno al santuario di santa Rosalia, nel
corso del pellegrinaggio per herdelesi,
monte Pellegrino, Palermo, 1995.*



Foto 104: Herdelesi, Prizren, 1988.



*Foto 105: Accampamento nei boschi
attorno al santuario della Madre di Dio*

Incoronata, nel corso del pellegrinaggio per herdelesi, Foggia, 2001.



Foto 106: Santuario della Madre di Dio Incoronata, pellegrinaggio per

herdelesi, Foggia, 2001.



Foto 107: Santuario di santa Rosalia, pellegrinaggio per herdelesi, monte Pellegrino, Palermo, 1995.



Foto 108: Santuario della Madre di Dio Incoronata, pellegrinaggio per herdelesi, Foggia, 2001.



Foto 109: Santuario di santa Rosalia,
pellegrinaggio per herdelesi, monte
Pellegrino, Palermo, 1995.



Foto 110: Santuario di santa Rosalia,

pellegrinaggio per herdelesi, monte
Pellegrino, Palermo, 1995.



Foto 111: Santuario di santa Rosalia,
pellegrinaggio per herdelesi, monte

Pellegrino, Palermo, 1995.



Foto 112: Negozio di abiti da sposa, Prizren, 2007.



Foto 113: Festa di nozze della famiglia Murati, campo di S. Caterina, Bologna, 1999.



Foto 114: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.

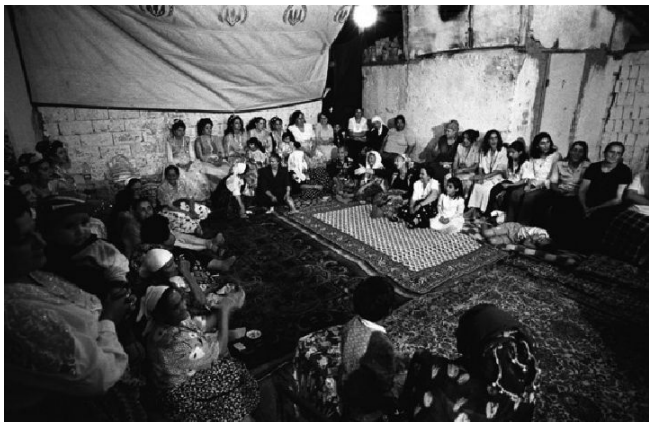


Foto 115: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 116: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 117: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 118: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 119: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 120: Festa di nozze della

famiglia Drini, Trento, 1998.



Foto 121: Festa di nozze della
famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 122: Festa di nozze della famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 123: Festa di nozze della

famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 124: Festa di nozze della
famiglia Bardosana, Gjakova, 2002.



Foto 125: Festa di nozze della famiglia Drini, Bologna, 1998.



Foto 126: Festa di nozze, Xerxe,
2008.



Foto 127: Festa di nozze, Has, 2006.



Foto 128: Festa di nozze della famiglia Drini, campo di via Larga, Bologna, 1998.



Foto 129: Festa di nozze della famiglia Drini, campo di via Larga, Bologna, 1998.



Foto 130: Corteo nuziale, Sciutka, 2002.



Foto 131: Sciutka, 2002.



*Foto 132: Festa di circoncisione,
Sciutka, 2002.*



*Foto 133: Festa di circoncisione,
Sciutka, 2002.*



Foto 134: Festa di circoncisione, Sciutka, 2002.



Foto 135: Festa di nozze della famiglia Drini, campo di via Larga, Bologna, 1998.



Foto 136: Festa di circoncisione,
Palermo, 1998.



Foto 137: Festa di circoncisione,
Sciutka, 2002.



Foto 138: Festa di circoncisione, con pecora sacrificale, Bologna, campo di S. Caterina, 1997.



*Foto 139: Festa di circoncisione,
Dendropotamos, Salonico, 2001.*



*Foto 140: Festa di circoncisione,
Sciutka, 2002.*



*Foto 141: Festa di circoncisione,
Bologna, campo di S. Caterina, 1994.*



Foto 142: Festa di circoncisione,
Bologna, 2004.



Foto 143: Festa di circoncisione, col clarinettista Ferus Mustafov, di Skopje, Bologna, 2005.



Foto 144: Festa di circoncisione, col clarinettista Ferus Mustafov, di Skopje, Bologna, 2005.



*Foto 145: Festa di circoncisione,
Bologna, campo di S. Caterina, 1994.*



Foto 146: Festa di circoncisione,
Bologna, campo di S. Caterina, 1994.

Bibliografia

ADAMO, Giorgio

2010 *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Lucca, LIM, con DVD allegato.

AIGN, Bernhardt

1 9 6 3 *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, dissertazione, J. W. Goethe Universität, Frankfurt am Main.

ARIAS, Paolo E.

1960 *Mille anni di ceramica greca*.

Firenze, Sansoni.

ASCH, Timothy e Patsy ASCH

2003 “Film in Ethnographic Research”, in
HOCKGINS 2003: 335-360.

ARBATSKY, Yuri

1953 *Beating the tupan in Central
Balkans*, Chicago, Newberry
Library.

AUBIN, Eugène

2002 *Le Maroc dans la tourmente (1902-
1903)*, Casablanca, La Croisée
des Chemins.

BACHVAROVA, Mary R.

2008 “Sumerian *Gala* Priests and Eastern
Mediterranean Returning Gods:

Tragic Lamentation in Cross-Cultural Perspective”, in SUTER 2008: 18-52.

BAILY, John

1989 “Filmmaking as Musical Ethnography”, in *The World of Music*, “Film and video in Ethnomusicology”, XXXI, 3: 3-20.

BALIKCI, Asen

2003 “Reconstructing Cultures on Film”, in HOCKINGS 2003: 181-192.

BANKS, Marcus e Jay RUBY

2011 (a cura di), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, The University of Chicago.

BARBASH, Ilisa e Lucien TAYLOR

1997 *Cross-Cultural Filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Berkeley, University of California.

BARBIER, Patrick

1998 *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, Londra, Souvenir Press.

BARNOUW, Erik

1983 *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York, Oxford University.

BARTÓK, Béla

1977 *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Boringhieri.

BATESON, Gregory e Margaret MEAD

1942 *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, Academy of Sciences.

BELL, Malcolm:

1981 *The terracottas: Morgantina studies, I*, Princeton, University Press.

BELLIA, Angela

2003 *Immagini della musica ad Akragas (VI-IV sec.). Iconografia musicale delle ceramiche attiche*

e magnogreche del Museo Archeologico Regionale di Agrigento, Agrigento, Centro Giulio Pastore, Assessorato Regionale Beni Culturali e Pubblica Istruzione, Provincia Regionale di Agrigento.

2005 “Coroplastica con raffigurazioni musicali della Sicilia Greca”, in *Aulos. Studi e ricerche di Archeologia musicale della Sicilia e del Mediterraneo*, I: 49-64.

2007 “I ‘Santoni’ di Akrai. Esempi di raffigurazioni musicali del culto di Cibele in Sicilia, in *Sicilia Antiqua. An International Journal of Archaeology*, IV: 87-98.

2009 Coroplastica con raffigurazioni

musicali nella Sicilia greca (VI-VIII sec. A.C.), Biblioteca di *Sicilia Antiqua*, III, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.

2012 “Da Bitalemi a Betlemme. Riti musicali e culti femminili in Sicilia”, in *Antropologia e archeologia a confronto: rappresentazioni e pratiche del sacro. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 20-21 maggio 2011*, a cura di E. Cella, G. Melandri, V. Nizzo, Roma, Ediarché.

BERENGO GARDIN, Gianni e Nico
STAITI

1997 *Zingari a Palermo: Herdelesi e S. Rosalia*, Roma, Peliti.

BERGEAUD-BLAKLER, Florence e
Victor ECK

2011 “Les ‘faux’ mariages homosexuelles
de Sidi Ali au Maroc: enjeux d’un
scandale médiatique”, in *Revue
des Mondes Musulmans et de la
Méditerranée*, 129: 203-221.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio
1960 ‘voce’ “Dioskourides (Dioskourides
Samios)”, in *Enciclopedia
dell’arte antica classica e
orientale*, Roma, Istituto della
Enciclopedia Italiana, vol. III:
132-133.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio e
Enrico PARIBENI

1976 *Grecia*, Torino, Utet.

BIEBER, Margarete

1920 *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlino, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, De Gruyter.

BIEBER, Margarete e Gerhart
RODENWALDT

1911 “Die Mosaiken des Dioskourides von Samos”, in *Jahrbuch des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts*, 36: 1-23.

BRAGANTINI, Irene, Mariette DE VOS e Franca PARISE BADONI

1981 (a cura di) *Pitture e pavimenti di*

Pompei. Repertorio delle fotografie del gabinetto fotografico nazionale, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 3 vol.

BRAILOIU, Constantin

1951 “Le rytme aksak”, *Revue de musicologie*, dicembre: 5-42.

1958 “Musicologie et ethnomusicologie aujourd’hui”, in *Berichte über Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Köln, 1958: 25-52.

1978 *Folklore musicale*, Roma, Bulzoni, 2 vol.

BRENK, Beat

2010 (a cura di), *La Cappella Palatina a Palermo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 4 vol.

BROUARDEL, Paul

1880 “Étude critique sur la valeur des signes attribués à la pédérastie”, in *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, III, 4: 182-189.

BROUWER, Henrik H. J.

1989 *Bona Dea. The sources and a description of the cult*, Brill, Leiden.

BROWN, Jonathan

2007 *The Canonization of Al-Bukhari*

and Muslim: The Formation and Function of the Sunni Hadith Canon, Leiden, Brill.

BRUNEL, René

1926 *Essai sur la confrérie religieuse des Aissaoua au Maroc*, Parigi, Libreria Orientale P. Gerthner.

BURKERT, Walter

1987 *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Milano, Mondadori (trad. it. da *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California, 1979).

1991 *Antichi culti misterici*, Bari, Laterza (I ed. 1989 - trad; it. da *Ancient Mystery Cults*, Harvard, The

President and Fellows of Harvard College, 1987).

CARPITELLA, Diego

1975 "Der Diaulos des Celestino. Über einen ethnomusikologischen Fund bei Neapel", in *Die Musikforschung*, XXVIII, 4: 422-428.

1977 "Informazione e ricerca nel film etnografico italiano (1950-1976)", in *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*: 5-16.

1978 "Etnografia e cinema in Italia", in *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*: 21-27.

1979 "Il linguaggio del corpo e le

tradizioni popolari. Codici
democinesici e ricerca
cinematografica”, in *Il Dramma*,
LV, 1, 1979: 8-21.

1982 “Editoriale”, in *Culture musicali*, I,
gennaio-giugno: 1.

1986 “Cinesica e cultura. L’uso
scientifico del cinema nello studio
del linguaggio del corpo”, in
*Bollettino dell’Associazione
Italiana di Cinematografia
Scientifica*, dicembre: 27-28.

CARTARI, Vincenzo

1647 *Imagini delli dei de gl’antichi*,
Venezia, Tomasini.

CAVICCHI, Camilla,

2007 “Lamentazioni d’effeminati nella

Fez del Cinquecento”, in *Per una storia dei popoli senza note, Atti dell’Atelier del Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali* (F. A. Gallo), Ravenna, 15-17 ottobre 2007, a cura di Paola Dessì, Bologna, CLUEB: 69-86.

CLEOPATRA, Franco e Mario SARICA
1985 *Ricerche sul doppio flauto in Italia*, Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo.

CLIFFORD, James

1999 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Boringhieri (trad. it. di *The Predicament of*

*Culture. Twentieth-Century
Ethnography, Literature, and Art,*
Cambridge, Harvard University
Press, 1988).

COHEN, Andrew C.

2005 *Death Rituals, Ideology, And the
Development of Early
Mesopotamian Kingship. Toward
a New Understanding of Iraq's
Royal Cemetery of Ur, Leiden,*
Brill.

COHEN, Mark,

1974 *Balag-Compositions: Sumerian
lamentation liturgies of the
second and first millennium B.C.
Sources from the Ancient Near
East, Malibu, Undena.*

COLLEYN, Jean-Paul

2009 “Avant-propos: clés pour Jean Rouch”, in ROUCH 2009: 9-28.

COLLURA, Paolo

1977 *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo, Flaccovio.

CONNER, Randy P. e David HARFIELD
SPARKS

2004 *Queering Creole Spiritual Traditions: Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Participation in African-Inspired Traditions in the Americas*, New York, Harrington Park.

CONNOLLY, Thomas

1978 “The Legend of St. Cecilia: I, The Origins of the Cult”, in *Studi musicali*, VII, 1: 3-38.

1994 *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven, Yale University.

COOPER, Jerrold S.

2006 “Genre, Gender, and the Sumerian Lamentation”, in *Journal of Cuneiform Studies*, LVIII: 39-47.

COURTNEY, David

1995 “The Cyclic Form in North Indian Tabla”, in *Percussive Notes*, XXXIII, 6, december: 32-45.

CRAPANZANO, Vincent

1973 *The Hamadsha. A study in*

Moroccan Ethnopsychiatry,
Berkeley, University of California.

1995 *Tuhami. Ritratto di un uomo del Marocco*, Roma, Meltemi (trad. it. *D i Tuhami: Portrait of a Moroccan*, Chicago, University Press, 1980).

D'AGOSTINO

2010 “Prefazione”, in ZITO e VALERIO
2010: 5-19.

DAUER, Alfons M.

1971 “Research Film in Ethnomusicology: Aims and Achievements”, in *Yearbook of the International Folk Music Council*, I: 226-233.

DE BLASIO, Abele

1897 *Usi e costumi dei camorristi*,
Napoli, Pierro.

DE HEUSCH, Luc

2006 “Jean Rouch et la naissance de
l’anthropologie visuelle. Brève
histoire du Comité International du
film ethnographique”, in
L’Homme, 180: 43-72.

DE MARTINO, Ernesto

1934 “I Gephyrismi”, in *Studi e materiali
di storia delle religioni*, X: 64-
79.

1941 *Naturalismo e storicismo
nell’etnologia*, Bari, Laterza.

1958 *Morte e pianto rituale. Dal lamento
funebre antico al pianto di*

Maria, Torino, Boringhieri.

1961 *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore.

1995 *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995.

DE SIMONE, Roberto

1974 *Chi è devoto. Feste popolari in Campania*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato/Side.

1982 *Il segno di Virgilio*, Pozzuoli, Puteoli.

DI GIACOMO, Salvatore

1889 *La prostituzione in Napoli nei*

secoli XV, XVI e XVII, Napoli,
Marghieri.

DI NOLA, Alfonso Maria

1970 ‘voce’ “Cibele e Attis”, in
Enciclopedia delle religioni,
Firenze, Vallecchi.

DOUBLEDAY, Veronica

1999 “The Frame Drum in the Middle
East: Women, Musical Instruments
and Power”, in *Ethnomusicology*,
43: 101-134.

DREWAL, Henry John

2008 (a cura di), *Mami Wata. Arts for
Water Spirits in Africa and Its
Diasporas*, Los Angeles, Fowler
Museum at UCLA.

DUNIN IVANCIC

1998 *St. George's Day: coming of summer 1967-1997*, Skopje, Association of Admirers of Rom Folklore Art "Romano Ilo".

DŽIMREVSKI, Borivoje

1985 *Calgiskata traditsija vo Makedonija/La Tradition de la musique tchalcuya en Macédoine*, Skopje, Makedonska Kniga.

2005 *Gradskata instrumentalna tradicija vo Makedonija (1900-1941)*, Skopje, Institut za Folklor.

EJZENSTEJN, Sergej M.

1986 *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani. Con un saggio di Jacques

Aumont, Venezia, Marsilio (trad. it. da *Izbrannye proisvedenija v sesti tomach*, II, Mosca, Iskusstvo, 1963-1970).

EL GUINDI, Fadwa

2004 *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*, Lanham, AltaMira.

EL HAMRAOUI, Mohamed

2007 “Au ‘moussem’ de Sidi Ali Ben Hamdouche (Meknès, Maroc): Des hommes se marient... avec des hommes”, in *Le Reporter*, 29 aprile.

ELIA, Olga

1932 *Pitture murali e mosaici nel Museo*

*Nazionale di Napoli, Roma,
Libreria dello Stato.*

ELIADE, Mircea

1968 *Il mito dell'eterno ritorno
(Archetipi e ripetizione)*, Roma,
Borla (trad. it. di *Le mythe de
l'éternel retour – Archétypes et
répétition*, Parigi, Gallimard,
1949).

1976 *Trattato di storia delle religioni*,
Torino, Boringhieri (trad. it. di
Traité d'histoire des religions,
Parigi, Payot, 1948).

1988 *Lo sciamanismo e le tecniche
arcaiche dell'estasi*, Roma,
Edizioni Mediterranee (trad. it. di
*Le chamanisme et les techniques
archaïques de l'extase*, Parigi,

Payot).

ELSCHEK, Oscar

1989 "Film and Video in Ethnomusicological Research", in *The World of Music*, "Film and video in Ethnomusicology", XXXI, 3: 21-37.

EMSHEIMER, Ernst

1988 "On the Ergology and Symbolism of a Shaman Drum of the Khakass", in *Imago musicae*, V: 145-166.

FARMER, Henry G.

1967 *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac & Co.

FELD, Steve

1976 “Ethnomusicology and Visual Communication”, in *Ethnomusicology*, XX, 2, maggio: 293-325.

FELD, Steve e Carroll WILLIAMS

1975 “Toward a Researchable Film Language”, in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, II, 1: 25-32.

1976 “Ethnomusicology and Visual Communication”, in *Ethnomusicology*, 20, 2: 293-325.

FELDMAN, Walter

2003 “Ottoman Turkish Music: Genre and Form”, in *The Garland Encyclopedia of World Music. VI.*

Middle East, a cura di V. Danielson, S. Marcus, D. Reynolds, New York e London, Garland: xx.

FLEISCHHAUER, Günter

1964 *Etrurien und Rom*, Lipsia, VEB Duetscher Verlag für Musik (*Musikgeschichte in Bildern*, a cura di Heinrich Bessler e Max Schneider, band II: *Musik des Altertums*, fascicolo 5).

FLUCK, Hanns

1934 “Der risus paschalis. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde”, in *Archiv für Religionwissenschaft*, XXXI: 188-212.

FOFI, Goffredo e Gianni VOLPI

1999 *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*,
Torino, Lindau.

FRAISSE, Paul

1979 *Psicologia del ritmo*, Armando,
Roma, 1979 (trad. it. da
Psychologie du rythme, Presses
Universitaires de France, Paris,
1974).

FRANKLIN, John Curtis

c.s. "The Global Economy of Music in the
Ancient Near East", in J.
Westenholz (a cura di), *The
Sounds of Music: Instruments
from the Ancient World*,
Jerusalem, Keter.

FREUD, Sigmund

1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt, S. Fischer.

FREYBE, Albert

1893 *Ostern und Deutsche Sage. Sitte und Dichtung*, Gütersloh.

FRIEDMAN, Victor

2003 “*Language in Macedonia as an Identity Construction Site, in When languages collide*”, in *Perspectives on Language Conflicts, Language Competition and Language Coexistence*, a cura di Brian Joseph, Johanna DeStafano, Neil Jacobs e Ilse Lehiste, Columbus, Ohio State

University Press: 257-295.

2004 “Language planning and status in the Republic of Macedonia and in Kosovo”, in *Language in the Former Yugoslav Lands*, a cura di Ranko Bugarski e Celia Hawkesworth, Bloomington, Slavica: 206-209.

2008 “*Balkan Languages and the Challenges of the EU Integration: Minorities as Majorities and Majorities as Minorities*”, in *Dynamics of National Identity and Transnational Identities in the Process of European Integration* a cura di Elena Marushiakova, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

2009 “Determination and Doubling in Balkan Borderlands”, in *Harvard Ukrainian Studies*, 28: 117-130.

GALLINI, Clara

1981 “Il documentario etnografico *demartiniano*”, in “Antropologia visiva. Il cinema”, numero monografico de *La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, a cura di Enzo Minervini, III, aprile: 23.

GAINES, Jane M.

1999 “Introduction: ‘The Real Returns’”, in *Collecting Visible Evidence*, a cura di Jane M. Gaines e Michael Renov, Minneapolis, University of

Minnesota: i-x.

GEERTZ, Clifford

1988 *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino (trad. it. di *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973).

1990 *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino (trad. it. di *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, University Press, 1988).

GELB, Ignace J.

1975 "Homo Ludens in Early Mesopotamia," in *Studia Orientalia*, XLVI: 43–75.

GHIRARDINI, Cristina

2006 *Il Gabinetto Armonico di Filippo Bonanni*, tesi di dottorato, Università di Torino, Dottorato di ricerca in Storia e critica delle culture e dei beni musicali, XIX ciclo.

GIANNINI, Giulia

2006 *Canti di lavoro siciliani nei documentari di Vittorio De Seta*, tesi di laurea in Etnomusicologia, Università di Bologna, A.A. 2006/2007.

GILMAN, Benjamin Ives

1891 "Zuñi melodies", in *Journal of American Archaeology and Ethnology*, I: 63-92.

GINZBURG, Faye

2003 “Ethnographies on the Airwaves”, in
HOCKGINS 2003: 363-398.

GIORDANO, Giacomo

1649 *Croniche di Monte Vergine*,
Napoli.

GRAMIT, David

1985 “The Music Paintings of the
Cappella Palatina in Palermo”, in
Imago musicae, II: 9-49.

GRASSEN, Cristina e Felice
TIRAGALLO

2008 (a cura di) “Visioni in movimento.
Pratiche dello sguardo
antropologico” numero

monografico de Erreffe. *La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, LVII, aprile.

GRIMM, Jakob

1876 *Deutsche Mythologie*, II, Berlino.

GROSS, Larry, John Stuart KATZ e Jay
RUBY

1988 *The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, New York, Oxford University.

GUGGINO, Elisabetta

1980 *I canti degli Orbi. I cantastorie ciechi a Palemo*, 1, Palermo, Archivio delle tradizioni popolari

siciliane.

1981 *I canti degli Orbi. I quaderni di zu Rusulinu*, 2, Palermo, Archivio delle tradizioni popolari siciliane.

1988 *I canti degli Orbi. I quaderni di zu Rusulinu*, 3, Palermo, Archivio delle tradizioni popolari siciliane.

GUIZZI, Febo

2001 “The oboe of Quintus Appeus Eutychanus: a rare representation of a Roman single conical reed-pipe”, in *Imago Musicae*, XVIII-XIX: 120-154.

2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM.

GUIZZI, Febo e Altri

2006 *Pifferi e tamburi. Musiche e suoni*

*del Carnevale di Ivrea, Lucca,
LIM, con 2 CD allegati.*

GUIZZI, Febo e Nico STAITI

1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia
del tamburello in Italia*, di Febo
Guizzi e Nico Staiti, introduzione
di Roberto Leydi, Borgo S.
Lorenzo, Comunità Montana.

1992 “Mania e musica nella pittura
vascolare apula: introduzione ad
un'analisi iconografica alla luce
della tradizione popolare
contemporanea”, in *Imago
Musicae*, IX: 43-90.

1995 “The ‘bifara’ in S. Marco d'Alunzio:
a musical instrument from
Provence in Sicily”, in *Studia
Instrumentorum Musicae*

HABÖCK, Franz

1 9 2 7 *Die Kastraten und Ihre
Gesangkunst*, Stuttgart, Deutsche-
Anstalt.

HARRIS, Rivkah

2000 *Gender and Aging in Mesopotamia:
The Gilgamesh Epic and Other
Ancient Literature*, Norman,
University of Oklahoma.

HARTMANN, Henrike

1960 *Die Musik der Sumerischen Kultur*,
Frankfurt am Main, Ph.D. diss. ,
Johann Wolfgang Goethe-
Universität.

HEIDER, Karl G.

2 0 0 6 *Ethnographic Film*, Austin,
University of Texas.

HERBER, J.

1923 “Les Hamadcha et les
Dghoughiyyin”, in *Hespéris*, III:
217-235.

HERIOT, Angus

1956 *The Castrati in Opera*, New York,
Da Capo.

HOCKINGS, Paul

2003 (a cura di), *Principles of Visual
Anthropology*, Berlino, Mouton de
Gruyter (I ed. 1974).

HOERBURGER, Felix

1 9 9 4 *Valle popullore. Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und in Makedonien, Francoforte, Peter Lang.*

HOLLAND, Hyazinth

1 8 6 2 *Geschichte der Altdeutschen Dichtkunst in Bayern, Regensburg.*

JACOBELLI, Maria Caterina

1990 *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale, Brescia, Queriniana.*

JEANMAIRE, Henri

1972 *Dioniso. Religione e cultura in Grecia. Appendice e aggiornamento bibliografico di Furio Jesi. Torino, Einaudi (trad.*

it. da *Dionysos*, Paris, Payot, 1951).

JELL-BAHLSSEN, Sabine

2003 “Funding Ethnographic Film and Video Productions in America”, in HOCKGINS 2003: 413-439.

JERVIS-COMBA, Letizia

1961 “Problemi di psicologia nello studio del tarantismo”, in DE MARTINO 1961: 307-334.

JESI, Furio

1977 (a cura di) *La festa. Antropologia etnologia folklore*, Torino, Rosenberg e Sellier.

JOHNS, Jeremy

2010 “Le pitture della Cappella Palatina”,
in BRENT 2010: 3, 387-407.

KARAYANNI, Stavros Stavrou

2004 *Dancing Hear and Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Waterloo, Wilfrid Laurier University.

KERÉNYI, Károly

1950 *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Roma, Astrolabio.

KLEBE, Dorit

2005 “Effeminate professional musicians in sources of Ottoman-Turkish court poetry and musico f the eighteenth and ninettenth

centuries”, in *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, XXX: 97-116.

KLINGMAN, Gail

1988 *The wedding of the dead: Ritual, poetics, and popular culture in Transilvania*, Berkeley, University of California.

KOSOVA, Parim

2007 *Gora dhe veshja tradicionale e saj giatë shekullit XX. Gora and its traditional costumes during the XX century*, Pristina, Kosovo, 2007.

KRAMER, Samuel Noah

1981 “BM 29616: The Fashioning of the

gala”, in *Acta Sumerologica*, III:
1-12.

1986 *In the World of Sumer: An
Autobiography*, Detroit, Wayne
State University: 232-235.

KRECHER, Joachim,
1966 *Sumerische Kultlyrik*, Wiesbaden,
Harrassowitz.

KUBIK, Gerhard
1965 “Transcription of Mangwilo
Xylophone Music from Film
Strips”, in *African Music*, III, 4:
35-51.

1972 “Transcription of African Music
from Silent Film: Theory and
Methods”, in *African Music*, V, 2:
28-39.

LAJOUX, Jean-Dominique

1988 “Il montaggio nel film etnografico”,
i n *Bollettino dell'Associazione
Italiana di Cinematografia
Scientifica*, giugno: 9-56.

LAMBERT, Wilfried G.

1960 *Babylonian Wisdom Literature*,
Oxford, Clarendon Press.

1992 “Prostitution”, in *Xenia* XXXII:
127-157.

LA VENA, Vincenzo

1996 *Strumenti giocattolo e strumenti da
suono a Terranova da Sibari*,
Soveria Mannelli, Rubbettino.

LE GOFF, Jacques

1989 “Rire au Moyen Âge”, in *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, III, aprile: 1-14.

LEROI-GOURAN, André

1948 “Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ?” *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, III: 42–51.

LEYDI, Roberto

1985 “Doppi flauti zeppati diritti (Campania, Calabria, Sicilia)”, in LEYDI e GUIZZI (a cura di) 1985: 177-227.

1985b “Arpa di Viggiano (Basilicata)”, in LEYDI e GUIZZI (a cura di) 1985: 100-153.

1989 “Typological Outlines of the Italian

Bagipes”, in *Studia
Instrumentorum Musicae
Popularis*, IX: 108-120.

1991 (a cura di) *Canti e musiche
popolari*, Milano, Electa.

2004 *L'influenza zingara e turco-
ottomana nella musica dei
Balcani*, di Roberto Leydi a cura
di e con introduzione di Nico
Staiti e Nicola Scaldaferri, Udine,
Nota, con 2 CD.

2008 *L'altra musica. Etnomusicologia.
Come abbiamo incontrato e come
abbiamo creduto di conoscere le
musiche delle tradizioni popolari
ed etniche*, Milano e Lucca,
Ricordi e Libreria Musicale
Italiana (I ed. 1991).

LEYDI, Roberto e Febo GUIZZI

1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Palermo, Edikronos.

1985 (a cura di) *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Roma, Bulzoni.

LING, Roger

1991 *Roman Painting*, Cambridge, University Press.

LINSENMAJR, Anton

1868 *Geschichte der Predigt in Deutschland*, München.

LOIZOS, Peter

1993 *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-*

consciousness. 1955-1985,
Chicago, University of Chicago.

LONGO, Anna

1961 Voce “Kalathos”, *Enciclopedia dell’arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

LORD, Albert

2005 *Il cantore di storie*, Lecce, Argo
(trad. it. di *The Singer of Tales*,
Harvard, University Press, 1960).

LOT-FALCK, Eveline

1989 *Il tamburo dello sciamano. Miti e racconti eschimesi*, Milano, Mondadori.

LUSCHAN, Felix von

1908 *Anleitung für ethnographische Beobachtung und Sammlungen in Afrika und Ozeanien*, Berlino, Museum für Völkerkunde.

MACDOUGALL, David

1998 *Transcultural Cinema*, edited and with an Introduction by Lucien Taylor, Princeton, University Press.

MAGRINI, Tullia

2004 (a cura di), *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, University Press.

MAHLER, Elsa

1936 *Die russische Totenklage: ihre rituelle und dichterische Deutung*, Lipsia, Harrassowitz.

MALAPARTE, Curzio

2003 *La pelle*, Milano, Mediasat.

MALCOLM, Noel

1999 *Storia del Kosovo. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani (trad. it. di: *Kosovo: A Short History*, New York, University Press).

MANTEGAZZA, Paolo

1886 *Gli amori degli uomini. Saggio di una etnologia dell'amore*, Milano, Paolo Mantegazza.

MARANO, Francesco

2007 *Il film etnografico in Italia*, Bari, Pagina.

2008 “Venticinque anni di film etnografico italiano: 1980-2005”, in GRASSENi e TIRAGALLO 2008: 33-40.

MARAZZI, Ugo

1990 (a cura di), *Testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico*, Torino, U.T.E.T.

MARTORANA, Giuseppe

1985 *Il riso di Demetra. Dee, eroi e santi di Sicilia*, Palermo, Sellerio.

MEINEKE, Augustus

1839 *Historia critica comicorum*

graecorum, Berlino, Reimer
(ristampa Berlino, de Gruyter,
1970).

MIANO BORRUSO, Marinella

1994 *Viaje a través de la identidad de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, Tesis de Maestría en Antropología Social, Mexico, ENAH.

1999 *Hombres, mujeres y muxe en la sociedad zapoteca del Istmo de Tehuantepec*, Tesis de Doctorado en Antropología, Mexico, ENAH.

MILANESI, Marica

1978 “Introduzione”, in RAMUSIO 1978:
11-18.

MINERVINI, Enzo

1981 1981 (a cura di) “Antropologia visiva. Il cinema”, numero monografico de *La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, III, aprile.

MITCHELL, Stephen e Gregory NAGY

2000 “Introduction to the Second Edition”, in LORD 2000: vii-xxx.

MONGELLI, Giovanni

1965 *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*, Avellino, Amministrazione provinciale.

MONNERET DE VILLARD, Ugo

1950 *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, Libreria dello Stato, 1950.

MORELLI, Renato

2008 “*Sguardi discreti*. Cinquanta film fra ricerca e divulgazione scientifica”, in “*Visioni in movimento. Pratiche dello sguardo antropologico*” numero monografico de *Erreffe*. *La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, a cura di Cristina Grasseni e Felice Tiragallo, LVII, aprile.

MOROSI, Giuseppe

1870 *Studi sui dialetti greci della Terra d'Otranto. Preceduto da una raccolta di canti leggende proverbi e indovinelli nei dialetti medesimi*, Lecce, Tipografia Editrice Salentina.

MURRAY, Stephen O.

1997 "The Will Not to Know: Islamic Accomodations of Male Homosexuality", in MURRAY e ROSCOE 1997: 14-54.

1997/2 "Male Homosexuality, Inheritance Rules, and the Status of Women in Medieval Egypt: The Case of Mamluks", in MURRAY e ROSCOE 1997: 161-173.

1997/3 "Male Homosexuality in Ottoman Albania", in MURRAY e

ROSCOE 1997: 187-196.

1997/4 “The Sohari Khanit”, in
MURRAY e ROSCOE 1997: 244-
255.

MURRAY, Stephen O. e ROSCOE, Will
1997 (a cura di), *Islamic
homosexualities: culture, history
and literature*, New York, New
York University.

NABTI, Mehdi
2010 *Les Aïssawa. Soufisme, musique et
rituels de trans au Maroc*, Parigi,
L'Harmattan.

NANDA, Serena
1999 *Neither Man nor Woman. The
Hijras of India*, Belmont,

Wadsworth.

2007 “*The hijras of India. Cultural and individual dimensions of an institutionalized third gender role*”, in *Culture, society and sexuality: a reader*, a cura di Richard Parker e Peter Aggleton, Abingdon, Routledge: 226-238.

NANDA, Serena e WARMS, Richard L.

2011 *Culture Counts: A Concise Introduction to Cultural Anthropology*, Belmont, Wadsworth.

ORLANDINI, Piero

1966 “Lo scavo del thesmophorion di Bitalemi e il culto delle divinità ctonie a Gela”, in *Kokalos*, XII: 8-

35.

- 1968 “Gela. Topografia dei santuari e documentazione archeologica dei culti”, in *Rivista dell’Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte*, nuova serie, XV: 20-66.
- 2003 “Il Thesmophorion di Bitalemi (Gela): Nuove scoperte e osservazioni”, in *Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di Ernesto De Miro*, a cura di G. Fiorentini, M. Caltabiano, A. Calderone, Roma, L’Erma di Bretschneider: 507-513.

PALMIERI, Roberto

- 1986 *Il doppio flauto in Campania. Nuovi contributi e ricerche*, Bologna, Preprint del

Dipartimento di Musica e
Spettacolo, 7.

PARRY, Milman

1933 “Project for a Study of Yugoslavian
Popular Poetry”, in Milman Parry
Collection, Harvard University.

PAXON, Barbara

1983 “Mammy Water. New World
Origins?”, in *Baessler-Archiv*,
Neue Folge XXXI: 407-446.

PERNICE, Erich

1937 “Pompejanische Mosaiken”, in *Die
Antike*, 13/1: 43-60.

PETRARCA, Valerio

1986 *Genesi di una tradizione urbana. Il*

*culto di santa Rosalia a Palermo
in età spagnola, Palermo,
Archivio delle Tradizioni
Popolari Siciliane.*

PETRUSEVSKA, Maja

2007 *Una storia della calgija a Skopje*,
tesi di laurea in Etnomusicologia
(relatore prof. N. Staiti),
Università degli studi di Bologna,
Facoltà di Lettere e Filosofia,
Corso di laurea triennale in
D.A.M.S., A.A. 2007/2008.

PETTAN, Svanibor

1992 “Lambada in Kosovo. A Profile of
Gypsy Creativity”, in *Journal of
the Gypsy Lore Society*, 2: 117-
130.

1996 “Gypsies, Music and Politics in the Balkans. A Case Study from Kosovo”, in *The World of Music*, 38, 1: 33-61.

2004 “Male, Female, and Beyond in the in the Culture and Music of Roma in Kosovo”, in MAGRINI 2004: 295-300.

PIASERE, Leonardo

1991 *Popoli delle discariche. Saggi di antropologia zingara*, Roma, CISU.

1995 (a cura di), *Comunità girovaghe, comunità zingare*, Napoli, Liguori.

1995/2 “Introduzione”, in PIASERE 1995: 3-38.

PICKEN, Laurence

1975 *Folk Musical Instruments of Turkey*, Londra, University Press.

PINK, Sarah

2006 *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*, London, Routledge.

PIRJEVEC, Jože

2001 *Le guerre jugoslave 1991-1999*, Torino, Einaudi.

PLLANA, Shevqet,

1987-88 "Albanian Wedding Songs of Kosovo", in *Balcanica*, 18-19: 337-375.

PRESSACCO, Gilberto

1991 *Sermone, cantu, choreis et...
marculis*, Udine, Società
Filologica Friulana.

PROPP, Vladimir Ja.

1963 *Edipo alla luce del folklore.
Quattro studi di etnografia
storico-strutturale*, Torino,
Einaudi.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo

1979 “La campagna esclusa”, in
*Enciclopedia pratica del
fotografare*, Milano, Fratelli
Fabbri, 2 vol.: II, 783-823.

RAMUSIO, Giovanni Battista

1978 *Navigazioni e viaggi*, I, a cura di
Marica Milanese, Torino, Einaudi.

REDDY, Gayatri

2005 *With Respect to Sex: Negotiating Hijra Identity in South India*, Chicago, University of Chicago.

REISNER, George A.

1896 *Sumerisch-babylonische Hymnen nach Thontafeln Griechischer Zeit*, Königliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen 10, Berlin, Spemann.

RICCI, Antonello

2007 *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e*

meridionale, Milano, Franco
Angeli.

RICE, Timothy

1982 "The Surla and Tapan Tradition in
Yugoslav Macedonia", *Galpin
Society Journal*, XXXV, 123-137.

RONY, Fatimah Tobing

1996 *The Third Eye: Race, Cinema, and
Ethnographic Spectacle*, Durham,
Duke University.

ROSCOE, Will

1996 "Priests of the Goddess: Gender
Transgression in Ancient
Religion", in *History of Religions*,
Chicago, University of Chicago,
XXXV, 3: 195-230.

1997 “The Will Not to Know: Islamic Accomodations of Male Homosexuality”, in MURRAY e ROSCOE 1997: 14-54.

ROSSI, Annabella e Roberto DE SIMONE

1977 *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, Roma, De Luca.

ROSSITTI, Marco

2001 *Lo sguardo discreto. Il cinema etnografico di Renato Morelli*, Udine, Campanotto.

ROUCH, Jean

1955 “A propos des films ethnographiques”, in *Positif*, 14-

15, novembre: 145-149.

1975 “Mettre en circulation des objets inquiétants”, in *Nouvelle Critique*, 82, marzo: 74-78.

1979 “La caméra et les Hommes”, in *Pour une anthropologie visuelle*, a cura di Claudine De France, Parigi, Mouton: 53-71.

1988 *Il cinema del contatto*, a cura di Raul Grisolia, Roma, Bulzoni.

2003 *Ciné-Ethnography* (edited and translated by Steven Feld), Minneapolis, University of Minnesota.

2003/2 “Our Totemic Ancestors and Crazy Masters”, in HOCKGINS 2003: 217-232.

2009 *Cinéma et anthropologie*, Textes réunis par Jean-Paul Colleyn,

ROUGET, Gilbert

1965 “Un film expérimental: Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes”, in *L’Homme*, V, 2: 126-132.

1986 *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi (trad. it. da *La musique et la trance*, Paris, Gallimard, 1980).

ROWSON, Everett K.

1991 “The Effeminates of Early Medina”, in *Journal of the American Oriental Society*, 111: 671-693.

2003 “Gender Irregularity as Entertainment: Institutionalized

Transvestism at the Caliphal Court in Medieval Baghdad”, in *Gender and Difference in the Middle Ages*, a cura di Sharon Farmer e Carol Braun Pasternack, Minneapolis, University of Minnesota: 45-72.

RUBY, Jay

1975 “Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?”, in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, II, 2, primavera: 104-111.

1980 “Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film (1)”, in *Semiotica*, XXX, 1-2: 153-179.

1996 ‘voce’ “Visual Anthropology”, in *Encyclopedia of Cultural*

Anthropology, a cura di David Levinson and Melvin Ember, New York, Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351.

2000 *Picturing Culture: Explorations of Anthropology and Film*, Chicago, University of Chicago.

SACHS, Curt

1979 *Le sorgenti della musica*, Torino. Boringhieri (trad. it. da *The Wellsprings of Music*, L'Aia, Martinus Nijhoff, 1962).

SALMONS, Jill

1977 "Mammy Wata", in *African Arts*, X, 3: 8-13.

SCHAEFFNER, André

1 9 6 8 *Origine des instruments de musique*, Parigi, Mouton (trad. it. *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio, 1978).

SCHMIDT, Karin Stella

2 0 0 6 *Zur Musik Mesopotamiens.*
Musiktheorie, Notenschriften, Rekonstruktionen und Einspielungen überlieferter Musik, Instrumentenkunde, Gesang und Aufführungspraxis in Sumer, Akkad, Babylonien, Assyrien und den benachbarten Kulturräumen Ugarit, Syrien, Eine Zusammenstellung wissenschaftlicher Literatur mit einführender Literatur zur Musik Altägyptens, Anatoliens

(Hethitische Musik),
Altgriechenlands und
Altisraels/Palästinas, Albert-
Ludwigs-Universität,
Orientalisches Seminar, Freiburg,
2006 (online:
[http://www.freidok.uni-
freiburg.de/volltexte/2601/pdf/Zur](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2601/pdf/Zur)

SCIANNA, Ferdinando
2001 *Obiettivo ambiguo*, Milano, Rizzoli.

SEEBASS, Tilman
1988 "Léopold Robert and Italian Folk
Music", in *The world of music*,
XXX, n. 3: 59-82.

SERGENT, Bernard
1986 *L'omosessualità nella mitologia*

greca, prefazione di Georges Dumézil, Bari, Laterza (trad. it. da *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris, Payot).

SFAMENI GASPARRO, Giulia

1973 *I culti orientali in Sicilia*, Leida, Brill.

1985 *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele*, Brill, Leiden.

1986 *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986.

SILVERMAN, Carol

2000 "Latcho Drom", film review, in *Ethnomusicology*, 44, 2: 362-364.

2004 "The Gender of the Profession:

Music, Dance and Reputation among Balkan Muslim Rom Women”, in MAGRINI 2004: 119-146.

2010 *Romani Routes. Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, Oxford, University Press.

SIMONELLI, Pino e Gennaro CARRANO
1983 “Le mariage des ‘femminielli’ a Naples”, in *Masques. Revue des Homosexualités*, XVIII: 106-115.

1987 “Mito e seduzione dell’immagine femminile a Napoli”, in Rita MATTACE-RASO (a cura di), *Sessualità e sessuologia nel Sud. Atti del convegno organizzato dalla Sezione campana della Società italiana di sessuologia*

clinica, Napoli, 5-6 dicembre 1985, Castel dell'Ovo, Napoli, Società Editrice Napoletana: 17-23.

SOKOLI, Ramadan e Pirro MISO

1991 *Veglat Muzikore të Popullit Shqiptar*, Tirana, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.

SPINAZZOLA, Vittorio

1953 *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, opera postuma a cura di Salvatore Aurigemma, Roma, La Libreria dello Stato, 3 vol.

SPINI, Sandro

1980 (a cura di), “Antropologia visiva. La fotografia”, numero monografico di *La ricerca folklorica*, II, ottobre.

STAITI, Nico

1986 “Iconografia e bibliografia della zampogna a paro”, in *Lares*, LII, 2: 197-240.

1987 “La formula di discanto di «Ruggiero»”, in *Culture Musicali*, VI, 12: 47-79.

1988 “Identificazione degli strumenti musicali e natura simbolica delle figure nelle ‘Adorazioni dei pastori’ siciliane”, in *Imago Musicae*, V 75-107.

1989 “Simultaneously played multi-pipe wind instruments in Sicily” in

Studia instrumentorum musicae popularis, IX: 66-86.

1990 “Immagini e suoni di pastori e zampogne”, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Torino, E.D.T.: 579-601.

1990/2 “Fonti storiche per lo studio degli strumenti musicali popolari in Sicilia”, in «*Echos*». *L'indagine etnomusicologica*, a cura di Girolamo Garofalo, Palermo, Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche, 1:

103-108.

- 1990/3 “Satyrs and shepherds: Musical instruments within mythological and sylvan scenes in Italian art”, in *Imago Musicae*, VII: 69-113.
- 1990/4 “Le immagini della musica popolare”, in *La musica popolare in Italia*, a cura di Roberto Leydi, Milano, Electa (riedito in *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*, a cura di Roberto Leydi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, s. d.) 127-144.
- 1993 “Tempo della musica e tempo delle immagini. Rappresentazioni della musica e tradizione orale”, in *Antropologia della Musica e culture mediterranee*, a cura di Tullia Magrini, Bologna, Il

Mulino: 183-204.

1994 “Musica imaginum: Representations of Music and Oral Tradition”, in *Musikalische Ikonographie*, a cura di Harald Heckmann, Monika Holl e Hans Joachim Marx, Laaber, Laaber Verlag: 263-270.

1996 “La tradizione violinistica degli orbi tra fonti scritte e oralità”, in *Il violino tradizionale in Italia. Atti del Convegno, 24-25 giugno 1994*, Trento, Comune di Trento, 1996: 299-314.

1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale del Natale*, Bologna, Ut Orpheus.

1997/2 “Marriage Ceremonies in a Roma Community”, in *Music and Anthropology*, 2.

- 1999 “Tradizioni musicali e mediatori di cultura”, in *Mascheramenti. Tecniche e saperi nello spettacolo d'occidente e d'oriente*, a cura di Paola Bignami, Roma, Bulzoni: 179-186.
- 2000 “Gli zingari in Italia: cultura e musica”, in *Africa e Mediterraneo*, 31-32, giugno: 14-29.
- 2001 “L'Estasi di santa Cecilia e quattro santi di Raffaello Sanzio: riflessioni su musica e pittura”, in *Il Saggiatore musicale*, VIII, 2: 177-195.
- 2001/2 “Musicians in a mosaic from the “Villa di Cicerone” at Pompeii”, in *Imago Musicae*, XVIII: 107-119.

- 2002 *Le metamorfosi di santa Cecilia: l'immagine e la musica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- 2005 “Strutture metriche nelle musiche dei Balcani centrali”, in *Il Saggiatore musicale*, XII, 1: 171-181.
- 2005/2 “Etnografia e storia antica: per un'indagine sulla musica nei culti femminili”, in *Aulos. Studi e ricerche di Archeologia musicale della Sicilia e del Mediterraneo*, I: 21-48.
- 2005/3 “Ricordo di Roberto Leydi”, in *Il Saggiatore musicale*, XII, 2, pp. 435-439.
- 2006 “Ordine e disordine: dalla musica all'*ethos* attraverso l'immagine”, in GUIZZI e Altri 2006: 551-606.

2006/2 “Music in Kosovo: rhythmical structures and anthropological questions”, in Sokol Shupo (a cura di), *Urban Music in the Balkans: drop-out ethnic identities or a historical case of tolerance and global thinking?*, Tirana, Asmus: 165-175.

2006/3 Libretto allegato al CD *Canti erranti. Musiche nuziali dei rom del Kosovo*, a cura di Nico Staiti, Lugano, RTSI.

2008 “«Noi siamo quelli genti che conosciamo tutta la musica»: questioni di identità”, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Milano, FrancoAngeli:

140-161.

2008/2 “Un approccio etnomusicologico alla questione dell’interculturalità”, in Raffaele Pozzi (a cura di), *Musica, multiculturalità, globalizzazione*, Roma, Monolite.

2008/3 “Il gesto e la musica”, in *Musica tra conoscere e fare*, on-line, <http://www.saggiatoremusicale.it/>

2012 “Il giardino di rose”, in *Quo vadis Romania? – Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik*, 39: 115-128.

STAITI, Nico e Nicola SCALDAFERRI

2004 “Introduzione”, in LEYDI 2004: 9-27.

STAPLES, Ariadne

1998 *From Good Goddess to vestal virgins: sex and category in Roman religion*, Abingdon, Routledge.

STEINKELLER, Piotr,

1992 *Third-millennium legal and administrative texts in the Iraq Museum, Baghdad*, Winona Lake, Eisenbrauns.

STOLLER, Paul

1992 *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago, University of Chicago.

STUMPF, Carl

1901 "Tonsystem und Musik der Siamesen", in *Beiträge zur*

Akustik und Musikwissenschaft,
III: 68-138.

SUGARMAN, Jane C.

1997 *Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*, Chicago, University Press.

2004 “Those ‘Other Woman’: Dance and Femininity among Prespa Albanians”, in MAGRINI 2004: 87-118.

SUTER, Ann

2008 (a cura di), *Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford, Oxford University.

TAKAHASHI, Mitsu

1989 “Great Expectations:
Ethnomusicologists and
Filmmakers Working Together”, in
The World of Music, “Film and
video in Ethnomusicology”,
XXXI, 3: 86-97.

TAYLOR, Gary
2002 *Castration: An Abbreviated History
of Western Manhood*, New York,
Routledge.

THOMSEN, Marie Louise
1984 *The Sumerian Language. An
Introduction to Its History and
Grammatical Structure*,
Copenhagen, Akademisk Forlag.

TRAERUP, Birthe

- 1974 “Albanian Singers in Kosovo: Notes on the Song Repertoire of a Mohameddan Country Wedding in Yugoslavia”, in *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 1974: 244-251.
- 1975 “Folk music in Prizrenska Gora, Yugoslavia”, in *Musik & forskning*, 1: 57-79.
- 1977 “Wedding musicians in Prizrenska Gora, Yugoslavia”, *Musik & forskning*, 3: 76-95.
- 1992 “Instrumentalmusik zu den Hochzeitsumzügen in Gora”, in *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 10: 91-102.
- 1996-97 “Fra min feltforskning i Kosovo”, *Musik & forskning*, 22: 31-66.

TRENDALL, Arthur Dale

1989 *Red figure vases of South Italy and Sicily. A handbook*, Londra, Thames and Hudson.

TRENDALL, Arthur Dale e Alexander CAMBITOGLU

1982 *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, Clarendon, 3 vol.

VAN STIPRIAAN, Alex

2005 “Watramama/Mami Wata. Three Centuries of Creolization of a Water Spirit in West Africa, Suriname and Europe”, in *Matatu: Journal for African Culture and Society*, XXVII-XXVIII: 323-327.

VERNANT, Jean-Pierre

1987 *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino (trad. it. da *La mort dans les yeux*, Hachette, Paris, 1985).

VERSNEL, Hendrik S,

1992 "The Festival for Bona Dea and the Thesmophoria", in *Greece e Rome*, XXXIX, 1, aprile: 31-55.

VERTOV, Dziga

1923 "Kinoki Perevorot", in *Lef*, III, 1923, 135-143.

VIGONI, Pippo

1881 *Abissinia. Giornale di un viaggio*, Napoli, Hoepli.

WESTERMARCK, Edward

1914 *Marriage Ceremonies in Morocco*,
Londra, Macmillan.

1917 *The Origin and Development of
Moral Ideas*, Londra, Macmillan,
2 vol.

1933 *Pagan Survivals in Mohammedan
Civilisation*, Londra, Macmillan.

WIKAN, Unni

1977 “Man Becomes Woman:
Transsexualism in Oman As a Key
to Gender Roles”, in *Man*, XII, 2:
304-319.

1978 “The Omani Xanith-a Third Gender
Role?”, in *Man*, XIII, 3: 473-476.

ZEMP, Hugo

- 1984 “Le cinéma en ethnomusicologie: notes et remarques”, in *Bulletin de l'Association Française des Anthropologues*, 16-17: 82-94.
- 1988 “Filming Music and Looking at Music Films”, in *Ethnomusicology*, XXXII, 3, autunno: 393-427.
- 1989 “Filming Voice Technique: The Making of ‘The Song of Harmonics’”, in *The World of Music*, “Film and video in Ethnomusicology”, XXXI, 3: 56-84.

ZEMTSOVSKY, Izaly

- 1980 “Union of Socialist Soviet Republics, IX, 2: Russian SFSR, Russian Folk Music”, in *The New*

Grove Dictionary of Music and Musicians, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, XIX: 388-398.

ZITO, Eugenio e Paolo VALERIO
2010 *Corpi sull'uscio identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, prefazione di Gabriella D'Agostino, Napoli, Filema.

1)

I suonatori professionali che ho conosciuto sono in tutto sei: Uka Kerelaj e Isa Krasniqi, di Peje, e Shpetim Smacq, Besnik Qeli, di Jakova. Altri due suonatori di Jakova, Asmon e Bilhan, che ho incontrato e registrato nel 2002, sono poi morti. Il celebre Tafa, che viveva a Peje, non ho avuto modo di incontrarlo prima della sua morte. Negli anni Novanta è stato però registrato, in audio e in video, da Svanibor Pettan. Sono al corrente dell'esistenza di altri due suonatori, Rrema e Uka, l'uno proveniente da Peje l'altro da Jakova, che vivono in Germania. Ho raccolto diverse registrazioni della loro musica, ma non ho mai avuto modo di riprenderli personalmente. Anche di Hamidja, di Jakova, attiva fino agli anni Settanta e

Ottanta, ho ritrovato delle registrazioni. Altre due, di Jakova, cioè Tona e Ziza, sono morte da tempo (ma esse pure registrate negli anni Novanta da Svanibor Pettan: un breve estratto è pubblicato nel CD *Kosovo Roma*, con libretto a stampa, a cura di Svanibor Pettan, Arthefon, 2001: 13). Tona e Ziza costituiscono un modello per la maggior parte delle suonatrici e dei suonatori attuali, che dichiarano di aver appreso il mestiere da loro, direttamente o indirettamente. Le donne professioniste attualmente attive che ho conosciuto e registrato personalmente sono in tutto otto: Hatixhe Korlak, Selvynaz Bytyqi, Qelebije Gashi e Miradije Meho, di Prizren; Sebahate Hasani, di Jakova; Mirita Berisha e Ryva Gashi, di Rogove. Mirita suona anche con la sorella minore, Merlinda.

Registrazioni di Hatixhe Korlak e Selvynaz Bytyqi sono pubblicate nei CD *Canti erranti. Musiche nuziali dei rom del Kosovo*, con allegato libretto a stampa, a cura di Nico Staiti, Lugano, RTSI, 2006: 1 e 2; *Suoni dal Mondo. Festival di musica etnica. XIX edizione*, tre CD e libretto a stampa, a cura di e testi di Nico Staiti, Bologna, Emitage (ERM 1967), 2009 II: 1. Un altro suonatore, di Pristina, vive a Firenze, e, sebbene non sia un professionista, presta la propria opera per le feste dei rom kosovari che abitano in quella città. Una sua registrazione è pubblicata in *Suoni dal Mondo. Festival di musica etnica. XV edizione*, due cd e libretto a stampa, a cura di e testi di Nico Staiti, Bologna, Emitage (ERM 1966), 2008, I: 4. Esiste anche una produzione discografica locale, relativamente

cospicua, di esecuzioni di Mirita Berisha, con Ryva Gashi o da sola (in un caso anche assieme ad Hamidja). Queste quelle che ho raccolto: *Motrat Rugova & Hamidja me def. Këngë Dashurie me Def*, Audio & video production EuroLiza; *Këngë me def. Merita e Ryva motrat nga Rogova*, Rogove, Produksioni musikor Nardi e Produksioni musikor Studio Mili; *Këngë nusnie me def. Motrat Berisha Merita e Ryva*, Prizren, Produksioni musikor Dona; *Ryva Mirita Motrat nga Rogova. Kenge dasmash me def*, Xerxe, Produksioni musikor MR; *Për Ju. Mirita Rogova*, Jakova, Produksioni musikor Kastrati; *Valle me defa. Merita Rugova*, Jakova, Produksioni musikor Kastrati. □

2)

Esistono in Kosovo, se ne dirà nel capitolo dedicato alle musiche, luoghi e occasioni maschili d'uso del tamburello. Ma repertori, linguaggi musicali, ambiente sono del tutto diversi e distanti da quelli di donne ed effeminati. □

3)

Ma ovviamente il contesto (e la discrezione) non consentono di avere notizie sui comportamenti sessuali, che appartengono ad una sfera del tutto privata; i comportamenti effeminati, invece, sono pubblici; notarli è responsabilità soggettiva di chi osserva, non delle persone di cui si riferisce. □

4)

Il rapporto tra effeminati, tamburello e riti del lutto è presente in molteplici tradizioni, fin dalle prime attestazioni, presso i Sumeri. Se ne dà variamente conto nelle pagine che seguono. Nel Kosovo dei giorni nostri ne riferiscono soltanto, mediatamente, i testi di alcuni canti e le concordanze morfologiche e funzionali con alcuni elementi dei riti nuziali: in specie la cerimonia del pianto della sposa. □

5)

Sull'effetto comico del paradosso il riferimento, del tutto ovvio, è a FREUD 1905 e alle ulteriori considerazioni espresse da Jacques Le Goff in LE GOFF 1989. □

- 6) Sulla vicenda dei castrati nel teatro d'opera si veda HABÖCK 1927, HERIOT 1956, BARBIER 1998. □

7)

Certo la foggia dell'abito talare e dei paramenti liturgici non scaturisce da un'intenzione ambigua, sul piano del genere. Si tratta invece, con tutta evidenza, di fogge che, in passato, suggerivano l'idea del potere imperiale. Ma certo nel corso del tempo il senso di questa originaria funzione emblematica si è indebolita, lasciando un poco di terreno ad altre e diverse interpretazioni. □

8)

Si veda JACOBELLI 1990. □

9)

Ad esempio in Marocco, si vedrà meglio avanti, la presenza di musicisti effeminati nell'area di Fes e Meknes è attestata dal Quattrocento, e lì ancor oggi costoro prestano la propria opera nella parte femminile delle cerimonie nuziali. Tuttavia lo stesso Edward Westermarck, che ha dedicato estrema e precoce attenzione alla storia dell'omosessualità (si veda WESTERMARCK 1917: II, 456-489, "Homosexual love"), nella sua pur dettagliatissima etnografia sulle cerimonie di nozze in Marocco (WESTERMARCK 1914) non fa cenno alcuno alla presenza e al ruolo dei musicisti effeminati. E neanche Victor Crapanzano, cui pure si deve una testimonianza sull'argomento (CRAPANZANO 1973: xi-xiv), che

parrebbe rilevante per la sua prospettiva etnopsichiatrica, tuttavia non lo menziona che a margine della sua trattazione. Invece lo spazio dedicato agli effeminati in questo libro, e in specie in questo primo capitolo, è decisamente sovradimensionato, sul piano proporzionale, rispetto a quello dedicato alle donne. Ma colma un vuoto di conoscenza, un'assenza di letteratura che rendono necessaria, per la comprensione del loro ruolo, una specifica attenzione, e un tentativo di inquadramento del fenomeno kosovaro in un quadro più ampio. □

10)

Questa è una versione ridotta, modificata e aggiornata della parte scritta da me di un testo, di Febo Guizi e mio, già pubblicato in GUIZZI e STAITI 1992. □

11)

A proposito del rapporto tra *mania* telestica, dionisismo e culto della Dea Madre si veda JEANMAIRE 1972: 198-219. Si legge alle pp. 205-206: “la *mania* con tutto il corteo delle sue manifestazioni rientra nel ciclo della Grande Madre la quale in Asia Minore e poi in Grecia riprodusse e continuò il tipo di una grande dea egea di cui le dee elleniche riflettono molti aspetti.” Anche Walter Burkert (BURKERT 1991: 37) sottolinea che: “la forma ellenizzata del culto di Meter venne a fondersi in parte con quello di Dioniso già in epoca antica, e così il *tympanon* [cioè “tamburello”] di Meter fu introdotto in tutte le forme del culto e dell’iconologia bacchici.” □

12)

La *mania* (“trance”, “follia”, “furore” sono le traduzioni proposte da Gilbert Rouget in ROUGET 1986: 257) teletica, di cui riferisce Platone nel *Timeo* e nel *Fedro*, è una *mania* sacra, ispirata da Dioniso e dalle divinità a lui legate, che interessa in maniera precipua le donne. Si veda ROUGET 1986: 255-309 e GUIZZI e STAITI 1991. □

13)

Per un'analisi delle immagini della *mania* telestica nella pittura vascolare apula e degli strumenti musicali in essa rappresentati si veda il testo completo di GUIZZI e STAITI 1992. □

14)

Il che peraltro trova ampio riscontro nella tradizione orale dell'Italia contemporanea: le zampogne e gli strumenti a fiato in genere sono strumenti esclusivamente maschili, almeno per quanto riguarda la loro effettiva utilizzazione, poiché invece essi, soprattutto quando sono composti di due parti accoppiate e contrapposte (come è il caso della zampogna e dell'*aulos*), incorporano nella struttura simbolizzata la doppiezza sessuale maschio-femmina; il tamburello, molto più dichiaratamente femminile e suonato per lo più da donne, viene, a Carnevale e nelle feste religiose, suonato da uomini; in tal caso una regola culturale osservata soprattutto in Campania vuole che l'impugnatura dello strumento sia invertita, passando

dalla mano destra a quella sinistra (si veda a questo proposito DE SIMONE 1979: 15-16. E questa pratica trova riscontri anche nella tradizione figurativa del passato: si veda GUIZZI e STAITI 1989: 35). □

15)

Oggi al Museo Archeologico di Taranto. ARIAS 1960: 146-149 e tav. 230-235; TRENDALL 1989: 21-22 e fig. 23. □

16)

Si veda GUIZZI e STAITI 1992. □

17)

Si veda GUIZZI e STAITI 1992: 48-49. □

18)

Si veda VERNANT 1987: 59-60. □

19)

VERNANT 1987: 60. □

20)

Si veda VERNANT 1987: 61 e 83. Si veda anche JEANMAIRE 1972: 108-109. □

21)

VERNANT 1987: 83. □

22)

Si veda GUIZZI e STAITI 1992: 79-
80. □

23)

ARIAS, 1960: 149. □

24)

Si veda SERGENT 1986: 103-111. □

25)

SERGEANT 1986: 109. □

26)

SERGEANT 1986: 111. □

27)

ARIAS 1960: 149. □

28)

Si veda LONGO 1961: 294. □

29)

LONGO 1961: 295. □

30)

LONGO 1961: 295. □

31)

Si veda PAULY WISSOWA 1919:
1548-1549 □

32)

Protr. 21, 2, citato da BURKERT
1991: 125. □

33)

JEANMAIRE 1972: 189. □

34)

JEANMAIRE 1972: 178. □

35)

ROSSI e DE SIMONE 1977: 16. □

36)

La differenza tra ciascuna di queste differenti condizioni e attitudini evidentemente è estremamente ampia. Tuttavia in alcuni contesti (ad esempio in India, tra gli *hijra*) esse conducono a collocazioni e ruoli analoghi. Peraltro “[a]ncient authors [...] assumed that eunuchs were passive homosexuals, if sexual at all, and many clearly did have sex with men. [...] This place both [homosexuals and eunuchs], by default, outside the patriarchal kinship system, making them less likely to entertain dynastic aspirations. Different societies have taken advantage of both eunuchs and homosexuality for this reason, and this is why the two statuses are sometimes confate or appear together” (ROSCOE 1997: 64-65. Si veda anche MURRAY 1997/2). E

l'incapacità a procreare, per orientamento o per condizione, di certo è una delle ragioni che hanno concorso a determinare il ruolo di ogni sorta di "effeminati" nei riti femminili e legati a divinità femminili. I *khanit* in Oman, ad esempio, sebbene siano degli omosessuali, non eunuchi né transessuali, sono ritenuti appartenere a un terzo genere, e possono intrattenersi liberamente con le donne (il che per gli eterosessuali invece è soggetto a forti limitazioni). Ma se si sposano con una donna, pur senza rinunciare ai propri orientamenti sessuali, perdono questa facoltà (si veda WIKAN 1977, WIKAN 1978, MURRAY 1997/4). In alcuni contesti questo aspetto del ruolo degli effeminati sembra affievolirsi, o trascolorare in altre funzioni e significati. Tra i rom del Kosovo non è

infrequente che dei musicisti effeminati si sposino e abbiano dei figli, nonostante sia evidente - e in alcuni casi esplicitamente dichiarato - il loro orientamento omosessuale. Ma la condizione di uomini sposati non impedisce loro di agire, nei riti femminili, da suonatori effeminati: l'attitudine e il comportamento prevalgono sulla condizione sociale e sulla comprovata capacità e disponibilità a procreare. Questa possibilità di attraversare prerogative e ruoli di genere da parte dei suonatori effeminati, di collocarsi in un'area di confine, di transizione tra ruoli diversi tuttavia, va detto, è attestata fin dalle fonti più antiche: già presso i Sumeri, dalla metà circa del terzo millennio, tra i sacerdoti travestiti detti *gala*, di cui si dirà meglio oltre, alcuni, secondo qualche documento, erano sposati con

donne e avevano figli (si veda GELB 1975 e COHEN 2005: 54). Va ancora segnalato che spesso i cantanti, anche negli insiemi musicali maschili, spesso sono di orientamento indefinito e ambiguo, o più esplicitamente omosessuale. Ma frequentemente (con più frequenza di quanto non accada tra i suonatori di tamburello) questi cantori sono sposati. E i loro figli, che fanno proprio il mestiere del padre, paiono mutuarne anche gli orientamenti sessuali e i comportamenti effeminati. Il che offre interessanti spunti alla riflessione sulla determinazione e trasmissione culturale di inclinazioni che paiono, più frequentemente, essere il prodotto di percorsi del tutto individuali. Sulla diffusione di cultura e costumi omosessuali in area di lingua albanese si veda MURRAY 1997/3, ove sono collazionate numerose fonti,

letterarie e figurative, del XIX sec.,
relative anche ai giovani amici di Ali
Pasha. □

37)

Ai fini del nostro discorso, torna assai bene la definizione ad opera di Károly Kerényi della festa come orizzonte spazio-temporale all'interno del quale - e solo all'interno di esso - si compiono atti comprensibili solo su "un piano di esistenza umana diverso da quello quotidiano" (KERÉNYI 1950: 48). Questa definizione, naturalmente, attribuisce al vocabolo "festa" funzioni semantiche assai ampie, che non è qui il caso di definire e circoscrivere meglio: con la sola precisazione che le "feste" oggetto del nostro interesse in questa sede sono quelle legate ai cicli della vegetazione, e dunque ripetute annualmente secondo un calendario legato al rigenerarsi della terra: feste che, sia nel mondo antico che nell'Europa moderna, sono connesse

all'apparizione di demoni e al controllo di queste presenze secondo schemi rituali codificati. Per una più ampia trattazione dell'argomento si rimanda comunque a JESI 1977. □

38)

Argomento sviluppato più a fondo in GUIZZI e STAITI 1992, ove ci si occupa delle relazioni tra immagini della *mania* antica e riti e immagini del tarantismo. A proposito degli antecedenti storici del tarantismo si veda DE MARTINO 1961. □

39)

JEANMAIRE 1972: 42-45. □

40)

JEANMAIRE 1972: 44. □

41)

Lo stesso Jeanmaire propone un confronto tra feste stagionali celebrate nell'antica Grecia e feste dei morti e Carnevale quali vengono celebrati nell'Europa moderna. Si veda JEANMAIRE 1972: 45, 48, 50, 270-271. Si veda anche ROSSI e DE SIMONE 1977. □

42)

Si veda JEANMAIRE 1972: 51-52. □

43)

JEANMAIRE 1972: 51. □

44)

Si veda DE MARTINO 1961: 199-241
e JEANMAIRE 1972: 104-118. □

45)

JEANMAIRE 1972: 117. □

46)

Si veda JEANMAIRE 1972: 151. □

47)

Si veda DE MARTINO 1961, GUIZZI e STAITI 1992. Le pratiche e l'apparato mitico-rituale del tarantismo sono attestati fino agli anni Sessanta del Novecento in Italia meridionale, prevalentemente in Salento, al sud della Puglia (si veda DE MARTINO 1961). Le persone - prevalentemente donne - simbolicamente morse da un mitico ragno, la *tarantola*, sprofondano in uno stato di noia catatonica, dal quale si risvegliano solo al suono di una determinata musica, alla quale sia sensibile il ragno che si è impossessato della persona. Sulle immagini del tarantismo, e sul loro rapporto con le immagini della *mania*, si veda STAITI 1990/4 e STAITI 1993.



48)

JERVIS-COMBA 1961: 313. Si veda
anche DE MARTINO 1961: 75. □

49)

Si veda DE MARTINO 1961: 105-124. □

50)

DE MARTINO 1961: 88-100. □

51)

DE MARTINO 1961: 105-124. □

52)

ROUGET 1986: 98. □

53)

D'AGOSTINO 2010: 11. Anche in ambiente cattolico questa tradizione si è perpetuata fino ai giorni nostri, ed è in buona misura ancora attuale. □

54)

BACHVAROVA 2008: 18-19. □

55)

CAVICCHI 2007: 76, ove si riportano informazioni e considerazioni tratte da ROSSI e DE SIMONE 1977: 164-170, 295-297. □

56)

Peraltro “la pederastia ellenica, lungi dall’essere un ‘accidente’ sociologico o psicologico limitato nel tempo e nello spazio, affonda le sue radici nel più remoto passato greco immaginabile: essa non è un’innovazione mostruosa, ma la semplice generalizzazione di una pratica istituzionale comune al tempo stesso ai Greci e ad altri popoli indoeuropei” (SERGENT 1986: 239).



57)

Si veda, anche per una ampia
bibliografia, ROSCOE 1997: 65-69. □

58)

ROSCOE 1997: 65. In bibliografia vengono riportati i testi cui fa riferimento Will Roscoe nel passo citato. Sui *gala*, il lamento funebre e la musica si veda anche ROSCOE 1996; TAYLOR 2002: 33-62, “Contest of Males. The Power of Eunuchs”; HARRIS 2000: 158-171, “Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites”; COOPER 2006; FRANKLIN c.s. Per una ampia ricognizione bibliografica sulla musica dell’antica Mesopotamia si veda SCHMIDT 2006. □

59)

THOMSEN 1984: 285-294; COHEN
2005: 53. □

60)

GALPIN 1937: 53-54. L'attribuzione del nome *balag* a tamburi tuttavia è controversa: oggi si tende a ritenere piuttosto che il termine identificasse delle lire a cassa, esse pure utilizzate dai *gala*; certo è che la denominazione passò a definire anche i riti di lamento funebre (si veda tra l'altro FRANKLIN c.s.). L'uso di tamburi a cornice da parte dei *gala* tuttavia è ampiamente documentato. Una statuina fittile sumera del 2000 a.C., da Nippur (University Museum, Philadelphia; si veda GALPIN 1937: plate III, 3), simile a quelle poi ampiamente impiegate, in ambito greco e magno-greco, nei culti a Demetra (si veda BELLIA2005, BELLIA2009, BELLIA2012), mostra una donna che suona un tamburo a cornice. Una statuina fittile

babilonese, anch'essa del 2000 a.C., di impianto simile a quello della precedente, mostra invece un uomo che suona il medesimo strumento, ma di dimensioni più piccole in proporzione alla figura del suonatore (British Museum; si veda GALPIN 1937: plate III, 5). □

61)

FRANKLIN c.s.: 10. □

62)

COHEN 2005: 53, che rinvia a
REISNER 1896. □

63)

ROSCOE 1997: 68. □

64)

ROSCOE 1997: 69. □

65)

ROSCOE 1997: 71-72. Si veda anche
SFAMENI GASPARRO 1985. □

66)

Una versione più ampia del testo sul mosaico pompeiano è stata pubblicata per la prima volta in STAITI 2001/2, col titolo “Musicians in a mosaic from the ‘Villa di Cicerone’ at Pompeii”. La ripubblicazione in questa sede ha offerto l’occasione per una parziale revisione ed integrazione del testo. □

67)

Si veda BIANCHI BANDINELLI 1960:
132. □

68)

Si veda BIEBER 1920. □

69)

Appare del tutto assurdo il tentativo intrapreso in FLEISCHAUER 1964: 96 di attribuire al movimento sfalzato dei due suonatori (l'uno percuoterebbe il tamburo mentre l'altro è in attesa di far cozzare l'uno contro l'altro i due cimbali) l'intento di rappresentare una poliritmia, la quale con l'aggiunta della melodia espressa dall'aerofono diviene addirittura "una bella testimonianza di polifonia precoce in senso ampio". Più in generale è opportuno sgombrare il campo da un equivoco grossolano che ha segnato una parte della riflessione sulle immagini di musica dell'antichità. Nella storia della musica europea la pratica polifonica è documentata dalla scrittura musicale a partire dal XII-XIII sec.; nel corso del tempo poi lo sviluppo contrappuntistico del

materiale musicale si è affiancato e intersecato all'elaborazione armonica, che come è noto conosce il suo sviluppo a partire dall'affermazione del sistema tonale, dalla fine del XVI sec. Ciò ha indotto più di qualcuno (la polemica non è personale: mi asterrò dal fornire alcuna indicazione bibliografica) a pensare che la compresenza di più fonti sonore, ciascuna capace di esprimere suoni di diversa altezza, appartenga in maniera esclusiva alla tradizione europea moderna e ai sistemi musicali da essa influenzati. E a indagare, con meraviglia, le tradizioni figurative antiche a caccia di strumenti polifonici e di gruppi vocali e strumentali che, se non si muovevano all'unisono, dovevano per forza produrre qualcosa che, naturalmente, precorre i linguaggi della moderna musica occidentale,

concorre a formarli etc. Come la cristianità dell'Umanesimo e del Rinascimento ha inteso trovare in Orfeo la prefigurazione di Cristo per non rinnegare le proprie riscoperte auree origini, così, assai più tardi, alcuni sacerdoti della musicologia storica hanno ritenuto di vedere nel gruppo di musicanti di Dioskourides o in altre immagini altrettanto illuminanti le prefigurazioni di Zarlino, Frescobaldi, Bach. Sordi e ciechi di fronte ad ogni polifonia che non sia europea e non la prefiguri, la cui esistenza racconta del fatto che, semplicemente, non tutte le vie passano per Roma. O che Roma non è necessariamente come la si vuol immaginare, e ascoltare. □

70)

Si veda BIEBER e RODENWALDT 1911; BIEBER 1920. A proposito della relazione con Antifane e Menandro si veda pure MEINEKE 1839: I, 338, cui si riferisce la Bieber. □

71)

ELIA 1932; PERNICE 1937;
SPINAZZOLA 1953; BIANCHI
BANDINELLI 1960; BIANCHI
BANDINELLI e PARIBENI 1976;
FLEISCHAUER 1964; LING 1991. □

72)

In BIEBER 1920. □

73)

BIANCHI BANDINELLI 1960: 132-
133. □

74)

La castrazione rituale dei sacerdoti di Cibele ad Atene nel 415 a.C. viene menzionata per la prima volta da Plutarco (*Nicias*, XIII, 4). Riguardo i riti di castrazione dei *galli* in area latina si veda DI NOLA 1970 e ROSSI e DE SIMONE 1977: 211-216. Vi sono delle rilevanti analogie con la tradizione degli hijras indiani, di cui si dirà meglio avanti. Costoro, sebbene di fatto siano, nei casi concreti indagati, omosessuali, e sebbene spesso si prostituiscano, su un piano teorico scelgono la castrazione, la retroversione del pene e l'adozione di abiti e modi femminili come forma di rinuncia alla potenza sessuale (si veda NANDA 1999). Il che giova a dar loro, sul piano magico, una speciale potenza d'intervento sulla sfera sessuale e sulla

procreazione. Esiste, nelle civiltà antiche, un ampio sostrato di riti e miti ad essi legati che hanno a che fare col riso e la scurrilità in relazione a culti di divinità femminili (un esempio rilevante ne sono le azioni dedicate a Demetra, atte a suscitare il riso in modo scurrile: si veda DE MARTINO 1934; DI NOLA 1974: 19-26, “Riso e oscenità”; PROPP 1975, “Il riso rituale nel folklore”; MARTORANA 1985, SFAMENI GASPARRO 1986: 255-258). Anche Demetra, come Cibebe, ha il tamburello e l’aulos tra i suoi attributi: lo testimoniano con regolarità ed estrema frequenza le statuette fittili di suonatrici di questi strumenti e danzatrici reperite nei luoghi di culto della dea (si veda ORLANDINI 1968: 58; BELL 1981: 188; BELLIA 2003: 141-146, “Statuine di suonatrici e suonatori di

aulos”; BELLIA 2005). La sovrapposizione dei culti dedicati a Demetra e Cibebe è documentata, in Magna Grecia, dai ripetuti casi di santuari sovrapposti e oggetti votivi condivisi (si veda ORLANDINI 1966: 8-35; SFAMENI GASPARRI 1973: 114-119; ORLANDINI 2003; STAITI 2005b: 28-29). Sono stati collazionati da Angela Bellia (BELLIA 2005, BELLIA 2009, BELLIA 2012) reperti archeologici, quali maschere votive e figurine in terracotta, che mostrano ermafroditi con il tamburello. Relitti di elementi rituali quantomeno in parte ascrivibili ad analogo sostrato (legati, come nel caso di Demetra, alla resurrezione del figlio della dea) sono forse da vedersi, in Europa e in epoca cristiana, nelle pratiche del *risus paschalis*, attestate dal XII e soprattutto nel XVI sec., con

sporadiche sopravvivenze ancora nel XX sec. Il sacerdote nel corso dell'omelia della messa di Pasqua per far ridere i fedeli "arrivava perfino a denudarsi i genitali, mimando [...] un comportamento onanistico o un rapporto omo od etero sessuale " (JACOBELLI 1990: 47. Si veda HOLLAND 1862; LINSENMAIR 1868; GRIMM 1876; FREYBE 1893; FLUCK 1934, cit. in JACOBELLI 1990, e PROPP 1975). □

75)

Si veda GUIZZI e STAITI 1989. □

76)

Ove ancor oggi è presente in maniera limitata: quasi esclusivamente nella zona di Drama, in Tracia, dove accompagna la lira, e in Epiro - area segnata dalla cultura albanese - prevalentemente tra i rom. Peraltro questo strumento ha un ruolo centrale nelle immagini legate alla rappresentazione della *mania* telestica in Apulia nel V e nel IV sec. a.C., a fronte della sua scarsissima presenza in immagini greche a medesimo soggetto. □

77)

Si veda anche lo stamnos di fabbrica campana con scena dionisiaca da Nocera dei Pagani (Napoli, Museo Nazionale) pubblicato in GUIZZI E STAITI 1989: 37. □

78)

BRAGANDINI, DE VOS e PARISE
BADONI 1981, indici: 969-970, voci
“tamburello” e “tamburelli”. □

79)

Si veda STAITI 1999. □

80)

Si veda GUIZZI e STAITI 1989,
GUIZZI e STAITI 1992. □

81)

Si veda GUIZZI e STAITI 1989. □

82)

Si veda GUIZZI e STAITI 1989: 23-31. □

83)

Si veda CARPITELLA 1975; DE
SIMONE 1974: 172; CLEOPATRA e
SARICA 1985: 10-11; LEYDI e
GUIZZI 1983: 188-199; LEYDI 1985;
PALMIERI 1986; GUIZZI 2002: 179-
184. □

84)

Per quanto riguarda il tamburo a frizione in Campania e lo “scetavaiasse” si veda GUIZZI 2002: 43-44 e 75-78. □

85)

Comunicazione personale di Giovanni
Coffarelli. □

86)

Si veda DE SIMONE 1974: 35. □

87)

Questa e altre informazioni relative ai suonatori di Somma Vesuviana, ove non segnalata altra fonte, si devono alla generosità e alla competenza di Roberto Palmieri, che ha condotto approfondite ricerche sulle tradizioni musicali dell'area vesuviana. Alla mia richiesta di ulteriori informazioni utili alla stesura di questo testo, nel 1998, è tornato dai suonatori per intervistarli e trasmettermi i risultati di questa nuova ricerca. A lui va la mia più sincera gratitudine. □

88)

Si veda SPINAZZOLA 1953: 238. □

89)

SPINAZZOLA 1953: 238. □

90)

Si veda MONGELLI 1965: 2. □

91)

DE SIMONE 1982: 88. □

92)

MAZZELLA 1601: 361, cit. in DE
SIMONE 1982: 88, □

93)

GIORDANO 1649, cit. in DE SIMONE
1982: 89. □

94)

DE SIMONE 1979: 46; a proposito dei culti alle sette sorelle si veda anche BERENGO GARDIN e STAITI 1997: 91-93. □

95)

Questa circolazione di modelli musicali e coreutici attorno ad un pellegrinaggio ad un santuario mariano è caratteristica condivisa da numerose aree dell'Italia meridionale, che meriterebbe più dettagliate indagini. Esempi tra i più noti ne sono i pellegrinaggi al santuario della SS. Trinità di Vallepietra, in Lazio, alla Madonna del Pollino in Basilicata, alla Madonna di S. Luca, in provincia di Reggio Calabria, alla Madonna del Tindari in provincia di Messina. □

96)

Si veda ad esempio il famoso bassorilievo che ritrae un sacerdote di Cibele conservato al Museo Capitolino a Roma (SPINAZZOLA 1953: 230). □

97)

SPINAZZOLA 1953. □

98)

I due strumenti, costruiti con materiali (la canna, la zucca) la cui forma è di per sé predisposta a un uso musicale, condividono un'aura di semplicità, rusticità, estemporaneità sia sul piano costruttivo che su quello dell'uso. I flauti di Pan hanno goduto di una particolar fortuna nelle arti figurative proprio per la loro connotazione di rustica semplicità. Questi strumenti, nell'antica Grecia come nell'Europa moderna, hanno un ruolo alquanto marginale nella concreta attività musicale. Assenti dai simposi, dalle tragedie, dalle competizioni (se si esclude la contesa musicale - peraltro grottesca - tra Pan e Apollo, nelle *Metamorphosis*, XI, 146-193), anche in epoca moderna, in Europa e nel vicino e medio oriente, appaiono solo

di rado e in aree geografiche ristrette come qualcosa di diverso da un giocattolo per bambini o un passatempo musicale. La tromba di zucca, il cui uso comunque è documentato (si veda per l'Italia GHIRARDINI 2006: 357-361), nella storia della musica occidentale ha una forte connotazione rustica, in luoghi e tempi diversi, e appare spesso come una versione parodica o farsesca di aerofoni a bocchino di più alto lignaggio. □

Ad esempio nei gruppi siciliani di *orbi* (si veda GUGGINO 1980, 1981, 1988, STAITI 1996 e STAITI 1997: 158-162, o in quelli di suonatori ambulanti professionisti di Viggiano (PZ), che erano attivi in Campania e in altre regioni, in gruppi composti da arpe, viole e mandola (si veda LEYDI 1985b: 100-153 e STAITI 1997: 158-162). Un bambino li accompagnava suonando il triangolo e raccogliendo le offerte degli spettatori (LEYDI 1985b: 142). Ancor oggi i *caminanti* di Noto (un particolare gruppo di zingari siciliani), vanno in giro per le feste patronali a vendere palloncini e giocattoli, a mendicare, ma anche a fare piccoli spettacoli con organetti o divinazioni con pappagallini in gabbia che pescano da una cassetta biglietti con previsioni

della sorte. Pure in questo caso sono i bambini a raccogliere le offerte. □

100)

Ex Pont., I, i, 39-40 “Ante deum
Matrem cornu tibicen adunco/quum
canit, exiguae quis stipis aera neget?”.



101)

Ad esempio in un rilievo che raffigura un sacerdote della dea oggi al Museo Capitolino, in cui lo strumento è chiaramente visibile accanto a tamburello e cimbali: si veda SPINAZZOLA 1953: 230. □

102)

Da Hagia Triada, adesso al Museo Archeologico di Iraklion. Si veda AIGN 1963: II/13, 47; ill. 17. □

103)

“L’influsso decisivo della dea sui Greci [...] avvenne [...] tramite i Frigi, che avevano dominato l’Asia Minore occidentale prima dei Cimmeri e del sorgere del regno di Lidia” (BURKERT 1987: 163). □

104)

Si veda LEYDI 1989. □

105)

Si veda GUIZZI e LEYDI 1985: 31-60; per quanto riguarda l'uso della zampogna in Italia come strumento sacro si veda STAITI 1997. □

106)

Si veda GUIZZI e LEYDI 1985: 110-122, LA VENA 1996: 153-158, STAITI 1986: 197-240, STAITI 1989, STAITI 1997: 88-93, GUIZZI 2002: 235. □

107)

Si veda GUIZZI e STAITI 1992 e
GUIZZI e STAITI 1989. □

108)

Lo studio degli strumenti dell'antichità - per quel che qui più ci interessa, della latinità - solo di rado e marginalmente ha affrontato il problema degli strumenti "poveri" e del rapporto tra diversi registri musicali e livelli sociali, tra oggetti e forme di ambiente rurale e di ambiente urbano. Un lavoro di rara accuratezza è GUIZZI 2001. □

109)

Un testo di riferimento classico è
SCHAEFFNER 1968: 126-152,
“Religione e magia”. □

110)

Sul rapporto col teatro si veda BIEBER
1920. □

111)

Si veda DE SIMONE 1982: 90. Secondo Roberto De Simone gli insistiti tentativi di edificare un tempio cristiano su quella montagna avevano l'intento di "cristianizzare un antico e resistente luogo cultuale pagano". □

112)

Vita di San Vitaliano, citata in De
Simone 1982: 90. □

113)

Scrivono Roberto De Simone: (DE SIMONE 1982: 91) “lo si rileva dal particolare del Santo che, sebbene chiuso in un sacco e gettato in mare, pure riesce - non si sa come - ad approdare presso Roma. E si sa quanto il tema dell’essere chiusi in un sacco, in una botte, in una cassa e gettati in mare, dal quale si esce indenni, sia un antico e diffusissimo tema di iniziazione misterica, attribuito ad eroi, a santi e, in particolare a fondatori di nuove città e di nuovi culti”. □

114)

DE SIMONE 1982: 91. □

115)

Cronaca dell'incendio, ad opera dei Padri Benedettini, riportata in *Montevergine*, Roma 1905: 26 e citata in DE SIMONE 1982: 91. □

116)

Si veda DE SIMONE 1982: 91. □

117)

Si veda DE SIMONE 1982: 94 e ZITO e VALERIO 2010: 67. Analogo a quello dei femminielli è il ruolo dei *muxe* in alcune aree del Messico. I *muxe*, travestiti e transessuali, godono di un'accettazione sociale controversa, ma meno problematica che altrove. Sono devoti alla Madonna, in specie all'Immacolata Concezione, e partecipano attivamente all'organizzazione dei pellegrinaggi. Uno di essi, la *Vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro*, è di loro pertinenza, come la Candelora a Montevergine. Si veda MIANO BORRUSO 1993 e MIANO BORRUSO 1999. Numerosi video che documentano diverse recenti edizioni della *Vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro*

sono accessibili su YouTube: si veda ad esempio

<http://www.youtube.com/watch?v=rlySEZsukqA>,

o

<http://www.youtube.com/watch?v=6DiSrFZDPJY>. □

118)

DE SIMONE 1982: 94. □

119)

Sebbene negli ultimi decenni la consistente presenza a Napoli di *viado* sud-americani abbia alterato le relazioni sociali. □

120)

ZITO e VALERIO 2010: 26-27. □

121)

DI GIACOMO 1899, cit. in ZITO e VALERIO 2010: 48, cui si rinvia per una più ampia ricognizione delle fonti storiche. □

122)

DE BLASIO 1897: 195-200. □

123)

DE BLASIO 1897: 155-157. I
riferimenti sono a BROUARDEL 1880
e a MANTEGAZZA 1886. □

124)

ZITO e VALERIO 2010: 64, che fanno riferimento a SIMONELLI e CARRANO 1983 e SIMONELLI e CARRANO 1987. Recentemente anche un matrimonio tra *femminielli* a Torre Annunziata (NA), con corteo nuziale in carrozza e festeggiamenti messi in scena con grande sfarzo e accentuato gusto parodico, è stato ripreso e pubblicato su youtube da un'associazione di *femminielli*: l'Associazione Femmenelle Antiche Napoletane, che ha anche lo scopo di conservare e tramandare elementi della propria tradizione:
http://www.youtube.com/watch?v=n8EUlcSY_UM. □

125)

Un parto pubblico, da parte di un uomo travestito, è stato fotografato nel 1978, in un villaggio in Campania, da Marialba Russo. L'uomo, il ventre rigonfio, si sdraia in terra, per strada, e lì partorisce una bambola, che poi culla tra le braccia. Lo assiste un uomo travestito da medico, che indossa un camice e un cappello bianchi. Non è chiaro il contesto in cui si svolge la scena, che potrebbe essere parte di una rappresentazione carnevalesca. Le immagini, accompagnate da un breve testo di Arturo Carlo Quintavalle, sono raccolte in QUINTAVALLE 1979: 829-832. □

Georges, lo “sposo” nella *figliata* da lui descritta, avverte Malaparte (MALAPARTE 2003: 122), “era una specie di personaggio politico (anzi, aggiunse Jeanlouis, un eroe) che nel corso della guerra aveva reso, tuttora rendeva, preziosi servigi agli alleati, che, essendosi trovato a Londra nell’estate del 1940, s’era calato in paracadute sul territorio francese, che tre volte, dal 1940 in poi, era riuscito a recarsi in Inghilterra attraverso la Spagna e il Portogallo e tre volte era tornato in Francia per compiere missioni di delicata importanza, e che gli Alleati lo avevano in così grande considerazione da metterlo alla testa del *maquis* degli invertiti d’Europa.”



127)

MALAPARTE 2003: 131-134. □

128)

In particolare un gruppo, denominato “le coccinelle”, ha raggiunto una notorietà nazionale, e si esibisce anche in concerti. Su questa vicenda è in corso di realizzazione un film documentario, di cui è visibile un estratto su

http://www.toutube.com/watch?v=_L6XUSHrL3U. □

129)

Una versione più ampia del resoconto di questa ricerca, condotta con Gianni Berengo Gardin negli anni tra il 1993 e il 1997, è stata pubblicata in BERENGO GARDIN e STAITI 1997.



130)

PETRARCA 1986: 15. □

131)

Si veda PETRARCA 1986: 12-13. □

132)

Lo testimonia un'edicola poi trasformata in chiesa cristiana: si veda COLLURA 1977: 188, cit. in PETRARCA 1986: 15. □

133)

Si veda PETRARCA 1986: 15. □

134)

In PETRARCA 1986: 15-16. □

135)

Si vedano soprattutto ELIADE 1968,
ELIADE 1976 e DE SIMONE 1982. □

136)

Il presente si riferisce qui al periodo in cui è stata svolta la ricerca (dal 1993 al 1997): attualmente il campo di via Messina Marine è stato soppresso, e i suoi abitanti hanno costruito un nuovo insediamento a ridosso del campo della Favorita. La maggior parte delle famiglie provenienti dal Kosovo, che popolavano il campo della Favorita, si sono trasferite in Francia. □

137)

A proposito del rapporto tra relazioni di parentela e disposizione delle abitazioni in un campo di rom kosovari si veda PIASERE 1991: 24-27. □

138)

Negli anni Novanta del Novecento:
adesso anche in altre città si manifesta,
tra i rom kosovari islamici, un nuovo
fervore religioso. □

Il campo di via Messina Marine fu poi distrutto, e sostituito da uno spiazzo arredato con alcune panchine, dalle quali si può contemplare una spiaggia lurida bagnata da un mare catramoso, con alle spalle dei tristi e cadenti palazzi di periferia: un luogo ideale, si direbbe, per lo spaccio rionale di stupefacenti. In occasione della presentazione del libro di Gianni Berengo Gardin e mio sul rapporto Palermo e i rom, finanziato generosamente dall'Assessorato alla Cultura comunale (BERENGO GARDIN e STAITI 1997), quando ancora questa trasformazione non era stata attuata, suggerii che almeno una delle baracche dei rom avrebbero potuto lasciarla, accanto alle belle panchine, magari in un cubo di

plexiglas, con un semplice cartello: “abitazione su palafitte di cergari bosniaci, costruita dalla famiglia Besic, 1997”. Le baracche dei cergari, raccontavo all’assessore, sono mirabili opere di architettura, costruite su palafitte con materiali di risulta (monumento anche alle capacità di recupero e ad una ecologica ingegnosità) con tecniche studiate dagli storici dell’architettura, affini a quelle in uso in India nel medioevo. Quella operazione, mi pareva, sarebbe stata di grande respiro intellettuale: molto più, ad esempio, che cose come la povera, umiliante installazione ospitata dal Museo dei Tropici di Amsterdam, in cui è stata ricostruita una *bidonville* dell’America latina. Con le capanne di cartone legno lamiera mal inchiodati e rabberciati con vari materiali di risulta. Ma tutto

nuovo, e lindo. La cui visita è accompagnata da suoni di voci e musiche “caratteristiche”. A me pare insopportabile: una favela non può essere ricostruita e neutralizzata, eliminando il puzzo della miseria, che aggredisce lo stomaco e la coscienza dei visitatori. Ma la memoria della favela – di una favela vera, non ricostruita in un museo -, conservata a monumento, racconta di segmenti importanti di cultura materiale, ma racconta anche del processo di riscatto sociale conseguente all’abbandono di quel sito. L’assessore - persona stimabile, sensibile e intelligente - mi guardò con pena e totale incomprensione.

Giustamente: continuo, da allora e sempre più, ad avere oggettive difficoltà di comprensione delle scelte della politica, anche, forse soprattutto,

culturale. Anche a Cosenza l'insediamento di rom calabresi nel quartiere di Gergeri era luogo di grande interesse; testimoniava anche di come, negli anni Cinquanta, i fabbri e mercanti di equini calabresi si fossero fermati in un luogo stabile. Fu distrutto, per far posto a un grande centro commerciale. □

140)

Si veda DUNIN 1998: 2. □

141)

Una pecora viene uccisa anche quando un bambino abbia superato un grave pericolo: una malattia, un incidente, o anche solo la circoncisione. La sua fronte, come per la festa di *herdelesi*, viene macchiata del sangue dell'animale. La vita della pecora viene offerta in sostituzione di quella del bambino, tutelandolo dal rischio che *Devla* lo chiami a sé. *Herdelesi* replica, assolutizzandolo, il rito domestico. □

Ad esempio, in Kosovo, a Letnica, ove si trova un santuario dedicato a una madonna nera, e un convento di suore cattoliche dell'ordine di Teresa di Calcutta. Si riscontrano analogie con altre feste e miti. Con la "festa delle capanne" celebrata, in tutti i luoghi segnati dalla loro presenza, dagli ebrei per festeggiare il ritorno dall'Egitto. Ogni famiglia allestisce, all'aperto o anche in casa, una capanna di frasche verdeggianti, nella quale si vive (in memoria dell'esodo) per tre giorni. Il trasferimento nella capanna è accompagnato dal sacrificio e dalla consumazione della carne di una pecora. E con la festa, celebrata nel mondo arabo, di *Aid al Kabir*: "è la festa del rinnovamento della vita, della sua rigenerazione, durante la quale con

il sacrificio di pecore o capre si rievoca la devozione di Abramo, disposto a sacrificare il proprio figlio, e la grandezza d'animo di Allah che, commosso, sostituì il fanciullo con un montone” CAVICCHI 2007: 73. □

143)

Ciascun insediamento corrisponde prevalentemente a un luogo di provenienza: che per le famiglie che abitano a Messina, Reggio Calabria, Lecce e Bologna è soprattutto Gjakova e Podgorica (un po' anche Obilic), per quelle che abitano a Firenze, Ancona, Brescia, Paternò, Siracusa e Palermo è soprattutto Mitrovica e Pristina. □

Nel 1997 il numero relativamente basso di presenze, dovuto sia all'allontanamento forzato di alcune famiglie dai campi siciliani che alla coincidenza dell'ultimo giorno della festa col primo giorno del digiuno del *Matém*, ha determinato il raccogliersi di cergari bosniaci e rom kosovari attorno a due sole postazioni musicali, e l'esecuzione di danze collettive con la partecipazione di entrambi i gruppi.



145)

Vale a dire i Tamil di Sri-Lanka, induisti e cattolici, gli immigrati delle Mauritius, del Ghana e del Senegal, che essi pure tributano un culto a Rosalia.



Per i rom di Skopje, in Macedonia, la piccola chiesa ortodossa di S. Giovanni Battista, eretta sulle pendici del monte Vodno, a sud-ovest della città, assolve a molte delle funzioni attribuite a Palermo al santuario di Rosalia: da una fonte che sgorga dietro la chiesa attingono l'acqua destinata alle abluzioni dei bambini; il 6 maggio banchettano e danzano nei pressi della chiesa, vi entrano per pregare ed accendere delle candele e ne escono camminando all'indietro (si veda IVANCIC DUNIN 1998: 9-10). La stessa cosa avviene, in Kosovo, alla chiesa cattolica di Letnica. □

147)

Ottavio Caetani, *De Santa Rosolea
Panhormi Solitaria*, ms. BCRS, XI G
2: 345-347, citato in PETRARCA
1986: 19. Si veda PETRARCA 1986:
19-20. □

148)

PETRARCA 1986: 15-16. □

Questo, quantomeno, è quanto osservato da Gianni Berengo Gardin e da me negli anni in cui abbiamo svolto la nostra ricerca tra i rom che abitano a Palermo: tra il 1993 e il 1997. Ma un film documentario girato in Kosovo negli anni Novanta da Svanibor Pettan (Kosovo Through the Eyes of Local Rom (Gypsy) Musicians, 1999) sembra mostrare le stesse presenze nel corso di un pellegrinaggio a Letnica per *herdelesi*. □

150)

Si veda DE SIMONE 1982: 93-94. □

151)

Intervista di Roberto De Simone a
Maria Boccia D'Aquino, contadina di
Boscoreale, in provincia di Salerno, in
DE SIMONE 1979: 46. □

152)

Intervista di Roberto De Simone a
Maria Boccia D'Aquino, contadina di
Boscoreale, in provincia di Salerno, in
DE SIMONE 1979: 45. □

153)

DE SIMONE 1979: 191. □

154)

ELIADE 1968: 23-24. Le considerazioni di Mircea Eliade qui riportate mi paiono del tutto pertinenti e condivisibili. E utili alla comprensione, in prospettiva storica, di certe funzioni del sacro: che è il contrario della destorificazione dell'etnologia operata da Eliade. L'uso di queste citazioni in questo contesto insomma non comporta alcuna condivisione della prospettiva generale dello studioso rumeno, che tende, su un piano più ampio, all'identificazione e destorificazione di immagini primordiali archetipiche. Né, ovviamente, concordo minimamente con le implicazioni politiche e sociali che da questa prospettiva discendono. Condivido anzi integralmente la critica rivolta a Eliade già negli anni Quaranta

del Novecento da Ernesto De Martino
(soprattutto in DE MARTINO
1941) □

155)

ELIADE 1968: 27. □

156)

NANDA 1999. □

Si veda ROSCOE 1997: 73-74, ove si prendono in considerazione affinità modali (soprattutto la pratica dell'auto-evirazione), ma non si valutano le pur rilevanti analogie di ruolo e funzione nei riti e nella relazione con le divinità femminili. Sulla relazione tra gli *hijra* e gli eunuchi nelle corti musulmane si veda NANDA 1999: 23. Verosimilmente tradizioni analoghe a quella degli *hijra* sono sopravvissute anche più a occidente: Veronica Doubleday (DOUBLEDAY 1999: 130) riferisce di eunuchi dai lunghi capelli, in abiti femminili, che suonano il tamburello in un quartiere di Kabul negli anni Ottanta del Novecento. La tradizione è attestata, in passato, anche in Persia. In Afghanistan e in Turkestan, poi, dei fanciulli abbigliati e truccati da

donna, detti *Bacha Bazi*, hanno la doppia funzione di intrattenimento sessuale per uomini maturi e di danzatori, in luogo delle donne, al suono di tamburi a cornice (notizie on-line, con documentazione fotografica: <http://leopoldest.blogspot.it/2011/05/los-ninos-danzantes-de-afganistan-los.html>. Debbo l'informazione a Paolo Valerio). In Oman vi sono dei travestiti, detti *khanith* (parola che in arabo designa, genericamente, gli effeminati) che sembra agiscano, con musica e danze, nelle feste di nozze (si veda WIKAN 1977, WIKAN 1978, ove tuttavia non è fatto esplicito riferimento al loro ruolo nei riti e alla loro attività musicale. In MURRAY 1997/4: 245 si mette in relazione la tradizione dei *khanit* con quella degli *hijra*). Sugli *hijra* si veda anche REDDY 2005. □

158)

NANDA 2007: 242. □

159)

NANDA e WARMS 2011: 180-181.



160)

NANDA 1999: ix. Da cui si ricavano tutte le informazioni sugli *hijra* qui riportate. □

161)

NANDA 1999: 5. □

162)

NANDA 2007: 237. □

163)

NANDA e WARMS 2011:180. □

164)

Si veda DE MARTINO 1934; DI NOLA 1974: 19-26, “Riso e oscenità”; PROPP 1975, “Il riso rituale nel folklore”; MARTORANA 1985, SFAMENI GASPARRO 1986: 255-258. □

165)

Si veda ORLANDINI 1966;
ORLANDINI 1968: 58; BELL 1981:
188; BELLIA 2003: 141-146,
“Statuine di suonatrici e suonatori di
aulos”; BELLIA 2005. □

166)

Si veda ORLADINI 1966: 8-35;
SFAMENI GASPARRO 1973: 114-
119; ORLANDINI 2003; STAITI
2005b: 28-29; BELLIA 2012. □

167)

BELLIA 2009: 168, n. 161. □

168)

JACOBELLI 1990: 47. Si veda
HOLLAND 1862; LINSEN MAYR
1868; GRIMM 1876; FREYBE 1893;
FLUCK 1934, cit. in JACOBELLI
1990, e PROPP 1975. □

169)

Si veda CAVICCHI 2007. □

170)

Si veda KLEBE 2005. □

171)

Si veda DŽIMREVSKI 1985,
DŽIMREVSKI 2005, FELDMAN
2003: 115-116; PETRUSEVSKA
2007: 35-38 □

172)

Sul travestimento da donna e l'omosessualità in area islamica, in relazione con la danza e la musica, si veda ROWSON 1991, ROWSON 2003, MURRAY 1997: 26. □

173)

VIGONI 1881 (dal diario del viaggio fatto da Pippo Vigoni in Abissinia nel 1879): 55-57. □

174)

Una vasta documentazione in video di esibizioni di danzatori *köçek* è attualmente reperibile su YouTube, alla voce “kocek”. Si veda ad esempio <http://youtube.com/watch?v=l82sHwZQF4w&feature=related>, o http://youtube.com/watch?v=K_8u6vgu5VQ&feature=related. □

175)

Questa forma di sintetico travestimento femminile, che ha anche lo scopo di sottolineare le vibrazioni e rotazioni del bacino, è largamente diffusa in Turchia. Sulla danza *cuceko* nei Balcani si veda SILVERMAN 2012: 27-30 e 107-112. □

176)

KARAYANNI 2004: 28. □

177)

Si veda SUGARMAN 2004, “Solo Dance in the Ottoman Period”: 92-105; SILVERMAN 2004. □

178)

Si veda SUGARMAN 2004 e
SILVERMAN 2004. □

In diverse occasioni, nell'area di Prizren, ho sentito suonatrici rom di tamburello accompagnare gruppi che eseguono il canto epico con liuti a manico lungo, violino e fisarmonica. Ho documentato in video le esecuzioni del gruppo di Ragip Kabashi, di Prizren, con Qelebije Gashi, in audio quelle del gruppo di Aziz Gashi, di Spinadija, con Hatixhe Korlak (registrazioni audio pubblicate nel CD *Canti erranti. Musiche nuziali dei rom del Kosovo*, due CD e libretto a stampa, a cura di Nico Staiti, Lugano, RTSI, 2006: 3, 4, 5) □

180)

SILVERMAN 2004: 123. Su Esma
Redjepova si veda SILVERMAN 2012:
201-220. □

181)

Si veda WESTERMARCK 1933. □

182)

CAVICCHI 2007. 

183)

Si veda ROWSON 1991: 671-693, cit. in CAVICCHI 2007. Il testo che riferisce le vicende di questi musicisti (anch'esso menzionato in CAVICCHI 2007: 77) è il *Kitab al-Aghani* (libro dei canti), una raccolta di poesie redatta nel X secolo da Abu l-Faraj al-Isbahani, che illustra le vite dei più noti musicisti del mondo arabo. □

184)

CAVICCHI 2007: 77. □

185)

Più precisamente: in Marocco oggi sono in uso tamburi a cornice rotondi monopelli, con o senza piattini applicati, e tamburi a cornice quadrati bipelli, privi di piattini. Quelli rotondi privi di piattini sono detti in genere - come in tutto il Maghreb - *bendir*; quelli dotati di piattini se di grandi dimensioni sono detti *deff*, o anch'essi *bendir*. Si tratta di strumenti usati sia dagli uomini che dalle donne, in svariati contesti. Quelli la cui cornice è più alta (anche 15 o 20 cm., su un diametro di 30-35 cm.) e i piattini più spessi e larghi (fino a 10-12 cm.) spesso sono impiegati nei riti *sufi*. I tamburelli dotati di piattini e di piccole dimensioni (in genere circa 22 cm. di diametro x 5 o 6 di altezza del supporto), usati per lo più da uomini,

vengono detti *riq* o *tar*. I tamburi quadrati, denominati anch'essi *deff*, sono costituiti da una cornice quadrata (più raramente triangolare o, recentemente, circolare) sulla quale è cucita su tre lati una pelle unica, che avvolge per intero lo strumento. All'interno corre, a contatto con la membrana, una doppia cordicella, che arricchisce con la propria vibrazione il suono dello strumento. A volte all'interno della pelle è racchiuso anche un corpo duro, con funzione di crepitacolo. Questi strumenti, la cui membrana è spesso decorata con henné e a volte con disegni policromi e applicazioni d'argento, sono più specificamente femminili, e usati nelle cerimonie nuziali. Questo tipo di strumento è passato anche alla penisola iberica, ove è noto col nome di *adufe*, in Portogallo, e di *pandeiro*, in Spagna

(per le attestazioni nelle arti figurative in Europa occidentale, dal Medioevo in avanti, si veda CAVICCHI 2007). Con i conquistadores poi è arrivato fino in Guatemala, ove è stato adottato dalle popolazioni locali. Lo strumento presente nella penisola iberica e in Sud America differisce da quelli maghrebini per le più ampie dimensioni (fino a circa 40 cm. di lato, a fronte dei 20-25 di quelli arabi) e perché le pelli sono due, separate e legate su tutti e quattro i lati, verosimilmente per l'attrazione della forma dei tamburi cilindrici bipelli. □

186)

CAVICCHI 2007: 78. L'immagine è pubblicata in GRAMIT 1985. Ma rileva Camilla Cavicchi: "In questo contributo, tuttavia, l'autore non riconosce lo strumento musicale e la sua immagine resta quindi esclusa dal catalogo delle immagini musicali redatto in appendice". Sulle immagini della Cappella Palatina si veda MONNERET DE VILLARD 1950 e BRENK 2010. La recente campagna fotografica sulle decorazioni pittoriche della Cappella Palatina ha messo in luce altre rappresentazioni pittoriche di tamburelli quadrati suonati da donne e da effeminati. Si vedano le schede del vol. 4 (506-509) e, in particolare, il contributo di Jeremy Johns (JOHNS 2010). Si ringrazia Camilla Cavicchi per la segnalazione. □

187)

CAVICCHI 2007: 77, che fa riferimento a notizie collazionate in FARMER 1967: 52-53. □

188)

Abū ‘Ubayd, *Gharb al-hadth* (3:64)
cit. in ROWSON 1991: 682n. Si veda
CAVICCHI 2007: 77 e FARMER
1967: 109. □

189)

CAVICCHI 2007: 77-78. □

190)

In RAMUSIO 1978: I, 188-189, cit. in CAVICCHI 2007: 69, cui si rinvia per una più ampia disamina del testo, e per un confronto con altre forme di pianto funebre (in particolare quelle analizzate in DE MARTINO 1975). Per approfondimenti sull'opera di Leone Africano (o Hasan ben Mohammed al-Zaiyati, diplomatico e giurista arabo convertito al cristianesimo) si veda l'”Introduzione” di Marica Milanese a *La descrizione dell'Africa di Giovan Lioni Africani* (MILANESI 1978). □

191)

Su Muhammad ibn Ismail al-Bukhari e
i l *Sahih Bukhari* si veda BROWN
2007. □

192)

Edizione inglese a cura di Muhammad Muhsin Khan, *Compendium of Muslim Texts*, University of Southern California e Muslim Students Association, V, 59, 336:
<http://www.sultan.org/books/bukhari/059.htm>



193)

In Exodum homilia, VI, 1 (traduzione latina di Rufino di Aquileia), citato in PRESSACCO 1991: 2, “Mysterium timpani”. □

194)

Tractatus LIV, “De Exodo”, I, citato in
PRESSACCO 1991: 2, “Mysterium
timpani”. □

195)

De virginitate, II, 15-17, citato in
PRESSACCO 1991: 2, “Mysterium
timpani”. □

196)

Sermo CCCLXIII, 4, citato in
PRESSACCO 1991: 2, “Mysterium
timpani”. □

197)

Giova forse ricordare che i tamburi a cornice sciamanici, che condividono parti della propria storia ed elementi della propria struttura, delle proprie funzioni, del proprio apparato simbolico con i tamburelli italiani e mediterranei, di norma hanno la membrana di pelle di cavallo, di renna o di pescecane (si veda ELIADE 1988: 195). Il nome stesso dello strumento è “cavallo dello sciamano”, quello del percussore “frusta” (si veda ELIADE 1988: 197). Il suono del tamburo fa rivivere il cavallo, in groppa al quale lo sciamano compie i suoi viaggi nel regno dei morti e, scrive Mircea Eliade (ELIADE 1988: 194): “l’animale che lo sciamano rianima è il suo *alter ego*”. Si veda anche LOT-FALCK 1989: 56-59 e MARAZZI 1990: 175-

177. □

198)

Enarrationes in Psalmos, CXLIX, 8,
citato in PRESSACCO 1991: 2,
“Mysterium timpani”. □

199)

Agostino ne tratta soprattutto nell'XI libro de *Le confessioni*. Si veda STAITI 1993. □

200)

La simbologia dei tamburi a cornice come figurazione del mondo - che appartiene soprattutto ai tamburi sciamanici (si veda EMSHEIMER 1988) - viene recepita dalla cultura antiquaria del Rinascimento. Vincenzo Cartari ha scritto, a proposito dei tamburelli della “Gran Madre” degli Antichi: “Per gli timpani che ella parimente ha, si intende la rotondità della terra partita in due mezze sfere, delle quali l’una è chiamata l’emisfero superiore, ed è quella che abitiamo noi, e l’altra l’inferiore ove sono gli antipodi” (CARTARI 1647: 112). □

201)

Una tale funzione di questi officianti non fecondi, per orientamento o per condizione, si ritrova nel ruolo degli hijra in India: i quali possono chiedere alla Dea Madre di rendere feconde le famiglie per le quali prestano i propri servizi proprio perché evirati, o comunque non potenti. L'assenza di potere è il loro potere: si veda NANDA 1999: 24-37. □

202)

RAMUSIO 1978: 168-169, cit. in
CAVICCHI 2007: 72. □

203)

Le mie prime ricognizioni sul campo sono state condotte a Marrakesh, Fes e Meknes, nel corso due brevi soggiorni, nel 2011 e nel 2012. A Fes e Meknes mi sono avvalso della collaborazione di Frédéric Calmés, i cui contatti e la cui profonda conoscenza della lingua locale e delle tradizioni musicali del Marocco hanno consentito ricognizioni e approfondimenti altrimenti impensabili. □

Si veda MURRAY 1997: 26. Si veda anche la già riportata descrizione dell'esibizione di danzatori travestiti, probabilmente egiziani, in Eritrea, contenuta nel resoconto di viaggio di Pippo Vigoni, del 1879: VIGONI 1881: 55-57. Devo a Frédéric Calmés notizie sull'esistenza di spettacoli del genere, in passato, anche a Casablanca. Ove pare che la denominazione dei travestiti fosse connessa alla parola che designa la circoncisione: potrebbe trattarsi di un'eco delle pratiche di evirazione documentate nell'antichità e, fino ad oggi, in India. □

205)

Cenni a Melika in CRAPANZANO
1973: 146-147, “*Lalla Malika*”. □

E, a detta degli attuali interpreti della tradizione, gli ebrei hanno sempre avuto in essa un ruolo importante. Uno dei protagonisti della tradizione di Meknes mi ha scritto che “quando in Marocco risiedevano molte famiglie ebreo, ebrei e musulmani partecipavano alle medesime feste: il che ha comportato la condivisione di molti elementi di cultura. Attualmente i figli di Melika sono i depositari di segmenti importanti di cultura ebraica: soprattutto la musica e la cucina. Dunque le famiglie ebreo - e quelle musulmane che hanno fatto propri dei riti degli ebrei - chiamano dei figli di Melika per preparare i piatti di *shabat* e per cantare lo *chgouri* [musica in] onore di santi molto noti in Marocco: David Ha-Kohen e il rabbino Omran di Ouzzane.

Questi riti tuttavia, per una ragione o per l'altra, i musulmani li praticano con un po' di discrezione" (mia traduzione dal francese, da una corrispondenza per e-mail che è uno degli strumenti di cui si è servita questa ricerca). Notizie sulle relazioni tra ebrei e musulmani al principio del Novecento, nell'area di Fes, in AUBIN 2002: 450-453. □

Gli *hamadsha* sono “a loosely and diversely organized religious brotherhood, or confraternity, which traces its spiritual heritage back to two Moroccan saints of the late seventeenth and early eighteenth centuries, Sidi ‘Ali ben Hamdush and Sidi Ahmed Dghughi. [...] The Hamadsha have been classified by French scholars as an extreme example of the *confrérie populaire*, a sort of degenerate form of the Sufi brotherhoods of the Muslim high tradition, corrupted by the base imagination of *le peuple*, by survivals from the ancient religions of the circum-Mediterranean culture area, and by pagan influences from sub-Saharan Africa. They are considered, then, to be part of the cult of saints, or

maraboutism, which has been generally regarded as the hallmark of Maghrebian Islam” (CRAPANZANO 1973: xv). Si tratta di una tradizione alquanto marginale, che trova seguito tra le fasce più basse della popolazione. “It must be emphasized that the practices and, to a lesser extent perhaps, the beliefs of the Hamadsha and the members of other similar brotherhoods are not characteristic of ‘Moroccans’ in general. The Hamadsha complex is a fringe phenomenon, peripheral but by no means unrelated to the mainstream of the Moroccan socio-cultural tradition. Many Moroccans, especially Berbers and the educated Arabs, look askance at the practices of the Hamadsha; they consider them to be uncouth, unortodox, disgusting even, and are often embarrassed when reference is

made to them by foreigners” (CRAPANZANO 1973: 7). Sulle confraternite *hamadsha* e sul loro sistema di culti e di credenze si veda soprattutto CRAPANZANO 1973; la letteratura su questo argomento non è ampia né aggiornata (si vedano anche HERBER 1923 e BRUNEL 1926. In NABTI 2010 si dà notizia di una tesi di dottorato in antropologia su *Musique, rituels et confrérie au Maroc: les Issâwâ, les Hamâdcha et les Gnawa*, di Fakhreddine Elabar, Parigi, EHESS, 2005). Sulle confraternite *issawa* a Meknes e a Fes, con specifica attenzione per la musica, si veda NABTI 2010. Altre notizie sui riti di *hamadsha* e *issawa* nell’area di Fes e Meknes al principio del Novecento in AUBIN 2002: 401-411. Sui *touhama* (detti in Algeria *taibiyin*) - i quali paiono collocarsi in una fascia sociale

più alta di quella di *issawa* e, soprattutto, *hamadsha*, il cui ambito è più decisamente popolare, e interessa anche (soprattutto, nel caso degli *hamadsha*), le baraccopoli di periferia - si veda AUBIN 2002: 435-452. □

A detta dei *figli di Melika* coi quali ho condotto questa ricerca “v’è sempre almeno uno di loro tra i suonatori delle *taifa hamadcha* o *issawa*, ma questa presenza necessita di discrezione. E recentemente sono stati formati anche dei gruppi di *hamadcha* e *issawa* formati da donne e *figli di Melika*” (mia traduzione dal francese, da una corrispondenza per e-mail): la tradizionale ripartizione degli ambiti di competenza per generi viene un poco stemperandosi. □

209)

Si veda NABTI 2010: 249-250. [□](#)

210)

Si veda NABTI 2010: 340-347. [□](#)

CRAPANZANO 1973: xiii-xiv. Si veda anche il resoconto del pellegrinaggio al mausoleo di Sidi Ali Ben Hamdouche del giornalista Mohamed El Hamraoui (*Le Reporter*, 29 aprile 2007), riportato più avanti. Stranamente lo stesso Victor Crapanzano, pur descrivendo, all'inizio della sua trattazione, questa danza estatica di un effeminato, da lui direttamente osservata, non fa poi cenno della reale presenza degli effeminati nelle confraternite e delle funzioni da loro assolate. Sebbene poi, nell'interpretare in chiave psicoanalitica le leggende su Sidi Ali Ben Hamdouche (figura fondante dei culti *hamadsha*) dedichi qualche pagina all'interpretazione di un passo che riferisce, a suo dire, della

risoluzione del conflitto di Edipo in termini di omosessualità passiva (CRAPANZANO 1973: 51-52): rileva anche che “some of the Hamadsha are suffering from problems of male identity”, giacché “the legend of Sidi ‘Ali suggest further a passive homosexual attitude toward the father and an identification with the mother (possibly with anal fixation).” Ma non mette poi in relazione questa sua interpretazione con le pratiche da lui stesso osservate, né pare gli interessi raccogliere sistematicamente osservazioni, credenze o commenti sulla presenza degli effeminati tra i diretti protagonisti e tra la gente del posto. Secondo Mehdi Nabti a Meknes e a Fes anche i *muqaddin*, i capi della confraternita *aïssawa* sono a volte tacciati di omosessualità, e viene segnalata la loro attitudine a una

gestualità effeminata (NABTI 2010: 179-180 e 204-205). Anche nel caso delle tradizioni confraternali del Marocco - come nella maggior parte delle altre tradizioni prese in esame in queste pagine - il ruolo degli effeminati, pur importante, appare tuttavia in margine, trasluce soltanto, tra le righe delle trattazioni dedicate ai riti e ai contesti in cui agiscono. □

212)

Sulla vicenda si veda BERGEAUD-
BLACKLER e ECK 2012. □

Si veda SALMONS 1977, PAXON 1983, VAN STIPRIAAN 2005 (e, per una ricognizione delle fonti figurative relative a questi culti, DREWAL 2008). Dall'Africa questi riti sono poi passati all'America caraibica, ove, tra l'altro, sono presenti nelle pratiche del *candomblé*, della *santeria*, del *vodou* haitiano (informazioni orali; ma si veda anche CONNER e HARFIELD SPARKS 2004); anche in esse il ruolo degli effeminati, se pure non esplicitamente dichiarato, è tuttavia del tutto evidente. □

214)

Si veda NABTI 2010: 227-248, “Les instruments de musique”. Riferimenti agli organici strumentali delle confraternite HAMADSHA in CRAPANZANO 1973. □

“In small towns, young women go out each evening after school in groups and beat rhythms on ta’arija -- small drums or tambourines made of clay and sheepskin. This kindles singing and beating on tambourines on the night of Achoura, or the ninth day of Muharram, which is marked by a final celebration that children excel in -- sha’al. During this ritual, a fire is lit in the neighbourhood square, and young people try to keep it burning long into the evening -- usually using rubber tyres for this purpose. They leap over the blaze in acrobatic movements accompanied by the beat of the ta’arija, accompanied by folk songs women have passed down over the years. According to some, the fire ritual goes back to the time of the Prophet

Ibrahim.”

Da:

www.magharebia.com/cocoon/awi/xhtml1/er

01 □

Che ha come santo fondatore Moulay Ali Cherif. Si riporta qui quanto riferito dai suonatori, in assenza di ulteriori riscontri e di più approfondite indagini sul campo, ancora da compiere. L'articolazione del rapporto tra i due ruoli, laico e religioso, resta ancora in gran parte da chiarire. Così come la vicenda delle confraternite femminili, delle quali ho notizia soltanto dagli adepti: non ne ho trovato traccia nella bibliografia. Si dà qui conto, è opportuno ricordarlo ancora una volta, dei risultati, ancora estremamente parziali, di una ricerca appena iniziata. □

“Aïsha Qandisha is a she-demon, sometimes called a *jinniyya*, or a female *jinn*, sometimes an ‘*afrita*, or giant jinn-like creature, and sometimes she is considered to be quite different from either of these. She is said to appear sometimes as a beautiful woman and sometimes as an old hag, but always with the feet of a camel or some other hoofed animal. Despite a widespread belief in ‘Aïsha Qandisha among the northern Moroccan Arabs, the Hamadsha [...] are her special devotees. They hold her responsible for their trance. Although her Sudanese origin is almost universally accepted, it has been claimed that she was in fact a woman and Sidi ‘Ali’s slave and that when she was buried she suddenly disappeared and was heard laughing [...]

I was told that her mother was human and her father Ighud, the sheperd if the wind (*rih*), who carried her mother off to the forest. This is said to explain why she has both a human name, ‘Aisha, and a devil’s name, Qandisha” (CRAPANZANO 1973: 44). □

218)

Il nome, i nomi delle persone intervistate non possono essere riportati, perché in Marocco l'omosessualità è un reato penale, punito con l'imprigionamento e il pagamento di un'ammenda (articolo 489 del codice penale). E spesso vengono perseguiti dalla polizia anche i comportamenti effeminati, sebbene i suonatori abbiano un ruolo socialmente riconosciuto. Mi dispiace non poterli nominare: agli anonimi protagonisti di questa intervista, e soprattutto all'interlocutore principale, la cui viva intelligenza, la cui estrema consapevolezza hanno illuminato la ricerca, va la mia profonda gratitudine. Anche per la fiducia con la quale lui e gli altri hanno accettato di esporsi davanti alle apparecchiature di ripresa.



Questi argomenti creano imbarazzo, e l'interlocutore principale diventa un poco reticente. Secondo Frédéric Calmès presso donne di Fes Melika è lo spirito della trasgressione femminile, della libertà: le sigarette e l'alcol si riferiscono a modelli di libertà francesi, piuttosto che alla prostituzione, alla vita dissoluta. Ma l'interlocutore non condivide, né ama ricordare che Melika può essere oggetto di culto anche da parte di prostitute. L'impressione è che lui - o forse loro tutti - abbiano una visione del femminile - e di Melika, che è lo spirito del femminile - alquanto idealizzata: perché si tratta di un'adesione da effeminati, perché per loro la femminilità è, appunto, un ideale, conquistato e difeso con

impegno e fatica. La femminilità è il regno dell'eleganza, della grazia, della compostezza. Cose da signore di alta classe, insomma: loro di questo spirito, di questo mondo sono i sacerdoti. E con questo spirito, con le donne che ce l'hanno vogliono identificarsi, aspirano ad essere come loro. Per questa ragione, anche, viene marcata l'appartenenza delle devote di Melika a un livello sociale elevato. Dal resto preferiscono distinguersi. Anche, forse, per la paura di essere assimilati a quell'altro mondo. I suonatori effeminati di Meknes in effetti sono alquanto distanti, sul piano della consapevolezza di sé e sul piano sociale, dai danzatori travestiti di Marrakesh. I quali sono dei marginali, di basso livello sociale, basso grado d'istruzione (parlano molto poco il francese, non sono scolarizzati),

probabilmente esercitano la prostituzione (non ho avuto dichiarazioni esplicite, ma qualche allusione indiretta, da parte loro e da parte dei suonatori che li accompagnano). Due di loro, che ho conosciuto un po' meglio, sono uno di Fes, l'altro di Agadir; sono arrivati a Marrakesh per esercitare l'attività di danzatori di piazza, vivono in zone degradate di periferia. Ben altra cosa dai suonatori di Meknes, che abitano appartamenti decorosi, con le famiglie di appartenenza; alcuni di loro sono scolarizzati, e parlano e scrivono correntemente il francese. □

Mira è un altro *ginn* femminile onorato dalle donne (si veda CRAPANZANO 1973: 147-148, “*Lalla Mira*”). Mira, peraltro, è anche uno dei nomi con cui è nota Bona Dea o Magna Mater (o Ceres, Damia, Fauna), una divinità femminile romana la cui figura si sovrappone in parte a quelle di Cibele e Demetra (si veda BROUWER 1989, STAPLES 1998, VERSNEL 1992. In epoca cristiana sulle spoglie del suo culto si sviluppa quello tributato a una figura musicale: santa Cecilia: si veda CONNOLLY 1978, CONNOLLY 1994 e STAITI 2002). Il culto alla Magna Mater, da cui erano esclusi gli uomini, veniva officiato a Roma da donne dell’aristocrazia, ma aveva adepti tra le donne di ogni livello sociale. E, come

si ricava dal seguito della conversazione, Mira è, per gli effeminati di Meknes, un *ginn* straniero: viene da fuori, mentre Melika è uno spirito arabo. Cenni a Mira e ad altri *ginn* femminili, nei riti e nelle credenze delle confraternite *hamadsha*, anche in CRAPANZANO 1995, in particolare “Parte terza”: 119-131. □

221)

La plurisecolare presenza turca in Kosovo non ha trovato né la giusta attenzione né una valutazione imparziale nella consapevolezza storica dei popoli coinvolti. Ciò è reso evidente dalla scarsità delle fonti sulla popolazione turca nel periodo successivo alla dominazione. Attualmente la presenza di turchi del Kosovo è limitata all'area di Prizren e ad alcuni villaggi circostanti. Qualche contributo alla conoscenza della presenza turca in Kosovo arriva dagli studi linguistici: si veda FRIEDMAN 2004. □

222)

Vi erano in Kosovo anche consistenti comunità ebreë (ormai ridotte a poche decine di individui), compresi dei sefarditi, scacciati dalla Spagna nel 1492. □

223)

Per una soddisfacente panoramica sul tema della lingua e del dialetto come luoghi della politiche d'identità nei Balcani si veda FRIEDMAN 2003. □

224)

Le notizie storiche sono tratte da MALCOLM 1999. Sulle complesse vicende della Jugoslavia degli ultimi anni del Novecento si veda PIRJEVEC 2001. □

225)

Sui dialetti del romané parlati in
Kosovo si veda FRIEDMAN 2004. □

I mestieri più frequentati sono la vendita di abiti, tessuti, cd musicali, prodotti alimentari nei mercati; la vendita di oggetti di terracotta e di tamburi, nei mercati o in piccole botteghe; l'attività musicale professionale; attività artigiane specializzate (fabbricazione di tamburi o di oggetti di latta: stufe, tubi, secchi, bagnarole). Alcuni gruppi più marginali e disagiati, a volte poco sedentarizzati, prevalentemente di dialetto arlia, sono ferriveccchi, raccoglitori di scarti e rifiuti, trasportatori, su carri tirati da muli o cavalli o su vecchi furgoni. Ma alcuni lavorano la terra, per produrre ortaggi e, un tempo, parecchi lavoravano alla raccolta e lavorazione del tabacco. □

227)

Già riportata in STAITI 1997. □

228)

Si veda, per una trattazione più
specifica dell'argomento, STAITI
2000. □

229)

Su questi strumenti e i loro repertori si veda soprattutto PICKEN 1975: 66-115 e 356-364 e RICE 1982; sul loro uso in quell'area ARBATSKY 1953, HOERBRUGGER 1994, TRAERUP 1974, TRAERUP 1975, TRAERUP 1977, TRAERUP 1992. □

Nella regione di Has, le colline a sud-est, a ridosso dell'Albania, sono le donne della comunità (cui talvolta si accompagnano adolescenti maschi dai modi alquanto effeminati, anch'essi appartenenti alla comunità), non rom, a suonare il tamburello e a cantare. Mentre le professioniste e i professionisti rom conoscono un ampio repertorio di strutture ritmiche e di canti, eseguiti in più lingue (romané albanese turco gorano serbo), le donne di Has conoscono solo i brani eseguiti nel loro villaggio, cantati in albanese. □

A proposito delle funzioni sociali delle feste di nozze presso le popolazioni albanesi, della suddivisione dei ruoli tra uomini e donne, della funzione identitaria del canto, si veda SUGARMAN 1997, in specie “Weddings and Singing” (57-61), “Women’s Singing at the Bride’s” (79-91), “Women’s and Men’s Singing” (92-116). Lo studio di Jane Sugarman riguarda la comunità albanese a Prespa, in Macedonia, ma le sue osservazioni e considerazioni si possono applicare anche al Kosovo occidentale, ove l’organizzazione delle celebrazioni nuziali è, per questi aspetti, analoga. □

232)

Sulle ricerche di Parry e Lord degli anni '30 si veda in particolare LORD 2005. □

Le frontiere cui fa riferimento Parry (si veda PARRY 1933 e MITCHELL e NAGY 2000) sono aree di compresenza e transizione tra lingue diverse, le quali si sovrappongono ad aree di compresenza e transizione tra gente di religione ortodossa e musulmani, e in parte con esse coincidono. Le riflessioni sulle aree di frontiera sono state formulate da Parry negli anni '30: quando su quelle zone ancora pesavano le conseguenze delle guerre di fine Ottocento, e della prima guerra mondiale. Le frontiere di cui si occupa Parry solo parzialmente, a tratti e in alcuni periodi storici coincidono con frontiere militari e confini politici. □

234)

Ma occasionalmente, se presente, una suonatrice professionista rom può unirsi ai musicisti. Sul *cifteli* si veda SOKOLI e MISO 1991: 145-158, sullo *sharki* SOKOLI e MISO 1991:165-183. □

235)

Estratti del repertorio e parziale trascrizione e analisi in *Canti erranti. Musiche nuziali dei rom del Kosovo*, CD con libretto allegato (STAITI 2006/3), a cura di Nico Staiti, Lugano, RTSI, 2006, brani n. 3, 4, 5. □

236)

Per una più estesa trattazione dell'argomento si veda il capitolo seguente. □

Io stesso, accolto di solito alle feste delle popolazioni di lingua albanese con grande cordialità, una volta ricevetti in dono da un suonatore una di quelle collane di ance che i suonatori di *surla* portano al collo, che servono loro per cambiare rapidamente ancia, alla bisogna, e che sono un loro elemento distintivo. La indossai e, senza più pensarci, rientrai alla festa. Quando mi rivolsi a un gruppo di invitati, che non mi conosceva, non mi si rivolse la parola: perché, scambiato per un suonatore, sembrava avessi indebitamente varcato un confine sociale. □

238)

Sulle strutture ritmiche complesse presenti nei Balcani si veda BRAILOIU 1951: 5-42; BARTOK 1977: 196-207, “Il cosiddetto ritmo bulgaro”. Sul Kosovo ARBATSKY 1953; HOERBURGER 1994; STAITI 2005.



239)

ARBATSKY 1953: 14. Si veda STAITI
2005. □

240)

Sulla morfologia delle *surle* in uso nel Kosovo occidentale si veda la nota 38 al prossimo capitolo. □

241)

Riferimenti alle strutture ritmiche dei repertori di *surle* e *davul* in Kosovo e una prima descrizione dei loro rapporti con i repertori di canto e tamburello in STAITI 2005. □

242)

Ad esempio il suonatore di tamburello Hylysi Byci, che presta la propria opera in diverse orchestre, tra le quali quella di Ismet Peja e quella del celebre cantore Xeni. Byci, albanese di Gjakova, ha imparato a suonare da un suonatore rom. Di altri uomini rom, di Gjakova e di Obilic, ho registrato diverse esecuzioni negli anni dal 1986 al 2009. Da soli, voce e strumento, e assieme a suonatori di clarinetto e *davul* di Jakova. □

243)

Per quanto riguarda il tamburello e la sua simbologia si veda GUIZZI e STAITI 1989. Il sostrato cui si fa riferimento è quello descritto nel primo capitolo di questo libro. Per una disamina delle relazioni tra i culti a Cibele e sopravvivenze in epoca moderna si veda anche STAITI 2001/2.



244)

PETTAN 2004: 296. □

245)

Circa le orchestre moderne, il loro ruolo, i loro repertori, le relazioni con la musica di più vecchia tradizione si veda PETTAN 1992; PETTAN 1996; STAITI 2000. □

246)

L'uso del banjo in Turchia si è probabilmente affermato in sostituzione di liuti a spiedo il cui risonatore era costituito da un tamburo a cornice: si veda PICKEN 1975: 199-200. Sulle varie tipologie di *saz* e in genere sui liuti al collo in Turchia si veda PICKEN 1975: 200-342. □

247)

Considerazioni interessanti sul rapporto flessibile tra sedentarietà e nomadismo in PIASERE 1995/2: 3-38, (soprattutto alle pp. 11-12). □

248)

DE MARTINO 1975: 117 (“Ebetudine stuporosa, *planctus* irrelativo e ordine della lamentazione”: 116-131). □

Le donne come pure i parenti più stretti di sesso maschile - che essi pure prendono ritualmente congedo dalla sposa - piangono nel momento del saluto; nelle altre fasi della cerimonia invece ridono, scherzano, conversano tranquillamente. I suonatori di tamburello, durante le pause, fanno battute scherzose che suscitano l'ilarità delle convenute. Specialmente se si tratta di effeminati: i quali esibiscono buffonescamente la propria condizione con motti licenziosi, allusioni, comportamenti teatrali. Come accade frequentemente anche nei riti funerari (si veda DE MARTINO 1975: 113-116, "La presenza rituale del pianto", nel capitolo "Lamento euromediterraneo"). L'"ipocrisia tecnica" di cui scrive Ernesto De

Martino a proposito delle lamentatrici di professione, che alterna lacrime a risa, momenti di speciale intensità a fasi di distrazione, “appartiene [...] ad una presenza rituale del pianto che può essere a volontà evocata, mantenuta e sospesa, ovvero sostituita con una opposta presenza rituale della lascivia e della disinvoltata allegria” (114). “Ora questo mistero può [...] essere diradato se interpretiamo il comportamento come manifestazione di una relativa dualità istituzionale di presenze, instaurata e alimentata dalla lamentazione, col risultato di concentrare il pianto sulla presenza rituale mantenendo sgombra e autonoma la presenza egemonica, e quindi capace di interrompere o di riprendere la prestazione, e soprattutto di distrarsi per eventi futili o per incidenti privi di importanza, proprio

come se la presenza che piange e quella che si distrae non fossero *pleno iure* una stessa presenza” (115-116).



250)

DE MARTINO 1975: 367. □

251)

Queste le formule più usate, cantate in genere sulle *kajda* di Jakovako con l'accompagnamento del tamburello. La lingua del canto è in genere l'albanese, ma il medesimo testo, a seconda delle circostanze e della lingua più frequentata in casa del padre della sposa, può esser cantato anche in romané, in turco, in gorano. □

252)

Si veda DE MARTINO 1975: 151-156, “Delirio di negazione e lamento”. Ad esempio in un lamento neogreco raccolto a Soleto, in Salento: “Io ti aspetterò, io ti aspetterò, babbo mio,/io ti aspetterò sino all’una:/e quando vedrò che non vieni;/uscirò (a cercarti) nel vicinato” (MOROSI 1870: 59, cit. in DE MARTINO 1975: 155n.). □

253)

DE MARTINO 1975: 201. □

254)

DE MARTINO 1975: 206, alla cui opera (in specie “Ritualizzazioni del planctus, discorso protetto e singolarizzazione del dolore”: 195-210) si rimanda anche per una disamina della bibliografia e delle fonti relative all’iterazione e al ritmo nelle fonti antiche (in specie l’antica Grecia, l’Egitto, presso gli ebrei e nel medio oriente). Sul pianto nel mondo antico si veda anche SUTER 2008. □

255)

DE MARTINO 1975. □

256)

DE MARTINO 1975: 78. □

Nelle tradizioni italiane tuttavia, anche in aree distanti da quelle abitate da comunità di origine albanese, vi sono alcuni brani le cui denominazioni o la cui struttura musicale paiono riferire di un'antica funzione legata ai riti del pianto. Così la “piagnereccia”, sonata di zampogna con la quale nella zona di Amatrice (al confine tra Lazio e Umbria) si accompagnava la sposa fuori dalla casa del padre. Nella quale i trilli insistiti paiono imitare il pianto della sposa. E così la “sposina” del repertorio del “piffero” di Cegni (in val Staffora, provincia di Pavia) trasmesso dal suonatore Ernesto Sala, brano col quale si accompagnava la sposa dalla casa paterna alla chiesa, che veniva eseguito con uno stile “masticato” (variando cioè la pressione delle labbra

sull'ancia) che imitava onomatopoeicamente esso pure il pianto della sposa. Il rapporto tra lamento funebre e riti della sposa è già stato rilevato, per la Transilvania, in KLINGMAN 1988 (cit. in SUGARMAN 1997: 366n.). In alcune zone della Russia è la melodia del canto intonato dalla sposa a marcare il rapporto coi riti del lutto: “at the crucial moment of the ritual the bride changes the melody, falls to the ground and laments *na myortviy golos* (‘in the voice of the dead’), that is, in the melody of the funeral lament” (ZEMTSOVSKY 1980: 390, cit. in SUGARMAN 1997: 366n.). □

Si veda CAVICCHI 2007: 70-72. Ove si legge: “Nel caso magrebino, ci troviamo [...] di fronte ad un doppio coro in antifona fra il gruppo di musicisti e quello delle lamentatrici, una formulazione che trova conferme in prassi già documentate nel Regno antico e che, secondo de Martino, rappresenterebbe una fase più complessa della struttura responsoriale da lui individuata in Lucania. In effetti la presenza di musicisti professionisti nel caso di Fez, rievoca lo straordinario passo omerico del lamento per la morte di Ettore” (*Iliade*, XXIV, 710-723). Secondo Ernesto De Martino il lamento funebre in Basilicata veniva fatto da donne. Soltanto eccezionalmente, gli fu riferito da un informatore locale, lo

facevano uomini. I quali, secondo l'informatore, erano uomini "dal cuore molle" (DE MARTINO 1975: 74). Ma in generale l'uso di strumenti musicali - e in specie di tamburelli - da parte di donne ed effeminati per regolare il lamento funebre pare gradualmente affievolirsi: in epoca moderna, oltre che nel Marocco del XV sec., lo si ritrova, in attestazioni paleocristiane, nella lamentazione delle tre Marie sotto la croce (si veda STAITI 1997: 57-61, "Dall'asino che raglia al tamburo") o, ancora fino ai giorni nostri, in forma parodica, nei riti di Carnevale. Suonato dalle donne lo strumento è presente anche, ad Alcarali Fusi (in Sicilia nord-orientale), nei riti legati alla raccolta dei cereali e al lamento per la morte della vegetazione. La sua sopravvivenza nei riti femminili del Kosovo verosimilmente si deve, da

una parte, alla lateralità del pianto nuziale rispetto alle cerimonie funebri in senso proprio (le quali peraltro più direttamente in epoca moderna hanno subito una riplasmazione religiosa), dall'altra al ruolo assolto in quest'area dai rom - officianti privilegiati di questi riti - come conservatori e mediatori specializzati di cultura. □

Anche la presenza insistita, nei versi legati al pianto, di fiori (rossi e bianchi) ricorre pure nei lamenti funebri in vaste parti d'Europa, e rimanda alla transustanziazione della persona scomparsa (si veda DE MARTINO 1975: 151-156, "Delirio di negazione e lamento", che riporta anche esempi riferiti in MAHLER 1936: 124-126). A Jakova, ad esempio, nell'esecuzione rituale di una suonatrice rom non professionista: "la sposa è nella stanza/fiori rossi/la sposa si prepara per la tintura dei capelli/fiori bianchi", poi: "fiori rossi e fiori bianchi/fiori rossi e fiori bianchi/che tu possa trascorrere una vita serena/fiori rossi e fiori bianchi/fiori rossi e fiori bianchi/una tua zia non è presente/fiori rossi". □

260)

Si veda GUIZZI e STAITI 1989. □

La cornice dei setacci è uguale a quella dei tamburelli: si tratta di una fascia di legno flessibile (per lo più faggio) ammorbidita col vapore e piegata su delle forme, o, più frequentemente, curvata su dei rulli dentati. Su di essa poi viene tesa una pelle o una rete. Gli artigiani che costruiscono gli uni spesso fabbricano anche gli altri. Normalmente l'oggetto cerimoniale brandito dalla sposa e usato per porvi all'interno le lenzuola è un setaccio; solo occasionalmente e solo in Italia ho visto, in suo luogo, un tamburello: forse anche a causa della difficoltà di reperire, in un ambiente urbano e all'estero, l'oggetto più proprio e più comunemente usato. Ma la sostituzione giova comunque a dar conto della contiguità e delle analogie,

anche sul piano simbolico, tra i due oggetti. Sulle relazioni tra tamburello e setaccio si veda anche GUIZZI e STAITI 1989. In EL GUINDI 2004: 206-213 la descrizione dell'uso rituale del setaccio, in Egitto, per i riti della nascita. □

A proposito del medesimo atteggiamento della sposa nei riti nuziali degli albanesi di Prespa, in Macedonia, Jane Sugarman scrive: "A classical anthropological interpretation, in the spirit of Victor Turner (1969), would propose that it exemplifies her 'liminal' status during the wedding, as she passes from one family group to another. Scholars of east European folklore might also point out that, in many communities, marriage and death are viewed as parallel stages, in which an individual leaves one world and enters another. The bride thus signifies her 'death' within the world of her family and her entrance into the world of the groom's family by adopting a corpse-like pose" (SUGARMAN 1997: 242. I riferimenti

bibliografici sono a ZEMTSOVSKY
1980 e KLINGMAN 1988). □

263)

Sul rapporto tra riti del lutto e
mietitura si veda DE MARTINO 1975.



264)

DE MARTINO 1975: 237. □

Anche in Macedonia vi è memoria di tale attività, sebbene in misura minore, e probabilmente residuale: si legge in SILVERMAN 2004: 121-122: “In the early 1990s (before the wars in Yugoslavia), the practice of daire playing seemed to be most alive in Kosovo, much less so in Macedonia, and virtually gone in Bulgaria. During a five-month period in 1990 in Suto Orizari, Macedonia, I heard only one woman play the daire and singing on the women’s ‘bath day’ of a wedding. She was quite elderly and used the daire to accompany a ribald song jokingly instructing the bride in sexual matters. Many women in Shutka, however, remarked that professional daire players and singers could still be found in Kosovo.” Una registrazione di

Roberto Leydi (degli anni '70, pubblicata nel cd *Der unbestimmte Ort. Musik der Roma in Europa*, a cura di Roberto Leydi e Luca Vitone, Galerie Christian Nagel, Köln, 1994, TMK 00 47 78: br. 5) documenta l'uso del tamburello da parte di una donna a Suto Orizari, comunità rom presso Skopije, in Macedonia. Il linguaggio musicale è affine a quello del Kosovo orientale: la donna esegue due *kajda*, le cui durate sono non proporzionali. Non so se in passato in Macedonia il tamburello fosse suonato anche da effeminati; a Sutka oggi è appannaggio degli effeminati rom la preparazione dei letti addobbati sui quali vengono esposti i bambini circoncisi: il che, come l'attività musicale legata alle feste di nozze e circoncisione, è in relazione con le attività legate alla fecondità e alla sua propiziazione che

sono in molti luoghi, dall'India all'area del Mediterraneo, appannaggio di speciali caste di effeminati. □

266)

Il riferimento principale è BRAILOIU
1951. □

267)

Secondo le informazioni trasmesse da Hatixhe Korlak e Celebije Gashi, che concordano tra loro e con quanto constatato nel corso della ricerca, anche con gli altri suonatori. Fanno eccezione Mirita Berisha e le sue compagne (la sorella Merlinda o Ryva Gashi), le quali si discostano alquanto dalla tradizione corrente. Dotata di una grande energia ed eccellenti qualità vocali e strumentali, Mirita tuttavia non fa riferimento ad un sistema rigoroso di concatenazione delle *kajda*. □

Mi è capitato di vedere più volte (nei dintorni di Lubizdhë, Ljukinaj, Zjum, Rogove) che al gruppo di donne che cantano e suonano si unisce qualche adolescente dai modi alquanto effeminati, per suonare e cantare con loro. Cfr. un resoconto analogo, per festa della Vergine nella provincia di Castelo Branco, in Portogallo, in CAVICCHI 2007: 74: “Nel maggio 2007, quando la festa era già conclusa e tutte le persone erano uscite dalla chiesa, le *adufeire* si disposero di fronte alla statua della Vergine e ripresero a intonare canti in sua lode, sul suono dei loro *adufe*; nello stesso momento, un ragazzo del gruppo dei ballerini dalle maniere effeminate, imbracciò un *adufe* e si unì al coro delle donne, con la loro approvazione.

La partecipazione del ragazzo apparve singolare, soprattutto se si considera che lo strumento, in questa area, è attributo esclusivo delle donne e che, come tale, gli uomini locali non sanno suonarlo.” □

Gli strumenti vengono costruiti da artigiani specializzati (i più apprezzati sono due, uno dei quali ha bottega a Prizren, l'altro a Ferizaj), che producono e vendono setacci, *tupan* e *defi*, sia di dimensioni normali che in versione giocattolo, per i bambini. I *defi* vengono prodotti in quattro versioni diverse: professionali, di uso corrente, giocattolo, da *calgija* (dunque destinati a suonatori professionisti di sesso maschile), da rito sufi. Gli strumenti professionali e quelli di uso corrente hanno un diametro di circa 44 cm. per 6 di altezza della cornice. Sulla cornice si aprono a distanza regolare quattro finestre strette e lunghe (25 x 1 cm.), ciascuna delle quali ospita tre coppie di piattini di latta (tagliata e pressata allo

scopo, o ricavata da barattoli) del diametro di circa 4,5 cm. La pelle, di capra conciata con calce viva, è inchiodata e fissata al supporto. Sopra di essa, lungo la cornice, viene posto un nastro circolare di plastica (che ha sostituito un'analogia protezione di pelle di capra, che si ritrova ormai soltanto sugli strumenti più vecchi). La differenza tra gli strumenti professionali e quelli più economici sta nella qualità della membrana: negli strumenti professionali è ricavata dalla parte centrale della pelle animale, e la linea della schiena attraversa il diametro dello strumento. Quelli più economici conoscono anche una variante di diametro inferiore (35 cm., x 5 di altezza della cornice; 3 finestre lunghe 20 cm.). Le coppie di piattini a volte sono composte da due parti di diametro diseguale (rispettivamente 4

e 3 cm.). Gli strumenti destinati alle *calgija*, anch'essi dotati di una membrana accuratamente selezionata, hanno in genere un diametro di 40 cm. e una cornice più alta (intorno ai 9 cm.). Ciascuna delle finestre, lunga circa 10 cm., contiene una sola coppia di piattini (o, più raramente, 2), uguali a quelli montati sugli strumenti femminili. Gli strumenti destinati ai riti sufi, privi di finestre e di piattini, hanno un diametro di circa 44 cm. x 6 di altezza. □

270)

Nella musica degli insiemi strumentali d i *calgija* in Kosovo, come in Macedonia, i rom distinguono un “tursko” – o, in romané, “khorakhanò” – “cuceko”, cioè “cuceko turco”, in 4/4, e un “romanò cuceko”, cioè “cuceko dei rom”, in 7 o 9/8. La *kajda* “cuceko” dei repertori femminili è in 4/4. Sebbene i suonatori eseguano anche, a richiesta, il cuceko *aksàk*. □

271)

Regia di Harmesh Malhotra, musiche
di Laxmikant Shantaram Kudalkar e
Pyarelal Ramprasad Sharma. □

272)

Piccole orchestre di musica urbana di derivazione turca, per lo più composte da musicisti rom. Gli strumenti sono in genere clarinetto, violino o saxofono, oud o cifteli, banjo, darbouk o batteria, che dagli anni Ottanta del Novecento sono stati affiancati o sostituiti da sintetizzatori. □

273)

Si veda, per l'area circostante,
SILVERMAN 2004 e SUGARMAN
2004. □

274)

Sebbene alcuni elementi - versi o parti di verso - di questi testi possano essere utilizzati anche in accoppiamento con altre strutture ritmiche. Va detto che queste informazioni sono parziali, e relative: le molte lingue e dialetti frequentati dai cantori impongono, per una più dettagliata ricerca sui testi poetici - e sul loro rapporto con le strutture musicali – specifiche e variegate competenze linguistiche. □

275)

E melodico e poetico, ma soltanto quando ad una struttura ritmica corrisponde univocamente una melodia e un testo: il che, si è già detto, appartiene solo ad alcune *kajda*. □

Fanno eccezione Besim Sheku, anziano suonatore di *kaval* e *bischnitza* di Lubnice, villaggio della regione di Has, e Ndrece Pjetërshani, costruttore di strumenti musicali (oltre che mandriano e contadino) di Pietërshan, villaggio cattolico a ovest di Gjakova, che usano “*kajda*” come sinonimo di “valle” per le suite di danza eseguite con *kaval* (flauto a imboccatura libera) o *bischnitza* (zampogna con due chanter intagliati in un unico blocco: si veda SOKOLI e MISO 1991: 122-123, ove lo strumento è segnalato col nome *gajdja*). Non conoscono l’origine del termine né sanno dire a quale lingua appartenga. □

Devo l'informazione, poi verificata con numerosi musicisti indiani, a Johannes Steiner-Ender, cui sono molto grato. Secondo David Courtney (COURTNEY 1995: 32-45) più generalmente “The word *Kaida* means ‘rule’ (Kapoor, no-date). It implies an organized system of rules or formulae used to generate theme and variations. It originated in the Delhi style (i.e., *Dilli gharana*) but has spread to all the other *gharanas*. In the Benares style it is referred to as *Bant* or *Banti* (Stewart 1974).” E “*Kaida* is defined by its structure. It is a process of theme and variation. Any bol may be used, so the bol has no function in its definition. It is also hard to consider function as a defining criteria. *Kaida* may be thought of as a process by which new patterns may be

derived from old.” Il che concorrerebbe a spiegare come formule ritenute nuove o di recente introduzione (come “japni me bola”, che deriva dalla colonna sonora di un film indiano) siano del tutto congruenti col linguaggio musicale locale, fortemente marcato dall’asimmetria e dalla non-proporzionalità delle durate: potrebbe trattarsi di variazioni dei modelli musicali originali, riplasmati al punto da rendere indecifrabile il rapporto con la fonte, o, più probabilmente, dell’adattamento di nuove forme coreutiche a strutture ritmiche preesistenti. □

278)

Il serbo dopo il conflitto del 1999 non viene quasi più utilizzato; non tutte le coppie di suonatori poi hanno le competenze linguistiche necessarie ad attraversare tutti i linguaggi: attualmente chi mantiene più compiutamente questa tradizione è la coppia formata da Hatixhe Korlak e Selvynaz Bytyqi, di Prizren. □

SACHS 1979: 234. Yuri Arbatsky aggiunge, nel suo *Beating the tupan in Central Balkans* (ARBATSKY 1953: 9), in cui narra dettagliatamente il suo apprendistato da suonatore di tamburo presso Mehmet: “Devo confessare che, essendo ormai ‘guasto’ – Mehmet conferiva questa designazione a chiunque avesse studiato la musica d’arte occidentale – all’inizio non avevo preso sul serio i suoi insegnamenti.” Si veda ARBATSKY 1953 e STAITI 2005. □

280)

Faranno seguito le ricerche di Felix Hoerbruger (HOERBRUGGER 1994) e di Britte Traerup (TRAERUP 1974, TRAERUP 1975, TRAERUP 1977, TRAERUP 1992). □

281)

ARBATSKY 1953: vii. □

282)

ARBATSKY 1953: 9. La traduzione dei
passi citati, qui come avanti, è mia. □

Si veda ad esempio FRAISSE 1979: 53, dove si afferma che la percezione delle durate, a suo dire psicofisiologicamente e non culturalmente regolata, non supera i 180 centisecondi circa, cioè circa 3 secondi: “vi è quindi una zona della sincronizzazione sensorimotoria propriamente detta che si estende da 20 a 180 cs circa, e che corrisponde nello stesso tempo sia alla zona delle durate percepite, in cui cioè esiste un legame entro i termini della durata, sia a quella dei ritmi motori spontanei”. E non soltanto il limite massimo, ma anche quello minimo delle durate percepite individuato da Fraisse è contraddetto dalle pratiche musicali in uso in Kosovo: nei repertori di tamburello, se ne dirà meglio avanti, sono sistematicamente

presenti differenze di durata anche di 2 o 3 centesimi di secondo, ritenute dai suonatori elementi pertinenti e indispensabili del linguaggio musicale.



284)

ARBATSKY 1953: 9-10. □

285)

ARBATSKY 1953: 11. □

286)

ARBATSKY 1953: 15-23. □

287)

ARBATSKY 1953: 24-25. □

288)

ARBATSKY 1953: 26-35. □

289)

ARBATSKY 1953: 25. □

290)

Sulle questioni identitarie legate alla musica in Kosovo si veda STAITI 2006/2, STAITI 2008, STAITI 2008/2.



291)

ARBATSKY 1953. Si veda anche
HOERBRUGGER 1994 e TRAERUP
1977. A proposito dell'*aksàk* si veda
anche BRAILOIU 1951. □

Evito di usare indicazioni che forzano i ritmi *aksàk* entro un sistema che non appartiene loro, quali $5/8$ o $7/8$: come già giustamente osservato da Arbatsky (1953: 15), nell'*aksàk* i valori di riferimento sono due diseguali, di cui uno dura una volta e mezzo più dell'altro: non v'è, in quel linguaggio musicale, un ottavo neutro che, nel nostro sistema di codifica, stempera questa opposizione fondamentale: “Questa indicazione di tempo non dà conto della realtà, perché le unità di misura sono gli ottavi: il che contraddice la pratica dei musicisti popolari. [...] In realtà [...] il tempo si compone di due unità di misura diseguali, delle quali una va considerata come 1, l'altra come 1 e $1/2$ ”. □

Questo fenomeno, rilevabile soprattutto nelle danze “lente” o “pesanti” che i suonatori di surle e tupan eseguono per le popolazioni di lingua gorana dell’area di Dragash e Opoje, ricorre con ancora maggior frequenza nei repertori di Gjakova, ove il clarinetto moderno in sib ha sostituito le *surle*, e ove frequentemente al *tupan* si accompagna il tamburello, suonato a volte da donne (si vedano ad esempio i due lunghi brani contenuti nel cd *Ismet Tupangjia. Sevda me daire* [“voglia di tamburello”], Produksioni musikor “Kastrati”, Gjakova, nelle quali la suonatrice è Luleta Bytyqi, sorella di Selvynaz Bytyqi, di Prizren, che suona in coppia con Hatixhe Korlak). Altre volte i suonatori di tamburello sono

uomini non effeminati: in questo caso le strutture ritmiche tendono ad un *aksàk* regolare. Appare probabile, almeno in questo caso di relazione diretta, che le forme e i repertori femminili abbiano fecondato quelli maschili. □

294)

Un esempio è pubblicato sul cd
Famille Lela de Permet, Indigo,
076.1ALB, tr. 5: “C’ke Mog Tambura
Qe S’die”. □

295)

Nell'esempio citato alla nota precedente la prima frase, della durata complessiva di 238 centesimi di secondo, si articola in due semifrasi in relazione *aksàk* sostanzialmente giusta: 92 a 146. Ma le due frasi successive durano, rispettivamente, 4.62 e 2.95: la ineguaglianza determina una destabilizzazione della struttura. L'articolazione interna della prima frase poi comporta le seguenti successioni (ancora in centesimi di secondo): 38, 26, 20, 12, 17, 13, 30 (= 92) + 28, 13, 9, 11, 11, 32, 42 (= 146). □

ARBATSKY 1953: 8. Non è chiaro dove Arbatsky abbia frequentato le lezioni di Mehmet; sembra che, almeno in parte, esse si svolgessero in presenza di altri allievi (“Le lezioni avevano luogo ogni giorno, sia per me che per gli allievi indigeni” e “Mehmet non forniva spiegazioni, né a me né, se è per questo, agli allievi indigeni” ARBATSKY 1953: 10-11): il che lascia pensare che esse abbiano avuto luogo a Spinadija, il villaggio di origine di Mehmet, in Kosovo. □

297)

ARBATSKY 1953: 7. □

Arbatsky quando riferisce testualmente e tra virgolette una frase pronunciata da Mehmet ne riporta in nota l'originale, che è in serbo, o in un serbo imbastardito dall'albanese. Ad esempio (p. 9): "Decisi di diventare suo allievo, ma fui decisamente respinto, nonostante le mie insistenze. Gli offrii un pagamento per le sue lezioni, ma questo fu il peggior approccio che potessi scegliere. Si infuriò, e urlò: 'tu sei mio amico: non accetterò mai niente da te! Ma sei un inetto, e non sarai mai capace di imparare alcunché'" E in nota (n. 62): "Drugar si mi. Ne zemam ti nista. Ali pokvaren si. Nista neces da izucis." □

I gorani sono presenti nella municipalità di Dragash, (dove si contano diciassette villaggi montani abitati unicamente dai gorani e altri nove villaggi adiacenti abitati da albanesi), e nel distretto di Opoje. La loro origine è controversa. A partire dalla valutazione degli eventi storici del territorio in cui risiedono, essi discendono dai popoli slavi cristiano-ortodossi provenienti dalla Bulgaria i quali, verso il XIII secolo, nella loro migrazione verso la Bosnia attraversarono i territori dell'attuale Dragash. I villaggi della Gora sono interamente musulmani; si pensa che la conversione all'Islam di quelle popolazioni sia avvenuta intorno alla seconda metà del XVIII secolo. Quando, dopo l'abolizione del

Patriarcato serbo di Peć (nel 1766), il Patriarcato ecumenico di Costantinopoli iniziò a sostituire tutti i vescovi serbi con prelati greci. Tuttavia, alcuni insediamenti isolati di slavi adottarono la religione islamica senza perdere la loro lingua madre come nel caso dei musulmani della Sredačka Župa (vicino a Prizren) e, appunto, della Gora. Un simile processo ebbe luogo anche nella Macedonia occidentale dove una parte della popolazione slava si convertì all'Islam e successivamente venne assimilata nella maggioranza albanese. Tra questi, alcuni slavi mantennero la loro identità e sono noti come *torbeshi* – presenti in Macedonia occidentale e in alcune zone del Kosovo - e *pomacchi* (abitanti dei monti Rodopi in Grecia, anch'essi musulmani che parlano un dialetto

slavo del sud). Si veda FRIEDMAN 2009: 105-107, DUIJZINGS 2000: 16. Il dialetto dei gorani, noto come *goranski* o *goranche*, appartiene al più ampio dialetto *torlakiano*: un dialetto di transizione tra il bulgaro e il serbo, che comprende elementi di turco e di albanese. Si veda FRIEDMAN 2009: 112-113, FRIEDMAN 2008: 366-367 (nota di Silvia Bruni). □

300)

Si veda BARTOK 1977, “Musica
zigana? Musica ungherese?”: 127-151.



301)

E su questo ho compiuto indagini sistematiche. A Gilan, è vero, esiste un gruppo folkloristico albanese, che suona, mi ha spiegato il suo direttore, l'”autentica” musica di *surle* e *tupan* della “vera” tradizione kosovara albanese, non quella corrotta dei rom, che agli albanesi secondo lui (come secondo Arbatsky) l'hanno rubata. Lui, diceva, ha restituito agli albanesi quel che loro apparteneva, recuperando le antiche usanze. Gli chiesi quali fonti avesse utilizzato: mi disse di aver trasferito su *surle* e *tupan* ritmi di danza originariamente suonati col *cifteli* o con altri strumenti: insomma, di non aver fonti e di aver falsificato la tradizione. L'esecuzione poi dava pienamente conto della scarsissima competenza tecnica degli esecutori.

Più frequentemente i gruppi folkloristici di villaggio, di cui fanno parte abitanti della zona addestrati e organizzati per lo più sul piano musicale da musicisti locali e su quello coreutico da coreografi (di solito gli insegnanti di educazione fisica della locale scuola elementare), eseguono le proprie danze anche su musiche eseguite da musicisti del villaggio con *kaval*, fisarmonica, *cifteli* e altri strumenti di tradizione, ma di regola alle esibizioni del gruppo partecipano dei suonatori professionisti rom di *surle* e *tupan*, provenienti da Prizren, pagati per le loro prestazioni. □

302)

E così era negli anni '50 e fino agli anni '70 del Novecento: si veda TRAERUP 1977: 82. *Surle* e *tupan* sono strumenti tipicamente dei rom in tutti i Balcani. Si veda SILVERMAN 2012: 21-22. □

303)

Ad esempio quella del canto epico, accompagnato dai liuti *sharkì*, *ciftelì* e *prim* e da violino e fisarmocica, a volte tamburello. E quelle, prevalentemente pastorali, di *kaval* e *biscnitza*. □

Con qualche espansione periferica: vi è qualche suonatore a Rogove, cittadina a mezza strada tra Prizren e Gjakova, e un gruppo di suonatori a Gjakova, ma provenienti da Prizren. A Gjakova a memoria d'uomo le *surle* (che generalmente sono due o tre, una solista e le altre d'accompagnamento, accoppiate a due, tre o quattro *tupan*) state sostituite dal clarinetto moderno, che suona, da solo, con due, tre o quattro *tupan*. Va poi detto che questo studio prende in esame la tradizione del Kosovo occidentale, che è autonoma e nettamente diversa da quella sud-orientale. Si potrebbe dire, in termini generali, che la musica della parte occidentale appartiene ad una più ampia tradizione riferibile anche all'Albania nord-orientale e alla

Macedonia occidentale, da Tetovo ad Ohrid, mentre quella sud-occidentale è piuttosto apparentata con strumenti e forme musicali della Macedonia centro-orientale e della Bulgaria. Anche nella zona orientale (a Gilan e in altre cittadine) i suonatori di *surle* e *tupan* sono esclusivamente rom; i loro strumenti sono diversi da quelli in uso a Prizren (di grandi dimensioni e di larga cameratura, come appunto a Tetovo; i suonatori del Kosovo occidentale, del resto, acquistano i propri strumenti da un costruttore di Tetovo): sono assai più sottili, uguali a quelli in uso in Grecia orientale (da Goumenissa a tutta la Tracia) e in Bulgaria. Negli anni '70 del Novecento le aree di presenza di *surle* e *tupan* erano le medesime: si veda TRAERUP 1977: 76. □

TRAERUP 1977: 84: “When they go out to play they dress in Goranish costume - dark brown or white woolen trousers, shirts (usually ordinary ready-made manufacture) and a woolen jacket with elbow-length arms. About the waist they have a colourful woven belt and the shawm players wear in addition a heavy wide leather belt (*silah*) to give support to the abdomen since the blowing can result in a rupture. on their feet they wear home-knitted patterned stockings and on their heads round flat-topped felt hats around which are wound sashes in which the wedding-guests can stick bank-notes. And finally the shawm players wear a string around their necks with ready-to-use mouthpieces (*pistanika*).” Si veda anche KOSOVA 2007: 35. □

306)

TRAERUP 1977: 78-79. Si veda anche
TRAERUP 1974, TRAERUP 1992,
TRAERUP 1996-97 , PLLANA 1987-
88. □

307)

Liuti a collo a manico lungo, di diverse dimensioni e con numero variabile di cori. *Cifteli* e *sharki* con risonatore a guscio, *prim* con risonatore a cassa. Sul *cifteli* si veda SOKOLI e MISO 1991: 145-158, sullo *sharki* SOKOLI e MISO 1991:165-183. □

308)

Majup, in albanese. □

309)

Ho conosciuto la famiglia Gashi nel 2002. Ero andato a Spinadija sulle tracce di Arbatsky, a verificare se in quel villaggio vi fosse ancora memoria di Mehmet, o magari qualche suo discendente. Il villaggio è un grumo di poche case e qualche fattoria; vi si sono svolti, nel 1999, dei conflitti a fuoco; ancora nel 2002 ve ne erano i segni evidenti. L'incrocio tra le due strade su cui si affacciano le poche case funge da piazza, da luogo di ritrovo; lì accanto v'è l'unico spaccio di generi alimentari e diversi del paese. Lì mi fermai, al tramonto: l'ora in cui la gente rientrava dai campi col bestiame. Fui circondato, con un po' di sospetto, forse di preoccupazione, e mi fu chiesto pressantemente di giustificare la mia presenza. Così

iniziai a raccontare (in un misto di francese, inglese, qualche parola di albanese, serbo, tedesco, italiano, con l'aiuto degli emigranti, che traducevano agli altri) ad un pubblico sempre più numeroso e sempre più attento le vicende di Mehmet e di Arbatsky. Nel corso del racconto fui indotto a montare sul tetto della mia automobile e da lì, in mano una bottiglia di acquavite tra le numerose che la gente cominciava a portare, a imbonire il mio pubblico come un cantastorie. “Bene - mi chiesero - ma qual’era il cognome o il soprannome di Mehmet?” Arbatsky tuttavia non riporta patronimico né altre notizie utili a identificare la famiglia. “l’unica cosa che so - dissi - è che si chiamava Mehmet, faceva il taglialegna, il mandriano, il panettiere, il contrabbandiere. E suonava *surle* e *daouli*.” Ma Mehmet è ovviamente un

nome assai diffuso; secondo i miei ascoltatori, poi, sarebbe stato più facile individuare qualcuno che non frequentasse qualcuna delle attività menzionate piuttosto che il contrario. Con l'eccezione dell'attività musicale: di famiglie di musicisti, dissero, a Spinadija ce n'è una sola: i Gashi. Certo non suonano surle e daouli, ma strumenti a corda; tuttavia, posto che le competenze musicali si trasmettono all'interno delle famiglie, è possibile che fossero loro i discendenti di Mehmet, o quantomeno che ne sapessero qualcosa. Così un corteo allegro e un po' alticcio di abitanti di Spinadija mi condusse alla fattoria dei Gashi. Lì il fratello più anziano, Aziz, mi disse che, certo, Mehmet poteva benissimo essere un suo antenato; lui tuttavia non ne sapeva nulla. Ma se avessi voluto ascoltarli suonare avrei

potuto tornare a casa loro l'indomani mattina alle sette. L'indomani ci imbarcammo sulle loro automobili per un viaggio fino a un'abitazione di Gionaj, sulle colline di Has. Lì, per una festa di nozze, suonarono per due giorni, nella sala riservata agli uomini.



310)

L e *surle* usate nel resto della Macedonia, come in Kosovo orientale, sono invece quelle, più sottili, presenti in Grecia, nella zona di Goumenissa e in Tracia, e nel sud della Bulgaria. □

311)

I riferimenti all'attitudine all'innovazione (o alla "corruzione") nella letteratura specializzata sono innumerevoli, da Bartòk in avanti (fino, per il Kosovo, ai lavori di Svanibor Pettan: si veda in particolare PETTAN 1992 e PETTAN 1996. Si veda anche BERENGO GARDIN e STAITI 1997 e STAITI 2000), e danno conto di fenomeni realmente esistenti: i quali però, per una più ampia interpretazione del ruolo sociale - e specificamente, dell'apporto alle tradizioni musicali locali - vanno commisurati all'attitudine, invece, alla conservazione. Anche il mondo contadino e pastorale peraltro, inversamente, conosce attitudini al cambiamento (si veda STAITI 2008), soprattutto in relazione a specifici

aspetti tecnici del lavoro e della cultura del lavoro: non altrimenti si spiega l'evidente rapida innovazione dei mezzi meccanici impiegati in agricoltura e pastorizia, dai trattori, le mietitrebbia o le macchine da semina computerizzate agli strumenti meccanici per la tosatura e la mungitura. Ogni attitudine, insomma, incorpora per certo verso il proprio opposto. E i confini tra attitudini, specializzazioni, identità appaiono sempre alquanto sfumanti, e costantemente ricontrattati. □

Si veda il primo capitolo di questo libro e i riferimenti bibliografici in esso riportati. Altre notizie, meno estesamente documentate, danno conto dell'esistenza di tradizioni consimili in Indonesia, Birmania, Afghanistan (si veda DOUBLEDAY 1999: 130), in Uzbekistan, Libano, Grecia, in Turchia e in Macedonia, tra i rom di Sciutka (ove gli effeminati sono addetti alla preparazione del letto rituale per i bambini circoncisi). In area turco-ottomana queste tradizioni verosimilmente sono state in parte riplasmate e rifunzionalizzate all'interno della cultura dell'harem. Dalla Turchia al Marocco è attestata sia dalle fonti storiche che da riscontri etnografici la presenza di danzatori effeminati, in abiti femminili, truccati,

a volte col volto coperto dal velo. Si tratta di suonatori e danzatori che fanno attività di spettacolo in club e teatri, ma anche di attori di strada, evidentemente marginali; si tratta, oggi, di discendenze e sopravvivenze della tradizione egiziana delle danzatrici e prostitute “ghawazi”, cui si affiancavano o sostituivano effeminati in abiti femminili, detti “khawals”, “gink” o “cengi” in Egitto, “kocek” in Turchia e nell’area più immediatamente segnata dall’influenza culturale turca. Sul travestimento da donna e l’omosessualità in area islamica, in relazione con la danza e la musica, si veda ROWSON 1991, MURRAY 1997: 26. Talvolta i danzatori provengono da gruppi etnici minoritari: in Turchia in passato erano soprattutto greci, armeni, ebrei (KARAYANNI 2004: 28); in Marocco, a Fez, il più

noto suonatore, cantore e danzatore del secondo dopoguerra era ebreo: in parte perché attitudini e orientamenti sessuali riguardano, ovviamente, gente di ogni provenienza e collocazione sociale, in parte perché la posizione minoritaria e marginale può esser connessa allo speciale ruolo di interpreti e mediatori di cultura. L'appartenenza, in Kosovo, di suonatrici e suonatori a gruppi rom è coerente con questo quadro più generale. In passato in tutti i Balcani centrali all'esecuzione di repertori da danza da parte di una coppia di suonatrici o suonatori effeminati di tamburello si affiancava l'attività di danzatrici professionali rom, munite di tamburello o di castagnette (si veda SUGARMAN 2004, "Solo Dance in the Ottoman Period": 92-105; SILVERMAN 2004). Il tamburello

accompagnava, come ancor oggi, il canto; vi sono però anche testimonianze del suo uso, femminile, assieme ad altri strumenti (soprattutto il violino: si veda SUGARMAN 2004 e SILVERMAN 2004): come accade ancor oggi, occasionalmente, in Kosovo. Carol Silverman (SILVERMAN 2004: 123), si è già ricordato, riporta una testimonianza della celebre cantante rom macedone Esma Redjepova, la quale ricorda che in passato faceva parte della sua comunità una donna violinista. □

313)

Si veda il caso del culto dei rom kosovari a santa Rosalia, patrona di Palermo, e delle sue relazioni con altri orizzonti mitici in BERENGO GARDIN e STAITI 1997 (il cui testo è stato riedito in forma ampliata in STAITI 2000). □

314)

Isa e Rrema sono una coppia maschile, entrambi di Peje; la registrazione proviene da una musicassetta, probabilmente degli primi anni '80 del Novecento, reperita presso una famiglia di rom del Kosovo residenti a Bologna. L'etichetta, probabilmente di un produttore locale, è illeggibile. Mirita e Ryva sono una coppia femminile, di Rogova, cittadina a mezza strada tra Gjakova e Prizren. Attualmente non suonano più assieme: Mirita fa coppia con la sorella, Merlinda. La prima esecuzione proviene da una seduta di registrazione effettuata da me nel 2009, la seconda dal cd *Ryva Mirita. Motrat nga Rogova. Kenge dasmash me def*, Produksioni Muzikor "MR", Xerxe-Rogove, s.d. ma 2006, traccia 1.

Asmon e Bilhan sono una coppia maschile, di Gjakova, adesso entrambi deceduti. La registrazione è stata effettuata da me nel corso di una festa di nozze, a Gjakova, nel 2002. Hatixhe e Selvynaz sono una coppia femminile di Prizren. L'esecuzione presa in esame proviene da una seduta di registrazione effettuata da me nel 2008. □

La trascrizione tiene conto anche di accenti e dinamiche, che danno un peso maggiore al primo, al sesto e al settimo colpo; una scelta egualmente approssimata potrebbe attribuire al settimo il valore di un ottavo, giacché la sua durata – piuttosto regolare in tutte le diverse esecuzioni, si colloca tra l’ottavo (20 centesimi di secondo) e l’ottavo puntato (30). A rigore andrebbe trascritto come ottavo più trentaduesimo; il primo colpo poi, quantomeno per tre delle quattro coppie prese in esame, si avvicina di più a un ottavo con doppio punto. Tutto ciò non è stato fatto (e questa valutazione viene riportata in nota) perché la scelta dei valori di durata resterebbe approssimativa, e inutile alla valutazione del repertorio e del

linguaggio musicale presi in esame: il solo scopo di questo tentativo di trascrizione è di mostrare la relazione tra gli andamenti ritmici della musica femminile e la suddivisione del valore di 1 e $\frac{1}{2}$ in due parti di eguale valore, secondo i rilevamenti di Arbatsky. □

316)

Nelle esecuzioni di Mirita e Ryva si riscontra una maggiore tendenza alla proporzionalità. Non so se questo può avere a che fare col fatto che Mirita, il primo tamburo, affianca all'attività di suonatrice di tamburello quella di cantante di *tallavà*, cioè di repertori moderni accompagnati dal sintetizzatore, che hanno fatto proprie strutture ritmiche marcate da una pesante, regolare pulsazione binaria. □

317)

Attribuendo alla durata maggiore – 00.40 – il valore di un quarto, la durata di un ottavo puntato è 00.30. Nell'esemplificazione di pejonce i valori sono appena più brevi: la durata maggiore è di 00.38. □

318)

Qelebije suona in genere con Miradije: sono una coppia femminile di Prizren. L'esecuzione presa in esame proviene da una seduta di registrazione effettuata da me nel 2011, nella quale abbiamo registrato l'intero repertorio, *kaida* per *kajda*. □

319)

E non si tratta di una possibilità teorica, ma di una pratica effettivamente occasionalmente frequentata. Le limitazioni allo scambio sono date dalla confidenza, dall'abitudine, che rendono più semplice ed efficace il mantenimento delle composizioni di coppia consolidate. Ma anche dalla gelosia e dalla rivalità: in più di un'occasione ho avuto modo di osservare come lo scambio occasionale aprisse tensioni e conflitti all'interno delle coppie consolidate. □

320)

Sebbene nelle registrazioni in mio possesso (effettuate da me in contesto e nel corso della danza, raccolte presso i suonatori o presenti su cassette e cd audio di produzione locale) si riscontra una tendenza alquanto regolare. Ecco, a titolo di esempio, quanto riscontrato nelle esecuzioni delle prime 4 *kajda* di Gjakovako da parte di Isa e Rrema, Mirita e Ryva, Hatixhe e Selvynaz sopra riportate in tabella: *kajda* 1: 1 min. 26 sec. (IeR), 1 min. 46 sec., 1 min. 25 sec., 1 min. 35 sec., 1 min. 20 sec.; *kajda* 2: 34 sec., 1 min. 47 sec., 1 min. 25 sec., 57 sec., 57 sec.; *kajda* 3: 18 sec., 44 sec., 51 sec., 24 sec., 25 sec.; *kajda* 4: 30 sec., 55 sec., 1 min., 6 sec., 30 sec., 35 sec. Il numero di ripetizioni si può ricavare dalla suddivisione della durata totale per la

durata della singola *kajda*. Anche in questo Mirita e Ryva, la coppia di Rogova, si discosta alquanto dalle altre.



321)

I ruoli tuttavia sono intercambiabili: in occasionali combinazioni di coppia diverse da quelle consuete, se si trovano a suonare insieme due primi tamburi uno dei due fa da secondo. La scelta, estemporanea, è dettata da ragioni di cortesia, o da chi, di volta in volta sceglie il brano con cui iniziare un'esecuzione e, a seguire, le concatenazioni di suite: l'altro lo segue, adeguandosi alle sue scelte. □

322)

Per la traduzione dal *romanè*:
BORETZKY e IGLA 1994. Vorrei
esprimere la mia riconoscenza ad
Hatixhe Korlak per il fondamentale
aiuto all'orientamento nella
complessità dei dialetti rom di Prizren
e a Victor Friedman (Dipartimento di
Linguistica e Lingue e Letterature
Slave dell'Università di Chicago) per la
consulenza linguistica. □

323)

Per un approfondimento sulle lingue principali e sui dialetti del Kosovo e dell'area balcanica in generale, sul loro uso identitario e sulle implicazioni politiche si rinvia a FRIEDMAN 2004. Dello stesso autore si vedano anche FRIEDMAN 2008 e FRIEDMAN 2009. □

Ma è verosimile che la madre, in realtà, fosse rom di lingua turca: a Mamuša vi è una consistente comunità di rom contadini, che parlano come prima lingua il turco, e non sempre conoscono il romané. Alcuni di essi, peraltro, visibilmente più scuri di pelle degli altri e anch'essi turcofoni, asseriscono di essere discendenti di rom provenienti dal mondo arabo. L'informazione, evidentemente leggendaria e non documentata, pare comunque testimoniare la coesistenza, a Mamuša, di due sottoinsiemi di rom turcofoni di diversa ascendenza. □

In merito a quanto racconta Hatixhe sul primo periodo di apprendimento dei repertori musicali, estremamente complessi e codificati, apprendimento che coinvolge soprattutto la memoria corporea, per imitazione, pare opportuno ricordare quanto ha scritto Albert Lord sui modi e le tecniche di apprendimento dei materiali musicali e poetici del repertorio epico, osservati negli anni Trenta del Novecento: “L’apprendimento [...] è un processo imitativo, sia per quanto riguarda il suono dello strumento musicale che per l’apprendimento delle formule e dei temi della tradizione. Si può a ragione sostenere che il cantore imiti le tecniche compositive del suo maestro o dei suoi maestri [...]. È per questo motivo che il cantore non sa

essere preciso sul modo in cui ha imparato la sua arte, e di solito le sue spiegazioni sono assai generiche. Dirà che si interessava ai canti antichi, che sentiva per essi una vera passione (*merak*), che ascoltava i cantori e quindi, lavoro, lavoro, lavoro (*goni, goni, goni*) e a poco a poco, aveva imparato a cantare [esattamente le stesse parole di Hatixhe]. Egli non seguiva alcun programma definito di studio, naturalmente; non aveva nessuna coscienza di imparare questa o quella formula o una serie di formule. Si tratta di un processo imitativo, di assimilazione attraverso l'ascolto e l'assidua pratica personale" (LORD 2005: 76-77). □

326)

Pubblicate soprattutto in STAITI 1986,
1989, 1990, GUIZZI e STAITI 1989,
1995. □

327)

STAITI 1987, 1990/2, 1996. □

328)

STAITI 1988, 1990/3, 1990/4, 1993,
1994, 1997, 2001, 2001/2, 2002,
GUIZZI e STAITI 1992. □

329)

BERENGO GARDIN e STAITI 1997,
STAITI 1997/2, 2000, STAITI e
SCALDAFERRI 2004. □

330)

Si veda STAITI 2006. □

331)

Si vedano soprattutto DE MARTINO
1958 e DE MARTINO 1961. □

Valga come esempio paradigmatico di questo approccio LEYDI 1991. Si veda, sulla figura e sui metodi di Roberto Leydi, STAITI 2005/3. Nell'editoriale di Diego Carpitella che apre il primo numero di *Culture musicali*, la rivista della "Società italiana di etnomusicologia" fondata nel 1982, è scritto: Questo periodico d e l l a *Società italiana di etnomusicologia* intende occuparsi sistematicamente delle musiche di tradizione orale con argomenti e criteri ormai acquisiti in questo ambito di studi. In sostanza confrontare tradizioni musicali diverse, descritte e analizzate secondo funzioni, norme e valori non soltanto estetici. Più volte, infatti, riaffiora il quesito se l'etnomusicologia sia tout court

musicologia, o se invece ... non si stia trasformando in un nuovo modo, antropologico, di valutare gli avvenimenti musicali. Una questione di metodi a cui la demomusicologia italiana presume di poter dare ormai un contributo, dopo un'esperienza trentennale di ricerche *sul campo* ... Con questi trascorsi *Culture musicali* intende rispondere, eventualmente, al quesito anch'esso nell'aria: esiste una etnomusicologia europea? Non soltanto come area geografica ma come criteri, punti di vista. In questa prospettiva s'intendono esaminare numerose questioni: gli strati musicali di una zona complessa come quella mediterranea, i nessi tra archeologia ed etnomusicologia attraverso documenti iconografici del mondo antico, i repertori vocali rituali delle culture agrarie europee, i contatti tra musica

d'élite e musica popolare nei periodi medioevale e rinascimentale, etc.; una particolare attenzione sarà prestata alle musiche tradizionali popolari, più che colte, del vicino e medio oriente.” (CARPITELLA 1982: 1.) Sulle intersezioni tra musicologia storica ed etnomusicologia si veda anche quel che Constantin Brailoiu ha scritto nel 1958 in un saggio memorabile, intitolato “Musicologia ed etnomusicologia oggi” (pubblicato per la prima volta in Italia in BRAILOIU 1978: 79-97. Prima edizione, in francese, in BRAILOIU 1958). □

333)

Sul ruolo dei mediatori culturali nella tradizione orale della musica si veda STAITI 1999. □

334)

Fin dall'inizio del Novecento, in Germania, poi in Francia: da Curt Sachs ad André Schaeffner. Non a caso il luogo di riflessione collettiva su argomenti di iconografia musicale più importante sul piano internazionale è stato, dagli anni Ottanta del Novecento, lo "Study Group on Musical Iconography", che si situava all'interno di una società internazionale di studi etnomusicologici, l'"International Council for Traditional Music"; ne è stato fondatore e presidente Tilman Seebass, etnomusicologo lui pure e fondatore e direttore anche della rivista di iconografia musicale *Imago Musicae*. □

335)

In altra sede (STAITI 1993) ho formulato delle considerazioni sull'argomento, e in specie sull'articolazione dei rapporti tra spazio e tempo e tra rito e mito nelle raffigurazioni di musica. □

336)

Si veda STAITI 1990/3: 132. □

337)

Per un'analisi dei dipinti di soggetto antico di Canova, di Ricci, del Tiepolo rinvio a STAITI 1990/3 e 1990/4. □

338)

Prendo a prestito questa considerazione sull'uso del sintetizzatore presso i rom da Ilario Meandri, che l'ha formulata per primo. Gli strumenti che hanno la capacità di prolungare il suono tanto a lungo quanto dura il gesto ad essi applicato, come quelli sui quali un gesto breve produce un suono prolungato, sono spesso strumenti rituali: l'organo e la campana ne sono esempi ovvi ed evidenti. Già André Schaeffner (in SCHAEFFNER 1968) ha sviluppato a fondo l'argomento. □

A mia esperienza i codici estetici dei rom del Kosovo, le loro scelte compositive in fotografia tendono esse pure all'astoricità, ad una forte emblematicità: in genere non apprezzano le istantanee, l'immagine dell'azione; soprattutto non piace loro il mosso, lo sfocato, prediligono i ritratti statici, a figura intera; spesso, con apparente contraddizione ma in realtà con sostanziale coerenza definiscono le mie fotografie, in bianco e nero, "foto dei morti": loro vorrebbero, se potessero, colorare anche le vecchie fotografie dei padri; è l'immagine eroica (cioè statica, colorata, con lo sfondo "artistico" da studio fotografico di provincia) a eternare la memoria. Attualmente nelle feste di nozze di frequente sono

presenti uno o più fotografi appartenenti alla comunità, armati di fotocamera digitale, computer e stampante, per produrre e vendere istantaneamente le fotografie, a richiesta degli intervenuti. Costoro non fotografano mai la danza, i cortei, l'ingresso degli sposi o del bambino circonciso, né alcuna altra scena di movimento. La documentazione di questi avvenimenti è affidata alle telecamere, che in tempo reale e senza tagli registrano da più punti di vista l'intera festa: la registrazione in video della festa giova alla continua statuizione e ridefinizione dell'identità della comunità, giacché registra, senza interruzioni, tutti gli intervenuti, la partecipazione al ballo, i doni, il contributo in denaro offerto al padrone della festa. Le fotografie sono solo ritratti; danno conto, nella

composizione dei gruppi raccolti
dinanzi all'obiettivo, dei rapporti
sociali e di parentela. □

340)

E l'analisi organologica spesso lo dimostra: gli strumenti raffigurati possono essere moderni, in scene esplicitamente riferite all'antico (ad esempio certe zampogne di Marsia – si veda Winternitz 1982: 126-135 - o di sileni, certi violini di Orfeo – si veda Staiti 1990/3: 81-85 -) o antichi in scene riferite al presente, o ancora attualizzazioni di strumenti ispirati alle immagini dell'antichità. □

341)

Si veda SEEBASS 1988: 59-82. □

342)

Sebbene nel dipinto di Robert il ritratto dei due suonatori, che pure ripete pose, costumi, strumenti illustrati nelle stampe popolari, assume un'intenzione celebrativa da narrazione eroica del tutto estranea alle immagini prese a modello, in ragione della quale i protagonisti della scena illustrata appaiono come mediatori del rapporto tra l'uomo e la divinità effigiata sull'icona alla quale gli zampognari rivolgono la loro offerta musicale. Si veda SEEBASS 1988. □

343)

Idiofono usato in Campania e composto da tre o cinque martelli di legno (uno fisso centrale e gli altri mobili laterali) ai quali sono applicati dei piattini di latta. Si veda GUIZZI 2002: 43-44. □

344)

Questo modo di impugnare lo strumento, alto sopra la testa della suonatrice, ricorre nelle rappresentazioni dionisiache dell'ebbrezza e dell'estasi guidata dalla musica fin dall'antichità. Si tratta di una figurazione stereotipa, se pure ispirata al reale modo di utilizzare lo strumento, che collega questo dipinto alle immagini mitologiche. Si veda GUIZZI e STAITI 1989: 33. □

345)

Le scene di cortei mitologici ispirate a modelli antichi, dal canto loro, si è detto, si aggiornano alla realtà contemporanea, così che immagine dell'antico presentificato e immagine del presente mitizzato incontrandosi, per così dire, a metà strada finiscono per avere tanti elementi in comune da essere quasi sovrapponibili. Forse non è un caso, ad esempio, che il *Trionfo di Bacco* di Massimo Stanzione (Massimo Stanzione, *Bacco adorato dalle baccanti*, Madrid, Prado) sia stato dipinto da un artista napoletano: le stesse feste, gli stessi volti, gli stessi suoni, in epoche diverse, hanno avuto per Stanzione e per Robert la medesima funzione di catalizzatori del rapporto tra tempo e atemporalità, in due dipinti di soggetto diverso, nella

rappresentazione di un carro festivo. □

346)

Si vedano le illustrazioni 13 e 14 al capitolo sugli antecedenti storici. □

347)

Si veda GUIZZI e STAITI 1989. □

348)

Nella fotografia a fig. 39 la sola figura ferma è quella del secondo suonatore di *surla*, che, immobile, tiene una nota di bordone; il suonatore che esegue una linea melodica in movimento, i danzatori che si muovono in cerchio sono effettivamente, nell'immagine, mossi. Non è casuale: chi eseguiva il bordone non aveva ragione di muoversi, gli altri sì. Sarebbe potuto tuttavia avvenire altro: quello che suonava la melodia fermo, o i danzatori in un attimo di sosta, il bordone che cambia posizione; se l'immagine fosse stata buona, con tutta probabilità l'avrei selezionata lo stesso. Il mosso poi è una scelta obbligata dalla poca luce presente. Resta il fatto che questa fotografia mi pare efficace anche per il modo in cui il mosso esercita una

funzione descrittiva, per la coerenza tra
linguaggio figurativo e soggetto
illustrato. □

349)

BERENGO GARDIN e STAITI 1997.



350)

DE MARTINO 1995: 143. E, potremmo aggiungere, mito e storia sono i due poli antitetici tra i quali si colloca ogni rappresentazione identitaria: non necessariamente si escludono ma piuttosto tendono a determinarsi reciprocamente. □

351)

A proposito dei quali si veda STAITI
1997 (in particolare 82-87: “Un genere
di ‘periferia’”). □

Le mie osservazioni sulla fotografia e sulle mie fotografie sono state influenzate e orientate - e mi preme darne atto - dal lavoro svolto in collaborazione con Gianni Berengo Gardin (pubblicato in BERENGO GARDIN e STAITI 1997), dalle conversazioni con lui e con altri amici fotografi, tra i quali soprattutto Rhodri Johnes e Daniele Lelli. Sono pure debitori verso una corrispondenza privata con Ferdinando Scianna e la lettura di suoi scritti, molti dei quali si trovano raccolti in SCIANNA 2001. Riflessioni di vari autori sulla fotografia nella ricerca etnografica sono raccolte nel numero monografico de *La ricerca folklorica* “Antropologia visiva. La fotografia”, curato da Sandro Spini (SPINI 1980), dedicato

all'argomento: si vedano in particolare i saggi di Geneviève Calame Griaule e Edmond Bernus, Carole M. Counihan, Enzo Minervini, Diego Carpitella, Ferdinando Scianna. Il numero successivo, curato da Enzo Minervini ("Antropologia visiva. Il cinema": MINERVINI 1981), è dedicato a cinema ed etnografia: si vedano in particolare i saggi di Diego Carpitella, Clara Gallini, Italo Sordi, Bruno Pianta, Jean Rouch, Paul Hockgins, Claudine De France, Alexej J. Peterson. Quasi trent'anni più tardi *La ricerca folklorica* ha dedicato un altro numero monografico a "Visioni in movimento. Pratiche dello sguardo antropologico" (GRASSENi e TIRAGALLO 2008), il quale contiene tra l'altro un saggio di Francesco Marano ("Venticinque anni di film etnografico italiano: 1980-2005": MARANO 2008) in cui si

ricostruisce la storia del cinema
etnografico in Italia. □

353)

Considerazioni sul gesto e la musica in
STAITI 2008/3. □

354)

La definizione è delle autorità italiane. Viene adottata per ogni insediamento di rom balcanici e di zingari di varia provenienza, a prescindere dal fatto che chi vi alloggia sia davvero “nomade” o, come è il caso dei rom kosovari abitanti in Italia, non lo sia per nulla. □

355)

Si veda, per una ricerca condotta a Palermo, BERENGO GARDIN e STAITI 1997; per una prima indagine sui riti nuziali STAITI 1997/2 e STAITI 2000. □

356)

Nel corso di alcuni viaggi di ricerca, dal 1996, ho frequentato pure, in Grecia, le comunità rom di Salonico, di Iraklia e, più in generale, della Tracia; in Turchia di Edirne e Istanbul. Più recentemente ho conosciuto e frequentato, più superficialmente, famiglie di rom rumeni, e in specie di *lautar* trasferitisi in Italia. Ho condotto pure delle ricerche tra i rom di Campania, Puglia, e soprattutto Calabria: in specie la comunità di rom calabresi residenti a Cosenza. □

357)

Ma la mia interpretazione delle cose osservate e documentate è, evidentemente, soltanto mia, ed è orientata dai miei interessi e competenze etnologici e, in specie, etnomusicologici. Diverse persone della comunità, a partire dalle proprie specifiche attitudini e competenze, sono interessate al mio punto di vista, e scambiano, discutono, condividono opinioni e interpretazioni. I musicisti hanno un interesse speciale per le mie analisi dei repertori, delle tecniche esecutive e di trasmissione, per le riflessioni su ruoli e funzioni della musica. Porzioni più ampie della comunità sono interessate al modo in cui, nei miei scritti e nel film, vengono descritti e valutati ruoli sociali e problemi di relazione e integrazione.

Con specifiche attitudini e declinazioni, fino all'attenzione più specificamente politica, e di politica culturale, di quanti sono coinvolti nelle attività delle associazioni culturali. In generale tuttavia l'interesse specifico per i modi in cui si dispiega il mio lavoro di traduzione e interpretazione è limitato: più semplicemente e generalmente la comunità, nel suo complesso, ritiene che esso sia utile a favorire un rapporto più disteso e meglio articolato con più ampie porzioni della società, in Italia come in Kosovo. Senza con ciò valutare analiticamente, in dettaglio, ogni aspetto della mia interpretazione, del lavoro di traduzione; parti del quale, nella loro articolazione concreta, interessano soltanto alcuni interpreti specializzati delle tradizioni: i musicisti in primo luogo. □

358)

Spesso nella letteratura specializzata “film” definisce le cose girate su pellicola, “video” quelle in elettronica. Qui ho scelto di usare “film” per definire il materiale montato in un prodotto di senso compiuto – sia esso su pellicola o elettronico -, “video” per definire le riprese non montate. □

“Intervista”, qui e oltre, è da intendersi in accezione molto ampia. Nel corso della ricerca e delle riprese non sono mai state condotte “interviste” in senso proprio, con una rigida strutturazione in risposte dirette a una serie di domande preformulate: si tratta di un procedimento di indagine incongruo e per lo più del tutto insoddisfacente. Le informazioni sono state acquisite nel corso di lunghe e libere conversazioni. Solo nella fase finale del lavoro sono state registrate esecuzioni domestiche del repertorio, a fini espressamente e appositamente documentari. Queste poi, assieme alle registrazioni effettuate nel corso di esecuzioni in contesto, intere e segmentate dal ricercatore, sono state valutate insieme agli informatori. Questo ha orientato e

determinato una fase successiva e conclusiva del lavoro: suonatrici e suonatori hanno eseguito, per il ricercatore, parti separate del repertorio, isolandone le diverse componenti (formule melodiche, formule ritmiche, variazioni). Soltanto con Hatixhe Korlak, suonatrice di tamburello che ha una speciale consapevolezza, anche analitica, relativa alla propria musica e al proprio ruolo, sono state registrati in video dei monologhi più strutturati, di taglio soprattutto autobiografico, dei quali si dà conto nel capitolo a lei dedicato. □

360)

Per tutte e tre feste più compiutamente mostrate nel film (la festa di nozze della famiglia Drini, la festa di nozze della famiglia di Qelebije Gashi, la festa di circoncisione della famiglia di Hatixhe Korlak) abbiamo lavorato anche su commissione delle famiglie, per realizzare i film destinati a loro. □

Attitudine che concorda con quella della documentazione etnografica. Si legge in HEIDER 2006: 104: “in ethnographic film we need to see a long and uninterrupted act [; ...] the editor’s decision to cut away [...] will do violence to the integrity of the action.” E che naturalmente è specialmente importante nella documentazione di eventi orientati dalla presenza della musica. La ripresa e il montaggio di lunghi piani sequenza è una tendenza già presente nel cinema etnografico (Jean Rouch, soprattutto) ed etnomusicologico in 16 mm.: si veda BAILY 1989: 11 e ZEMP 1988: 397-398. □

La letteratura sul cinema etnomusicologico è alquanto ristretta; ancor meno sono i saggi che affrontino specificamente i problemi della resa del suono, delle logiche di montaggio orientate dalla musica. Si veda ROUGET 1965; KUBIK 1965; DAUER 1971; KUBIK 1972; FELD e WILLIAMS 1975; FELD 1976; CARPITELLA 1977; CARPITELLA 1978; CARPITELLA 1979; ZEMP 1984; CARPITELLA 1986; ZEMP 1988 e i saggi contenuti nel numero monografico di *The World of Music* dedicato a “Film and video in Ethnomusicology”: BAILY 1989; ELSCHEK 1989; SIMON 1989; ZEMP 1989; TAKAHASHI 1989. Brevi note sulla specificità del documentario etnomusicologico in ROUCH 2009:

108-109, “L’ethnomusicologie”. Pochissimo (RICCI 2007; ADAMO 2010) è stato pubblicato dopo che lo sviluppo tecnico ha iniziato a consentire riprese audiovisive di lunga durata con qualità elevata, modificando - soprattutto per la registrazione della musica - tecniche e metodi di lavoro sul campo e di montaggio. □

363)

Qualche cenno in ZEMP 1988. □

L'uso di più camere non è molto frequente nei documentari etnografici. Per ragioni economiche e di opportunità. La presenza di più operatori può essere invasiva e pesante quando si riprendono scene di vita domestica o accadimenti sui quali la presenza di apparecchiature e operatori può intervenire, modificandone sensibilmente il flusso. In questi casi si cerca di essere il più leggeri possibile, e si opera da soli. Così è stato fatto anche nel corso di questo lavoro, quando è parso opportuno. Ma le sedute di registrazione del repertorio, i dialoghi sulla musica tra ricercatore e musicisti non sono indipendenti dalla presenza degli operatori; sono anzi spesso determinati da questa. La finzione consisterebbe nel nasconderla

dietro un'apparente "spontaneità", non il contrario. Ai riti poi in genere assiste e partecipa un gran numero di persone. Anche il vicinato e i passanti si assiepano ai bordi del cerchio di danza, e assistono lungamente. Le camere e i loro operatori, inoltre, sono parte costitutiva del rito. Altre resistenze all'uso di più camere sono dovute al fatto che, è stato detto, il montaggio di punti di vista diversi è distante dall'osservazione diretta, dunque poco naturale: queste resistenze coinvolgono anche le inquadrature, i tagli diversi da quelli dell'osservazione diretta (si veda MACDOUGALL 1998: 199-208, "Unprivileged camera style"). Ma il cinema e la televisione hanno abituato sia i protagonisti dei riti che chi guarda il documentario ai cambi di inquadratura, che fanno parte delle

tecniche, della tradizione audio-visivi (peraltro i filmati dei riti fatti dagli operatori interni dalla comunità sono essi stessi, a volte, girati con più camere). E ogni inquadratura è soggettiva e “artificiale”: anche le più apparentemente “neutrali”. Perché l’occhio di chi guarda il film è guidato dalle scelte compositive di chi il film l’ha girato e montato. Alcune scelte appartengono a una retorica della fotografia, prima che del cinema. E prima ancora ai codici, alla retorica delle arti figurative, della pittura soprattutto. Pur tenendo presente il punto di vista, i canoni figurativi, le esigenze rituali dei protagonisti, il film appartiene al suo autore, e si nutre della sua cultura. Il film documentario montato dà conto del punto di vista dell’autore, sottolineando le fasi, le azioni, le relazioni che all’autore

paiono più rilevanti. In questo (come, se ne dirà avanti, nell'uso della voce fuori campo) la responsabilità autoriale non può essere elusa, a meno di non rischiare una forzatura: cioè di pretendere di mettere in scena soltanto i codici dei protagonisti, nascondendo i propri dietro un'apparente neutralità. Il problema dell'uso di più camere è che ciascun operatore ha un proprio punto di vista, dei propri criteri di selezione dell'attenzione. Per le riprese di questo film si è messo insieme, dopo molti tentativi, un gruppo piccolo e agile, che nel tempo ha imparato a condividere idee e approcci, a capire cosa stanno facendo gli altri ricercatori e a muoversi di conseguenza. La maggior parte delle riprese sono state fatte assieme a Michele Gurrieri e Silvia Bruni, che hanno studiato etnologia, etnomusicologia e cinema, che hanno

svolto anche individualmente esperienze di ricerca con i rom balcanici e hanno partecipato integralmente a questa ricerca, non solo alle riprese. Sono loro molto grato per aver contribuito a quest'opera con le proprie idee, la propria competenza, il proprio sguardo, il proprio lavoro. □

365)

Cenni alla presenza nel film dei ricercatori e delle apparecchiature di ripresa in HEIDER 2006: 67-70, “Reflexivity: The Ethnographer’s Presence”. □

A proposito della relazione tra girato e montato, tra materiale d'archivio e film ho trovato considerazioni parallele e concordi (con specifico riferimento al lavoro di Timothy Asch) in RUBY 2000: 115-135, "Out of Sync: The Cinema of Tim Asch". Riflessioni sulla creazione di archivi e sulla relazione tra materiali video e film in ASCH e ASCH 2003. Peraltro un problema della resa filmica dell'esecuzione dei repertori di tamburello in Kosovo è che, si è già detto, ciascun brano dura da 20 minuti a oltre un'ora: è impossibile darne conto per intero. Per questa ragione si accludono, nel dvd che accompagna il libro, dei filmati aggiuntivi, nei quali vengono eseguiti per intero alcuni brani. Si presenta con speciale evidenza, nei film

etnomusicologici, un problema che si avverte anche nella documentazione di altri eventi. Val la pena di citare a questo proposito quanto ha scritto David MacDougall (MAGDOUGALL 1998: 209): “There is a hidden problem in documentary film - the problem of the long camera take and what to do with it. With the exception of interview material, most of the shots in contemporary documentary films and television programs are only a few seconds long. This is in marked contrast to fiction films and television dramas in which whole scenes are sometimes played out in a single shot.” E, a proposito delle riprese per un suo film girato in India del nord: “I began to shot a kind of ‘shadow’ film along side the main film. This notional film - notional because it remains unmade - consists of long camera takes which

quite clearly could never have been used in the main film. My justification for shooting these long takes was that we could at least extract and use pieces of them. But in the back of my mind they actually constituted an alternative film, a counter-film to the one we were making. They formed a necessary antidote, a way of holding on to the qualities that are so often lost when a film is structured for its likely audiences.” E non credo si tratti soltanto di un “antidoto”: è un esercizio di rigore, che risponde alla necessità di stare ai tempi degli avvenimenti documentati. Tanto più se si tratta di riti; ineludibilmente, se si tratta di musica. □

Sul problema della definizione di “documentario etnografico” (o meglio della valutazione del “grado di etnograficità” presente in un documentario o in una tradizione di film documentari) si rimanda a RUBY 1975, e al capitolo “Toward a definition: the nature of the category ‘ethnographic film’” in HEIDER 2006: 3-5. Il che, come spiega lo stesso Heider nelle pagine seguenti (“The nature of ethnography”: 5-7), comporta la necessità di definire l’etnografia. E gli incerti confini tra etnografia, etnologia, antropologia culturale: impresa vana e insensata, quantomeno su queste pagine. Mi limito qui a riportare una definizione di Clifford Geertz, così ampia da apparire, senza esserlo, venata di enciclopedismo, ma

efficace: “La vocazione essenziale dell’antropologia interpretativa non è di rispondere alle nostre domande più profonde, ma di mettere a disposizione risposte che altri (badando ad altre pecore in altre vallate) hanno dato e includerle così nell’archivio consultabile di ciò che l’uomo ha detto” (GEERTZ 1988: 42). Per una estesa e stimolante valutazione della natura dell’etnografia e dei suoi oggetti, in relazione a metodi, linguaggi, oggetti del cinema etnografico, si rimanda a RUBY 1975. Che avverte (109): “Ethnographic filmmakers appear to be primarily concerned with satisfying the conventions of documentary film, and only secondarily, if at all, concerned with meeting the scientific requirements of ethnography. Thus they have not been involved with what I

would consider to be the most crucial issues of ethnographic film, or for that matter, of ethnography: (1) the translation of anthropological theories of culture into theories of film which would provide the filmmaker with rationales for the articulation and organization of image/sound structures; (2) the description of the methodology which would logically follow once such a translation occurred.” □

Le feste di cui si è scelto di mostrare porzioni più ampie sono tre: una festa di nozze della famiglia Drini, che ha avuto luogo a Gjakova e a Bologna nel 2010; una festa di nozze della famiglia di Qelebije Gashi, svoltasi a Prizren e Mamushë dal 23 al 25 settembre 2010; la festa di circoncisione dei nipoti di Hatixhe Korlak (Prizren, 17, 18 e 27 luglio 2011). La famiglia Drini risiede a Bologna, e ha contrattato la sposa a Gjakova; lì si è svolta la prima parte della festa; il banchetto invece ha avuto luogo a Bologna, in una sala presa in affitto. La profonda adesione agli scopi della ricerca da parte del nonno dello sposo, Fadil Drini, ha consentito di seguire gli avvenimenti in ogni fase. La consapevolezza dei protagonisti, e lo speciale dolore della sposa, che

avrebbe lasciato la famiglia d'origine per trasferirsi in un paese sconosciuto, hanno reso questi riti specialmente intensi. Qelebije Gashi e Hatixhe Korlak sono entrambe suonatrici professioniste di tamburello: così lo strumento nelle loro feste ha avuto un ruolo di particolare rilievo. Qelebije, in quanto suocera della sposa, non ha potuto suonare, se non in brevi momenti, perché altrimenti impegnata. Ma la sua danza, di fronte alle proprie compagne di lavoro, è sembrata un'autentica celebrazione dello strumento e della sua musica. Hatixhe invece ha suonato lei stessa, con Selvynaz Bytyqi, per le donne della propria famiglia. Mettendo in scena, per loro e per le mie telecamere, una serie di esecuzioni raffinatissime, della più alta qualità musicale. □

Tra le prime ricerche etnomusicologiche ad avvalersi del fonografo Edison va ricordata quella di Benjamin Gilman sulle melodie degli Zuñi (GILMAN 1891). Felix von Luschan, direttore del Museo di Arte Popolare di Berlino, aveva iniziato a sperimentare le applicazioni del fonografo dal 1885 (si veda LUSCHAN 1908); Carl Stumpf nel 1900 registrò a Berlino l'orchestra reale del Siam su sei cilindri di cera (STUMPF 1901), iniziando così la collezione di quello che nel 1905 diventerà il Berlin Phonogramm-Archiv. Si veda LEYDI 2008: 40-43.



370)

Quanto alla relatività della registrazione “oggettiva” di scene di musica si veda FELD e WILLIAMS 1975 e ZEMP 1988. □

371)

GEERTZ 1990: 12, cui si rimanda per una più ampia – e acutissima – trattazione dell'argomento. □

Le osservazioni formulate da Kwame Braun sull'uso della fotografia e del video in Ghana (nel suo *passing girl; riverside - An Essay on Camera Work*, del 1997) sono vicine alle mie considerazioni su funzioni e tecniche della fotografia tra i rom del Kosovo; si estendono però alla valutazione di funzioni e tecniche del video in termini che possono applicarsi a molte culture orali: "I haven't done a systematic study, but hours of guided perusals through Ghanaian photo albums suggest to me that for many Ghanaians, photography (and by extension video) is best used for formal portraits: self-consciously posed presentations of the self to the camera. In Ghana, the subject *gives* the photograph as much as the photographer *takes* it.

Supplementary to portraiture, photographs can be mementos of significant events, similarly self-consciously presented. One almost never sees truly casual “snapshots” of daily life, candid views of people off-guard, or non-events. Video is used with much the same sense of occasion. A videographer, engaged to document a wedding, festival, or funeral, restricts himself to moments of ritual significance, the key celebrants, and a register of important guests (trascrizione integrale del testo su <http://www.wac.ucla.edu/bishop/articles/rive1>)

È interessante notare, a margine di questo discorso, come da noi, in Italia e per gli italiani, le fotografie di nozze, come altrove, sono statiche e in posa, distanti dai codici figurativi del reportage, mentre i film che danno conto delle medesime celebrazioni si

sono più manifestamente piegati a linguaggi mutuati dalla programmazione televisiva: l'inchiesta giornalistica, e le cose che vanno sotto i nomi di "docu-fiction" e "reality". E ciò sebbene fotografi e operatori video appartengano per lo più alle medesime ditte, lavorino in collaborazione e si scambino i ruoli. □

373)

ROUCH 1975, in traduzione italiana in
ROUCH 1988: 45-46. □

374)

ROUCH 1975, in traduzione italiana in
ROUCH 1988: 46. □

Peraltro “[w]ith the exception of Jean Rouch (in *Chronicle of a Summer*), Don and Ron Rundstrom (in *The Path*), and Tim Asch (in *The Ax Fight*), the majority of ethnographic filmmakers have apparently assumed that if they satisfied the demands of documentary style they somehow would automatically be using the most scientific means of articulating and organizing images and sound. In many significant ways, the field of ethnographic film/visual anthropology has seen little progress since the 1930s when Gregory Bateson and Margaret Mead raised the question of the relationship between image-producing technologies and anthropology” (RUBY 1975: 110). E “[g]iven the fragmentary nature of

contemporary theorizing, it seems unlikely that such a grand theory will ever become commonly accepted. The field may be conceptually wide-ranging, but in practice visual anthropology is dominated primarily by an interest in pictorial media as a means of communicating anthropological knowledge, that is, ethnographic films and photographs and, secondarily, the study of pictorial manifestations of culture” (RUBY 1996: 1345. Spesso l’”antropologia visuale” viene definita in opposizione a un’”antropologia scritta”, senza che con ciò vengano definiti e circoscritti i suoi oggetti e i suoi metodi: “visual anthropology may need to define itself not at all in the terms of written anthropology but as an alternative to it, as a quite different way of knowing related phenomena” (MACDOUGALL

1998: 63). Certo questo ha anche a che fare con l'esigenza avvertita dalla tradizione di studi statunitense (e sempre più esportata anche in Europa e altrove) a etichettare meticolosamente, a tratti ossessivamente ogni aspetto dei metodi, degli oggetti, delle prospettive di ricerca (questa indagine etnomusicologica sulle musiche di donne e uomini effeminati rom in Kosovo andrebbe etichettata tra gli "studi di genere", l'"antropologia visuale" - probabilmente anche l'"antropologia storica", visto che si riferiscono le pratiche del presente a musiche femminili e omosessuali attestate nel passato - e non so che altro). Da queste parti abbiamo piuttosto l'abitudine ad attraversare soavemente aree sfumate di confine. Abitudine forse accresciuta, per me che mi occupo di rom, da una

prospettiva emica: noi etnologi siamo,
come la gente di cui ci occupiamo,
attraversatori specializzati di confini.



Un riferimento a queste questioni in RUBY 2000: 212-218: “Films by ‘the Other’”. In molti campi della riflessione antropologica pare manifestarsi la tendenza a privilegiare l’attenzione per le tecniche di analisi e di comunicazione a scapito dell’interesse per gli oggetti di cui ci si occupa, che finiscono per diventare meri pretesti per officiare riti interni alla disciplina. Negli studi di “antropologia visuale” prevale nettamente l’attenzione per gli autori, i loro metodi e punti di vista; la relazione tra essi e i linguaggi, le tecniche, le arti figurative che appartengono alle culture indagate ben di rado viene presa in considerazione, quasi mai esplorata a fondo. Un’indagine sulle tecniche di

rappresentazione “visuale” (e sonora) degli “altri”, certo, tende a indebolire ogni tentativo di costruire una riflessione di metodo unitaria e coerente: perché ciascun oggetto di studio impone di forgiare strumenti di analisi - e di visualizzazione - plasmatisi su di esso. Vi è una differenza fondamentale, credo, tra chi indaga a fondo certi oggetti e sviluppa competenze nella scrittura, nella fotografia o nel cinema o in qualunque altra tecnica comunicativa per la necessità di dar conto in modo appropriato e pertinente delle cose di cui si occupa e chi di mestiere fa lo scrittore, il fotografo, il cineasta e, inversamente, cerca degli oggetti cui applicare la propria competenza, il proprio sguardo. Gli scritti, le fotografie, i film etnologici, in linea di massima, li fanno degli etnologi che si

sono costruiti le necessarie competenze, non gli scrittori, i fotografi, i cineasti in cerca di una bella storia da raccontare (“my only real interest in things pictorial is if they will transform anthropology”; e “[i]f the term ethnographic is to retain any of its original meaning, it is most profitably applied only to those films produced by competent ethnographers and explicitly designed to be ethnographies”: RUBY 2000: 6 e 28). Jean Rouch, che era un etnologo che faceva cinema, non un cineasta interessato ad argomenti etnologici, ha girato tutti i suoi film tra Parigi e una zona circoscritta dell’Africa subsahariana: quella sulla quale ha costruito nel tempo una solida competenza etnologica. Fadwa El Guindi ha dedicato un capitolo del suo *Visual Anthropology* a “Filming

Selves” (EL GUINDI 2004: 121-152). Ma lo sguardo su sé stessi è preso in considerazione solo all'interno della produzione di film etnografici: film “in which members of the local population being studied participate in the filming of or directly film themselves” (EL GUINDI 2004: 121). Il suo interesse si polarizza sulla partecipazione di nativi a film documentari, non sulla produzione visuale che appartiene alle culture indagate: dunque ancora una volta, sui film in quanto strumenti di indagine e di divulgazione, non in quanto prodotti delle culture indagate (siano esse indagate da nativi o da studiosi esterni). Come se l'etnomusicologia si occupasse a larga prevalenza dei modi di riprendere e pubblicare registrazioni audio e trascrizioni, lasciando sullo sfondo le musiche di cui ci si occupa. Riducendo

scopi e metodi della disciplina a un compiaciuto sguardo narcisistico su sé stessa: l'impressione generale è che l'"antropologia visuale" abbia un interesse debole e occasionale per gli oggetti: per le cose mostrate nei film degli etnologi, e il modo in cui gli "altri" utilizzano le immagini all'interno dei propri codici comunicativi. L'enunciazione dello statuto disciplinare di un'"antropologia visuale" si trova, in forma compiuta, solo in *Picturing Culture* di Jay Ruby, pubblicato nel 2000. La definizione dell'ambito e delle prospettive enunciati nella prefazione che Jay Ruby ha anteposto al suo libro (RUBY 2000: ix-xiii) è del tutto condivisibile. Vi si legge, nelle prime righe: "I have been exploring the possibility of an anthropology of the visible for over thirty years. It is an inquiry into all that

humans make for the others to see – their facial expressions, costumes, symbolic uses of space, their abodes and the design of their living spaces, as well as the full range of the pictorial artifacts they produce, from rock engravings to holographs.” Dunque un’indagine sulla figurazione, sullo sguardo, sia interno che esterno. Su come lo sguardo volto verso l’interno e quello volto verso l’esterno possono reciprocamente influenzarsi. Che è cosa ben diversa dalla pretesa di instaurare, con la produzione di documentari etnografici, un approccio alla conoscenza esclusivamente filmico, alternativo o addirittura opposto alla valutazione scritta dei fenomeni. Lo stesso Jean Rouch, del resto, avvertiva che “caméra set magnétophones [...] ne remplaceront jamais les modes classiques de

l'enquête ethnographique" ROUCH
2009 ("Le film ethnographique"): 86.



377)

RUBY 2000: 37. □

378)

Osservazioni sulle diverse funzioni e strutturazioni dell'immagine in movimento presso diverse culture in BARBASH e TAYLOR 1997: "Cinematic Conventions", 337-341. Sul piano teorico una compiuta declinazione del rapporto tra antropologia e cinema documentario si trova in RUBY 1975, in RUBY 1980 e in RUBY 2000. □

379)

Cenni sulla traduzione del tempo in immagini nelle culture orali (con specifico riferimento ai calendari, alle tavole del gioco dell'oca e ad altre forme di resa spaziale della successione delle durate) in STAITI 1993 e in STAITI 1994. □

380)

A Konik, presso Podgorica, in Montenegro, tra i rom lì rifugiati dalla guerra del 1999. □

381)

Come a molti repertori di tamburo, anche fuori da quell'area; si veda ad esempio quanto riportato da Alberto Favara dei repertori dei suonatori siciliani di tamburo a Bandoliera (FAVARA 1957, "Tammuriddate": II, 517-562, in particolare i brani n. 926, 928, 929, 931, 032, 933, 937, 943, 944, 953, 957, 959, 961, 963, 964, 991, 998, 1001, 1002, 1008, 1010, 1013, 1015). □

382)

Si veda ROUCH 1979, in traduzione italiana in ROUCH 1988: 66. □

Ma la ripresa del suono per il film ha conosciuto dei seri problemi, che non sono stati risolti in modo del tutto soddisfacente: l'unico modo per evitare che la voce risulti velata dal suono dei tamburi, che stanno davanti al viso delle suonatrici, è di puntare un microfono direttamente sulla bocca, scavalcando gli strumenti. Però le aste necessarie ingombrerebbero un'area necessaria a chi danza, e impediscono il movimento delle camere. Così, in più di un momento, la qualità della registrazione audio ha dovuto cedere il passo alle esigenze del rito e delle riprese video. □

384)

BARBASH e TAYLOR 1997: 36. □

385)

Si legge in ROUCH 1988: 87-88 (intervista registrata il 22 dicembre 1986): “Credo che il ‘cinema diretto’, anche se sono stati risolti i problemi tecnici, anche se si conosce perfettamente l’equipaggiamento di ripresa e di registrazione sonora, resta un’avventura niente affatto scontata. E questo perché, anche se sembra un cinema molto semplice, è basato sull’improvvisazione nel mirino della cinepresa. Una cosa questa che richiede al regista di essere, nello stesso tempo, il proprio operatore. Nel ‘cinema diretto’ è impossibile dirigere qualcuno, perché è un cinema in cui le inquadrature cambiano continuamente, si filma qualcosa e poi si è costretti a cercare una posizione diversa: si è sempre in movimento. Molto spesso è

un cinema che comincia a raccontare una storia senza conoscerne la fine, [...] è un cinema nel quale la storia si racconta nello stesso momento in cui si gira.” Ancora (90): “in un film documentario non ho da fare nessuna messa in scena. [... I]l mio lavoro è quello di registrare il più precisamente possibile quello che succede. È quindi un lavoro di osservazione filmata. La messa in scena è già data dal rituale.” E ancora (60, traduzione italiana da ROUCH 1979): “lo stesso lavoro sul campo determina la specificità del procedimento del cineasta-etnografo, perché invece di elaborare la redazione dei suoi appunti dopo la ricerca sul campo, deve, a rischio di fallire, tentarne la sintesi nel momento stesso dell’osservazione, condurre cioè il suo racconto cinematografico, ingrandirlo o arrestarlo di fronte all’avvenimento.

Qui non si tratta più di un piano di montaggio scritto in precedenza, né di macchine da presa che fissano un ordine di sequenze, ma di un gioco ben più arrischiato dove ogni piano è determinato dal piano precedente e determina il piano seguente.” □

386)

Ma una sceneggiatura è richiesta dalla gran maggioranza dei bandi di finanziamento, pubblici e privati, per la realizzazione di film documentari: il che è sufficiente a raccontare la degenerazione ideologica e programmatica di questo terreno di indagine e divulgazione. □

Tra i rom del Kosovo immigrati in Italia v'è addirittura una piccola impresa ("Studio Italia") che fornisce servizi video e fotografici per le feste di nozze e di circoncisione che opera con attrezzature di alto livello tecnico (carrelli, dolly e crane, operatori collegati alla regia per mezzo di radiomicrofoni e radiocuffie, mixer video e grandi monitor che consentono agli intervenuti alla festa di vedere il girato in tempo reale). Offrono anche ai convenuti un servizio fotografico istantaneo: le immagini vengono stampate sul posto, con una stampante a getto d'inchiostro. □

Si legge in ROUCH 1988: 57 (traduzione italiana da ROUCH 1979): “il regista non può che essere l’operatore. E soltanto l’etnografo, secondo me, può sapere quando, dove, come filmare, cioè realizzare il film. Infine, e questo è senza dubbio l’argomento decisivo, l’etnografo passerà un tempo molto lungo sul campo prima di iniziare una qualunque ripresa.” Non soltanto per ragioni economiche, ma anche di leggerezza e agilità del gruppo, alle riprese di questo film non ha partecipato un fonico, che avesse come compito dedicato la ripresa dell’audio. Questa incombenza è stata assolta dall’operatore/regista o, quando si è operato in due o in tre, alternativamente o collettivamente da

tutti i componenti il gruppo. □

389)

ROUCH 1988: 59 (traduzione italiana
da ROUCH 1979). □

390)

Si è già affrontato l'argomento, con specifica attenzione per la fotografia, nel capitolo precedente. Riferimenti alla relazione tra contingente e sistema in HEIDER 2006: 4-7 e 102-103, "The Nature of Ethnography" e "Particularizing and generalizing". □

391)

BARBASH e TAYLOR 1997: 30. Si
veda anche HEIDER 2006: 54-57, “The
Narration”. □

392)

Su De Seta si veda FOFI e VOLPI 1999, e MARANO 2011: 68-72; per una valutazione delle fonti sonore e del rapporto con la ricerca etnomusicologica nei suoi film si veda GIANNINI 2006. □

393)

Sul sensazionalismo esotizzante di Flaherty si veda RONY 1996: 102, e le ulteriori considerazioni espresse in GAINES 1999: 9 e in PINK 2006: 23-24. □

Si veda BARNOUW 1983: 45, GROSS, KATZ e RUBY 1988: 21, BARBASH e TAYLOR 1997: 24-26 e 40, RUBY 2000: 144-145, BALIKCI 2003. Per una disamina delle relazioni tra l'opera di Robert Flaherty e la tradizione di studio etnografica si veda RUBY 2000: 67-94, "The Aggie Must Come First: Robert Flaherty's Place in Ethnographic Film History". Per una ricostruzione della storia del cinema etnografico in Italia si veda MARANO 2007. Per una storia del cinema etnografico nei paesi di lingua inglese e in Francia, oltre ai testi già citati, si veda LOIZOS 1993. Su Ernesto De Martino e il cinema documentario si veda GALLINI 1981 e MARANO 2007: 29-67. Diego Carpitella si è occupato a più riprese dell'uso del

cinema nello studio della cinesica, con particolare riferimento alla musica, con un approccio che riprende le posizioni di Franz Boas (e di Margaret Mead e Gregory Bateson, i cui principi sono compiutamente enunciati in BATESON e MEAD 1942; si veda, sul loro lavoro, HEIDER 2006: 28-31: “Bateson and Mead in Bali and New Guinea”) sulla funzione del cinema in etnologia (si veda CARPITELLA 1979 e CARPITELLA 1986; si veda anche CARPITELLA 1977 e CARPITELLA 1978). Carpitella ha anche realizzato alcuni film: *Meloterapia del tarantismo* (riprese del 1960, montate a cura del Museo Nazionale per le Arti e le Tradizioni popolari di Roma nel 1996); *Cinesica culturale 1: Napoli* (Istituto Luce, 1973), *Cinesica culturale 2: Barbagia* (Istituto Luce, 1974) e *Cinesica culturale 4:*

Materiali sul Palio (Centro Flog-
Regione Toscana, 1979-80);
Sardegna: Is Launeddas (RAI rete 3,
1981), *Calabria: zampogna e
chitarra battente* (RAI rete 3, 1982),
Emilia: Brass band della padania
(RAI rete 3, 1983). Si veda RICCI
2007 e MARANO 2007: 97-110. Altri
documentari di argomento
etnomusicologico, di Renato Morelli e
di Giorgio Adamo, sono segnalati nelle
note che seguono. Sergio Bonanzinga,
anche, ha prodotto diversi documentari
etnomusicologici (*Riti della Pasqua
in Sicilia*, DVD, Dipartimento di Beni
Culturali Storico-Archeologici Socio-
Antropologici e Geografici,
Palermo 2002; *La zampogna a chiave
in Sicilia*, VHS, Dipartimento di Beni
Culturali Storico-Archeologici Socio-
Antropologici e Geografici,
Palermo 2003; *Cantastorie a*

Paternò, VHS, Dipartimento di Beni Culturali Storico-Archeologici Socio-Antropologici e Geografici, Palermo 2003). Specificamente su etnomusicologia e cinema documentario è stato scritto poco; si veda FELD 1976. Sull'uso della voce fuori campo si veda anche HEIDER 1976. □

395)

Si veda RUBY 2000: 67-114, “The Aggie Must Come First: Robert Flaherty’s Place in Ethnographic Film History”. Si veda anche HEIDER 2006: 20-24, “Robert Flaherty”. □

Si veda ROUCH 2003/2: 226-227. Ma anche i film di un etnologo e cineasta di grande fama quale è Jean-Dominique Laiox (il quale, caso raro nella tradizione francese, ha indagato, nei suoi film documentari, soprattutto vicende europee, talvolta in collaborazione con Hugo Zemp) - benché non vi sia, nella maggior parte di essi, voce fuori campo - non sono mai stati inseriti nel palinsesto di una rete televisiva: appaiono troppo rigorosi, troppo documentari in senso proprio per interessare il pubblico della televisione. A proposito della voce fuori campo cfr. le considerazioni di Hugo Zemp (in ZEMP 1988: 405-408 "Commentary, Verbal Explanations") e la posizione di Giorgio Adamo, radicalmente diversa

dalla mia, in ADAMO 2010: 18 (del resto la posizione di Zemp e di Adamo vanta precedenti illustri: già André Leroi-Gouran si era pronunciato in maniera sostanzialmente analoga: si veda LEROI-GOURAN 1948; e Jean-Dominique Lajoux si colloca pienamente nel solco tracciato da Leroi-Gouran). Ma va osservato che i documentari contenuti nel DVD allegato al volume di Giorgio Adamo trovano una sostanziale integrazione negli scritti che li accompagnano, e che sostituiscono di fatto la voce fuori campo, integrando la visione dei film con una dettagliata analisi, condotta per iscritto, degli eventi documentati. Tra gli autori di documentari etnografici che hanno utilizzato più o meno intensivamente la voce fuori campo vanno menzionati, oltre a Jean Rouch, Timothy Asch e Robert Gardner. □

397)

E “sarebbe sorprendente che il cinema, anche quello in 16 mm., restasse al di fuori del grande male del nostro dopoguerra: la cretinizzazione” (ROUCH 1955, in traduzione italiana in ROUCH 1988). Le camere digitali, con supporti di memoria a scheda, continuano la strada aperta dal 16 mm.: leggerezza, agilità, economia, lunga durata delle riprese e facilità di archiviazione, che consente di restare sul campo anche per lunghi periodi. □

398)

BAILY 1989: 12, “Use of Voice-Over
Commentary”. □

399)

BARBASH e TAYLOR 1997: 410. □

400)

Per rendersene conto basta scorrere l'elenco dei film selezionati negli ultimi anni al "Festival International Jean Rouch. Bilan du film ethnographique" di Parigi: la maggior parte di essi raccontano storie individuali, o, anche se narrano vicende più ampie, lo fanno attraverso la messa in scena del vissuto di un protagonista. Questo film è stato proposto a diverse case di produzione, soprattutto in Francia. Nessuna lo ha accettato nella forma in cui era stato loro presentato: la loro preoccupazione era che si trattasse di un argomento troppo specialistico per raccogliere l'interesse di un'ampia fascia di pubblico, dunque che fosse scarsamente commerciabile. Ci fu proposto di trasformarlo nella storia di

una povera suonatrice zingara del Kosovo, che dal quartiere fatiscente in cui vive passa a una bella sala da concerto in Italia: insomma una Cenerentola in versione rom. Che poi le cose specialistiche - anche di nicchia, se si vuole - siano poco commerciabili mi pare un assunto non dimostrato, e per nulla vero. Il film realizzato nel 1988 da Renato Morelli (il quale è autore di numerosi film documentari etnografici, e di interesse etnomusicologico: si veda il suo sito web: www.renatomorelli.it; sul cinema etnografico di Renato Morelli si veda ROSSITTI 2001, MORELLI 2008, MARANO 2011: 109-110), con la consulenza di Pietro Sassu, per la RAI (Dipartimento Scuola-Educazione e Sede di Trento) sulla settimana santa di Santulussurgiu (*Su concordu (il coro)*), non fu trovato soddisfacente dai

dirigenti dell'Azienda e non fu messo in programmazione. Ma fu trasmesso, in due puntate, quando si verificarono due vuoti di mezz'ora ciascuno nel palinsesto. Senza comunicati stampa, senza pubblicità, senza che apparisse nel calendario dei programmi. Tuttavia, sorprendentemente, in quelle due mezz'ore i dati Auditel registrarono un raddoppio degli indici di ascolto. Il che, naturalmente, non ha indotto la RAI a produrre e programmare altri documentari affini (per un resoconto più esteso della vicenda si veda ROSSITTI 2001: 78-81). Un breve estratto delle prime riprese effettuate per la realizzazione di *Kajda*, il film che si presenta in allegato a questo libro, fu messo a disposizione degli utenti di *Youtube*, per qualche tempo. Ottenne, in tre o quattro mesi, più di quarantamila visualizzazioni, con

accessi da tutti i continenti. Perché, credo, l'argomento interessa non soltanto etnologi ed etnomusicologi, appassionati di musica balcanica e qualche intellettuale di sinistra, ma anche le comunità dei rom, quelle degli albanesi e dei kosovari in diaspora, degli omosessuali e della gente interessata alle problematiche di genere, musicisti interessati alle strutture ritmiche complesse, appassionati di *world music*. Come i film di Renato Morelli hanno verosimilmente catalizzato l'interesse dei sardi, della gente della Val Caffaro, di chi abita luoghi in cui le tradizioni di carnevale o della Settimana Santa sono ancora vitali, etc. Insomma un approccio generalista comporta l'attenzione superficiale di pochi utenti disposti a subire la vicenda di una musicista kosovara raccontata come

quella di un autista di taxi di Pechino o di tre adolescenti rumeni in gita all'estero, tutte appiattite sul medesimo registro narrativo; la trattazione rigorosa di un argomento ben definito può catturare l'attenzione consapevole di una porzione di pubblico anch'essa ristretta e ben definita, ma che può essere percentualmente rilevante. Sulla programmazione televisiva dei documentari etnografici si veda, in HOCKGINS 2003, la sezione dedicata a "The Presentation of Anthropological Information": 361-477, e in particolare GINZBURG 2003 e JELL-BAHLSSEN 2003. □

401)

Questa finta neutralità viene addirittura teorizzata: si raccomanda di occultare la presenza dell'intervistatore con un accorto montaggio, in cui le domande - che evidentemente orientano il discorso, determinano la natura e la qualità delle risposte - vengono sottratte al giudizio di chi guarda il film. Si legge in BAILY 1989: 13, "Search for Native Explanations and Conversations": "One should use native explanations as far as possible: get the people themselves to explain, a strategy that accords with a principal tenet of anthropology, which is to reveal the social construction of reality. Conversation is seen as the ideal, and the interview as the second best, though it can be edited to cut out much or all of the questioner, so it

does not seem like an interview.” □

“È lontano il tempo in cui Flaherty restava un anno alle Samoa prima di impressionare il primo fotogramma di Moana: oggi i cineasti non ne hanno il tempo, preferiscono non sapere nulla per non rischiare di turbare i loro sacrosanti piani di lavorazione.” (ROUCH 1988: 20, traduzione italiana da ROUCH 1955). □

403)

Si veda RUBY 1975 e RUBY 2000. Si capisce bene cosa non è un documentario etnografico - e in specie etnomusicologico - guardando ad esempio il noto film *Latcho Drom* (1993), diretto da Tony Gatlif, con la consulenza musicale di Alain Weber. Il film intende narrare la diaspora degli zingari, dall'India alla Turchia, la Romania, l'Ungheria, la Slovacchia, la Francia, la Spagna, l'Egitto. Il viaggio viene descritto in termini musicali: vengono messe in scena una quantità di esecuzioni musicali festive e rituali, e di intrattenimento domestico e privato. Carol Silverman ha ben messo in evidenza come questa ricostruzione sia del tutto inattendibile sul piano storico e su quello etnografico (SILVERMAN 2000). Ma il dato più rilevante è

piuttosto, mi pare, che il film non documenta nulla: rimastica invece una elaborazione di diverse tradizioni avvenuta nell'ambiente dell'industria discografica e dello spettacolo. La gente chiamata a rappresentare la musica del Rajasthan, come di ognuno dei paesi rappresentati in questo viaggio musicale, si finge stia suonando per la propria comunità, ma agisce in realtà per una ricostruzione fittizia e oleografica delle proprie tradizioni, ricostruite dal regista per l'occhio compiaciuto ed esotizzante del pubblico dei concerti di *world music*. Compiendo con ciò un doppio salto mortale: perché i musicisti che recitano nel film sono i componenti di gruppi internazionalmente noti (tra gli altri, *Les Musiciens du Nil*, o *Taraf d'Haidouks*: vale a dire musicisti organizzati ed educati allo spettacolo

da impresari, organizzatori, produttori di concerti e dischi di *world music*). E, dopo aver denaturato e ristrutturato le loro tradizioni musicali, volgendole a scopi, contesti, tecniche di rappresentazione del tutto diverse da quelle originarie, si è insegnato loro a rappresentare sé stessi in un set che finge di essere naturale, spontaneo, “autentico”. La fortuna della *world music* ha certo contribuito a indebolire la percezione del confine tra documentazione e messa in scena, tra osservazione e ricostruzione. Debolezza che ha informato di sé le ultime derive del film etnografico, e persino la prospettiva e i metodi di indagine di certa parte dell’etnologia e dell’etnomusicologia contemporanee.



404)

HEIDER 2006: 5. □

In questi anni è tendenza diffusa anche tra autori e teorici del documentario etnografico il considerare invece l'uso della voce fuori campo come il prodotto di un tentativo di imporre anche all'“antropologia visuale” un'oggettività scientifica. Oggettività che è, per la postmoderna destrutturazione di ogni statuto disciplinare, “autoritaria”. A questa pretesa oggettività è legata l'“antropologia scritta”, mentre quella filmica può più facilmente affrancarsene, lasciando al pubblico il lavoro interpretativo. Si veda in specie MACDOUGALL 1998, soprattutto il capitolo “Visual Anthropology and the Ways of Knowing” (61-92). Il lavoro dell'antropologo consiste essenzialmente - riprendo una

definizione di Clifford Geertz (GEERTZ 1988: 42) già citata nelle pagine precedenti - nel “mettere a disposizione risposte che altri hanno dato (badando ad altre pecore in altre vallate)”. “Altri”, badando ad “altre” pecore in “altre” vallate: siano gli altri, le loro pecore e le loro valli più o meno distanti dalle nostre (e per noi italiani che abbiamo operato molto in Italia sono spesso assai vicine), l’operazione consiste comunque nella misurazione e valutazione delle distanze, in una traduzione e reinterpretazione dei fenomeni secondo metodi elaborati all’interno delle discipline antropologiche. Sia essa effettuata sulle pagine di un libro o in un film, l’operazione è la medesima, pur condotta con tecniche e linguaggi differenti. Ma spesso l’“antropologia visuale” si prova a far

rientrare dalla finestra quel che è uscito dalla porta: l'idea che la documentazione filmica sia oggettiva, ormai del tutto desueta, trova nuova formulazione nell'idea che l'antropologia filmica debba prescindere da ogni interpretazione soggettiva (e perciò "autoritaria") da parte dell'autore, lasciando posto al punto di vista e alla voce narrante dei nativi (per un compendio di varie posizioni e per indicazioni bibliografiche si veda RUBY 2000: 195-220, "Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking Alongside"). Posizione inutilmente ideologica: pare piuttosto opportuno tener presente il punto di vista dei protagonisti, occuparsene a fondo, come è proprio dell'etnologia, senza celare la propria responsabilità, senza vergognarsi della propria posizione. Va

anche considerato che il punto di vista di ciascuno dei protagonisti può essere e spesso è sensibilmente diverso da quello degli altri. Che le sue intenzioni, i suoi scopi possono essere anche in conflitto con quelli degli altri (ciascuno dei musicisti, ad esempio, può ritenersi più competente o più capace degli altri musicisti, e può cercare di utilizzare il ricercatore e i prodotti della ricerca per accreditare il proprio ruolo a scapito di quello degli altri: problema che ogni etnomusicologo ha imparato a conoscere bene). Non si compie, nell'apparente rinuncia alla propria interpretazione, alcuna opera di giustizia, alcuna restituzione, anche perché non esiste un punto di vista astratto dalla posizione e dalle intenzioni di ciascuno, stia da una parte o dall'altra degli apparecchi di ripresa.



Si legge in HEIDER 2006: 32: “There is a heavy narration, but it directly complements the visuals. That is, it does not just fill in vaguely relevant or background information, but it explains the wild behavior of the ceremony and also gives an interpretation of the ceremony as a mocking reenactment of the attitudes and rituals of the British colonial officers.” E “[m]ore than in most ethnographic films, its visual and its sounds focus, rather than dissipate, the viewer’s attention.” È d’obbligo, in ogni testo sul cinema etnografico, il riferimento alle opere di Jean Rouch. Ma raramente viene preso in considerazione *Les maitres fous*, che è un’opera di etnografia pura (su quest’opera si veda STOLLER 1992: 145-160, “*Les Maitres Fous*”).

Si preferisce di solito far riferimento a *Chronique d'un été* (1961, di Jean Rouch ed Edgar Morin), a *Moi, un noir* (1958) o magari a *Jaguar* (1954): film nei quali è più evidente l'eredità del surrealismo (che ha segnato le origini e le attività del *Musée de l'Homme*: si veda CLIFFORD 2004: 143-183, "Sul surrealismo etnografico"), in cui l'interesse sociologico sovrasta quello etnografico, in cui prevale la messa in scena del vissuto di singoli protagonisti. Operazione che era, attorno alla metà del Novecento, uno stimolo assai utile all'elaborazione di nuove metodologie d'indagine e di riflessione, ma dalla quale è scaturita una deriva degenerativa che sembra inarrestabile. □

407)

Sullo stile narrativo epico di Jean Rouch si veda DE HEUSCH 2006 e COLLEYN 2009: 21-24, “La voix”. □

408)

Si veda, su questi argomenti, il capitolo
“Guardare, ascoltare: il suono e
l’immagine nell’esperienza musicale”
in ADAMO 2010: 3-12. □

Non mi risulta che vi sia della letteratura su questi aspetti del montaggio e delle sue funzioni. E in generale sugli aspetti del cinema etnografico relativi al montaggio è stato scritto poco (si veda, tra le poche cose pubblicate, LAJOUX 1988). Nell'opera di Sergej Ejzenstejn (si veda EJZENSTEJN 1986) la riflessione è tutta volta al cinema di finzione. L'autore, nelle considerazioni svolte sul cinema sonoro, mette in relazione la struttura del montaggio con quella delle partiture musicali, nella loro dimensione verticale oltre che orizzontale: esplicitamente e deliberatamente rinuncia a una visione modulare del montaggio, scegliendo invece una sostanziale adesione ai codici figurativi e ai sistemi di

pensiero orientati dalla scrittura. Jean Rouch ne riferisce solo indirettamente e rapidamente, riprendendo considerazioni espresse da Dziga Vertov (in VERTOV 1923). Ma certo quel che si fa oggi nell'operare con più camere e assemblarne il girato sulla *time-line* di un *software* di montaggio muta sensibilmente tecniche e prospettive: che tornano, con l'uso degli elaboratori elettronici, a strutture più vicine ai linguaggi orali. Riprendendo la struttura proposta da Lord per il canto epico balcanico (LORD 2005) si potrebbe dire che sulla *time-line* le cellule (cioè i *frame*, i fotogrammi virtuali) si combinano in moduli (in segmenti composti da più *frame*), che vengono assemblati tra loro a formare dei temi, che giustapposti compongono il film. Paratatticamente: non v'è alcuna

struttura verticale: le immagini si susseguono, *frame* dopo *frame*, a comporre il testo visivo. □

Il film permette anche di assistere alla festa, sia pur in differita, ai parenti assenti, alle parti di famiglia che vivono in diaspora. "If possible, Roma begin watching the videos immediately. If the wedding is a three-day event, the famili and guests might return home the first night and watch the video, no matter how late. Communal viewing elicits evaluative comments; input is generated as to how the rest of the even should unfold. Evaluations debate the aesthetic system; for example, viewers might comment on the costumes (ate the hemlines too short for women?), the music (how could the hosts afford to hire those famous musicians?), the dancers (what a great dancer she is!), the number of guests (few people came to their wedding because they aren't

speaking to most of their relatives), the money spent on the event (the limousine cost \$ 200 an hour!), the manner in which rituals are performed (the parents of the bride really didn't want to let her go!), or their omission (she forgot the sieve when she led the dance). In recent years, YouTube has become a forum for sharing family videos" (SILVERMAN 2012: 80-81). Spesso, soprattutto in passato, il video veniva anche impiegato come strumento di comunicazione tra parti di famiglia separate dalla diaspora. A me stesso è stato richiesto più volte di riprendere una sorta di "epistole orali", da consegnare ai parenti lontani (per un'analogia testimonianza e per ulteriori considerazioni si veda SILVERMAN 2012: 79-81, "Video Diaspora"). Recentemente la comunicazione per via telematica, su

Messenger, Skype o siti analoghi, ha affiancato e in larga misura sostituito questo sistema di comunicazione. E i parenti in diaspora, sempre più spesso, assistono anche in diretta, con i medesimi strumenti di comunicazione, quantomeno a parti dell'evento rituale.

