

anno XVIII (2015), n. 17 (2)
ISSN 2038-3215

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XVIII (2015), n. 17 (2)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione
SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, VINCENZO MATERA,
MATTEO MESCHIARI

Segreteria di redazione
DANIELA BONANNO, ALESSANDRO MANCUSO, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione
ALBERTO MUSCO

Comitato scientifico

MARLÈNE ALBERT-LLORCA
Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France
ANTONIO ARIÑO VILLARROYA
Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain
ANTONINO BUTTITTA
Università degli Studi di Palermo, Italy
IAIN CHAMBERS
Dipartimento di Studi Umani e Sociali, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy
ALBERTO M. CIRESE (†)
Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy
JEFFREY E. COLE
Department of Anthropology, Connecticut College, USA
JOÃO DE PINA-CABRAL
Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal
ALESSANDRO DURANTI
UCLA, Los Angeles, USA
KEVIN DWYER
Columbia University, New York, USA
DAVID D. GILMORE
Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
University of Granada, Spain
ULF HANNERZ
Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden
MOHAMED KERROU
Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia
MONDHER KILANI
Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse
PETER LOIZOS (†)
London School of Economics & Political Science, UK
ABDERRAHMANE MOUSSAOUI
Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France
HASSAN RACHIK
University of Hassan II, Casablanca, Morocco
JANE SCHNEIDER
Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA
PETER SCHNEIDER
Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA
PAUL STOLLER
West Chester University, USA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche



fondazione ignazio buttitta

Ragionare

- 1 Francesca Romana Lenzi, *Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna*
- 17 Helga Sanità, *Da 'pomme d'amour' a 'pomo della discordia'. Il pomodoro fra macro-retorica e micro-narrazioni nel foodscape contemporaneo*
- 31 Giovanni Cordova, *I nuovi italiani di Tunisia. Uno sguardo a mobilità e transnazionalismi nel Mediterraneo*
- 43 Eugenio Zito, *Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari*
- 59 Giuliana Sanò, *Immigrazione e agricoltura trasformata nella Sicilia sud-orientale*
- 67 Daria Settineri, *Tra stato e criminalità organizzata. Riflessioni sulle condizioni di alcuni migranti a Ballarò (Palermo)*
- 75 Emanuela Rossi, *Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada*

Ricerca

- 83 Sergio Bonanzinga - Nico Staiti, *I tamburi a cornice in Sicilia*
- 113 Nico Staiti, *Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*
- 139 Maria Rizzuto, *Prima ricognizione sulle "liturgie musicali" delle chiese ortodosse in Sicilia*
- 155 Giuseppe Giordano, *Musiche di tradizione orale dal campo alla rete*

167 Leggere - Vedere - Ascoltare

179 Abstracts

Francesca Romana Lenzi

Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna

L'uomo piglia a materia anche se stesso, e si costruisce, sissignori, come una casa. Voi credete di conoscervi se non vi costruite in qualche modo? E ch'io possa conoscervi se non vi costruisco a modo mio? E voi me, se non mi costruite a modo vostro? Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma. Ma che conoscenza può essere? È forse questa forma la cosa stessa? Sì, tanto per me, quanto per voi; ma non così per me come per voi: tanto vero che io non mi riconosco nella forma che mi date voi, né voi in quella che vi do io; e la stessa cosa non è uguale per tutti e anche per ciascuno di noi può di continuo cangiare, e difatti cangia di continuo.

Eppure, non c'è altra realtà fuori di questa, se non cioè nella forma momentanea che riusciamo a dare a noi stessi, agli altri, alle cose. La realtà che ho io per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darvi. E come? Ma costruendomi, appunto.

(Pirandello 1969: 59-60)

1. *Presentazione della ricerca*

Sviluppando la definizione che dà lo psicologo Sigmund Freud della pelle come superficie d'iscrizione di senso (Freud 1922) e dell'Io-pelle di Didier Anzieu (Anzieu 1985), David Le Breton definisce il corpo come oggetto transazionale (Le Breton 2005: 48). Per l'antropologo francese le pratiche di *body art* (Vergine 2000), *body performance*, fino ai fachiri moderni e ai cosiddetti *modern primitives* intervengono per marchiarsi di identità e per sperimentare attraverso la propria pelle, il loro involucro, una sensazione di esistenza in vita¹. Al centro di quella vita, come motore pulsante, vi è il dolore fisico che la genera e resta come "traccia". Il *piercing*, il tatuaggio, la ferita divengono il simbolo tangibile e concreto di Sé, il ricordo certo dell'esperienza propria. Pertanto un evento apparentemente thanatico

esprime, anzi grida, nella direzione opposta, erotica, di vita.

La sperimentazione artistica che accomuna le forme di *body art* è in sé ricerca e critica all'esistente, una provocazione anti-estetica, che sfida il senso comune di bellezza, di stereotipo visivo, di costumi condivisi. Ciò è valido specialmente per quelle espressioni artistiche che prevedono il "maltrattamento" del corpo, siano esse *performances*, come quelle di Gina Pane, Franko B, Francesco Fragapane² tra gli altri, o esperienze svolte in privato come nel caso delle sospensioni non performative. In questi contesti, il corpo e il dolore diventano protagonisti di un messaggio forte, di una affermazione, o riaffermazione, di vita, del Sé.

Il lavoro ha l'intento dichiaratamente non esauritivo di presentare la pratica delle sospensioni, ovvero la pratica che prevede l'esser sospesi tramite dei ganci momentaneamente fissati come *piercing* sul proprio corpo, introducendola e contestualizzandola a partire dalla letteratura antropologica contemporanea esistente sul tema. Dall'originaria sospensione rituale e dai significati molteplici che l'hanno connotata nei diversi contesti tribali cui la ricerca fa solo breve cenno, ci si muove verso il postmoderno e si indaga cosa – e se – sia rimasto qualcosa di quegli antichi riti nelle nuove pratiche. La seconda parte del lavoro racconta le nuove sospensioni attraverso le interviste e un documentario che riguardano le esperienze di singoli praticanti e di un gruppo di *performers*.

1.1 *Introduzione*

Durante una recente conferenza, Umberto Galimberti ha ricordato che, dopo l'originaria concezione omerica, solo nel 1913 Karl Jaspers recuperò l'idea di «corpo in relazione al mondo della vita» e che «non c'è bisogno della psiche per spiegare le sue reazioni» (Jaspers 1913). In tal senso «la psiche non è altro che la relazione corpo-mondo» e per Galimberti questa stessa definizione vale per l'anima: tutto si è modificato di pari passo con la visione culturale prevalente in un'epoca piuttosto che in un'altra³.

La società contemporanea stimola in numerosi sensi il dibattito sulla ridefinizione del concetto di corpo e della relazione con esso. Il progressivo annullamento della dimensione di tempo e spazio che accompagna la globalizzazione, gli sviluppi storici e tecnologici di contaminazione e incursione socioculturale hanno progressivamente abbattuto i confini in favore di un'unica grande dimensione virtuale, priva di una chiara distinzione tra vissuto oggettivo e soggettivo. L'identità si è andata adeguando a queste sollecitazioni del reale, divenendo multiforme e volutamente indistinta, impalpabile, mutevole, usa-e-getta (Traversa 2012). Il risultato di tale fluidificazione è un disorientamento, un crescente disagio individuale e collettivo, una crisi profonda del concetto di individuo⁴.

Il corpo è al centro di questo processo. Anzitutto poiché il sé-fisico resta l'ancora tangibile e certa della natura non virtuale dell'uomo; in aggiunta, esso è un mezzo centrale di espressione della fluidificazione identitaria postmoderna e del disagio da essa provocato. Il riflesso sul corpo della virtualizzazione dell'identità si traduce nella condivisione sociale dell'abbandono del corpo stesso per una dimensione "superiore", che maneggia e dispone di esso nei processi interni e in quelli visibili (dalla moda, alle diete, alla farmacologia, alla chirurgia estetica e ai ritocchi del *virtual self*) (Pizza 2005).

Per il filosofo Zygmunt Bauman, la promessa della liberazione del corpo delle nuove pratiche di modificazione maschera la perdita di contatto (Bauman 2006) e la manipolazione di esso nel tentativo di controllarlo, rendendolo sempre più neutro, plastificato, annullato, senza segni, senza storia e senza tempo, eternamente ritoccabile e "fluidò", come la realtà in cui si muove (Le Breton 2007: 151-152): «il mio corpo è il senza tempo, il senza scampo, la chiamiamo eternità: un miraggio a cui devo tendere [...]. I corpi plastificati e siliconati sanciscono la fine di ogni storia che la vita incide sulla pelle» (Galimberti 1983: 142).

La condivisione e l'accettazione culturale di un simile rapporto con il corpo non resta senza conseguenze. Esso diviene ossessivamente proiettato verso la necessità di adattare e gestire una specifica immagine di sé diversificata nelle determinate situazioni sociali (Goffman 1971). Il corpo così si modifica al modificarsi delle situazioni, ipertrofizzando l'aspetto postmoderno della relazione e negando l'esigenza di un nucleo stabile, di un'individuazione, che è la traccia del sé, il pilastro dell'identità, costruito dalla storia personale e dalle proprie radici. La flessibilità richiesta dalla realtà postmoderna mette in crisi questo pilastro (Le Breton 2005).

1.2 I riti di sospensione: origini storiche e dibattito odierno

La pratica della sospensione, come altre forme di azione sul corpo, ha origini molto antiche. In passato è reperibile quale momento iniziatico di rituali (Van Gennep 1981) finalizzati a marcare il superamento dell'età adolescenziale, oppure per propiziare la fertilità o i buoni auspici delle divinità⁵. I riti di passaggio sono genericamente caratterizzati da tre fasi al loro interno: la fase pre-liminare, o di separazione, in cui l'individuo lascia la condizione originaria, la fase liminare (*limen*, confine), in cui avviene il passaggio o transizione da uno *status* all'altro e la fase post-liminare, in cui il "nuovo" individuo viene reintegrato nella società. Le pratiche della sospensione sono da ricondursi alla fase intermedia. Essa è anche definita come il momento della "morte iniziatica", poiché l'individuo abbandona il Sé precedente e rinasce con una nuova identità: «La morte iniziatica rende possibile la tabula rasa su cui si inscriveranno le rivelazioni successive, destinate a formare un uomo nuovo» (Eliade 1959).

In tale passaggio, la presenza di pratiche dolorose e faticose si carica di un portato simbolico che sta nell'importanza dello *status* concesso e approvato dal gruppo. La severità dell'iniziazione influisce profondamente sul senso di appartenenza e valorizza il connotato identitario⁶. Il rito è insieme un'operazione di rinascita e di purificazione, attraverso una condizione di sofferenza che, se superata, indica l'idoneità dell'individuo che così si avvicina alla divinità e matura una nuova saggezza.

Tale breve richiamo alle origini antropologiche dei riti di sospensione, senza pretese di ricostruzione, mira ad introdurre alcuni aspetti oggi tenuti in considerazione nell'ambito degli studi sulle pratiche di sospensione sviluppatasi a partire dagli anni Settanta dello scorso secolo.

David Le Breton sostiene che tali espressioni di arte corporale vadano rigorosamente distinte dal rituale del dolore praticato nelle culture primitive (Le Breton 2005). Il presupposto teorico da cui esse muovono è, infatti, sostanzialmente differente. Le attuali modificazioni corporee, siano esse ornamentali o performative, nascono quali veicoli per mettere in scena la propria apparenza e costruire così un personaggio: sono un ponte simbolico e rituale per l'identificazione, che viene palesata ed espressa all'apparenza. L'alterazione invasiva del corpo, così condivisa, per lo meno con i compagni o con la "guida" (il tatuatore, il sospiatore, lo scultore del corpo) quando non con un pubblico, diviene per ciascuno un mezzo di reinterpretazione della relazione con il Sé e con il mondo (Le Breton 2002). Nonostante la ritualità intrinseca, tuttavia,

Le Breton nota che il ricorrere all'autolesionismo corporeo postmoderno è un atto individualista comunicativo, un linguaggio che esprime il disagio del soggetto ferito in Sé e per Sé.

Tanto le *performances* che gli atti privati o segreti di sospensione tentano di comunicare, in modalità e a un pubblico differente, una nuova rivendicazione del Sé, della Vita, che solo attraverso le ferite può essere condiviso. Associando le pratiche antiche e le sospensioni moderne si rischia, dice Le Breton, di fraintendere la funzione sociale che le ferite, e i segni in genere, rivestono nelle comunità primitive. L'individuo postmoderno non si sospende per definire in modo tradizionale (religioso) la propria appartenenza al gruppo e il ruolo che vi riveste, ma, appunto, per uscire dallo stato di morte psichica – non, letteralmente, dalla prigione – in cui si percepisce bloccato.

Numerosi studi sull'autolesionismo deviante e strumentale postmoderno e sulle pratiche di modificazione corporea sottolineano il ruolo del corpo quale vettore comunicativo delle emozioni (Favazza 1987). La profondità del disagio e la sensibilità che risuona in esso creano e/o colgono occasioni di maggiori quote di intensità nell'incisione della propria superficie visibile. Le sospensioni sono integrate in tale contesto.

Recenti ricerche di etnopsichiatria sui cosiddetti "nativi postmoderni" rilevano che i rituali di sospensione rientrano nella generale idea del "corpo-contenitore di identità molteplici". Quest'ultime sono oggi confuse e in continuo riadattamento, instabili, diverse e non conciliate. Si potrebbe parlare di "multi-identità in movimento", non comunicanti tra loro perché non formate e mutevoli, fatte del plasma informatico, tecnico, sociologico ed economico che circola nel paradigma attuale. Nella crisi di questo paradigma, i corpi sono chiamati a essere depositari dei simboli e divengono campi di battaglia della trasformazione sociale. «Se il corpo dialoga la norma, anche il disagio è un linguaggio. La difficoltà postmoderna non è solo capire dove il corpo trasmetta un disturbo, magari localizzato altrove e/o fuori dall'individuo, ma arrischiare a definire fin dove possa spingersi la norma» (Cianconi 2011).

Uno studio (Kross *et al.* 2011) mediante risonanza magnetica funzionale ha rivelato che le regioni sensorie e affettive del dolore fisico sono attivate anche nel caso di elicitazione di dolore relazionale⁷. (Foto 1, 2, 3).

2. La performance e l'esperienza

Le sospensioni costituiscono una realtà italiana e globale in espansione, che cresce nei meeting in-

ternazionali come il *SusCon Oslo*, che ogni anno dal 2002 raduna esperti e neofiti da tutto il mondo per praticare sospensioni e assistere a *workshop* e seminari per l'acquisizione di tecniche e competenze⁸, e nei forum in rete e comunità virtuali che permettono ai curiosi di venire in contatto con le occasioni più vicine a loro per avvicinarsi alla pratica.

Principalmente le sospensioni possono essere perciò un'esperienza condivisa da un gruppo, privato o di *performer*, o un'attività svolta da un singolo. Di seguito si riportano queste tre tipologie di realtà nel mondo delle sospensioni, attraverso un documentario e due interviste.

2.1 "In sospenso". Il documentario sui Freaks Bloody Tricks⁹

Il nome trae ispirazione dal titolo di un brano di una gruppo metal: *Roots bloody roots*, dei Sepultura, dall'album "Roots", 1996. Etimologicamente *freak* è un termine anglosassone utilizzato per indicare i "fenomeni da baraccone", quelle persone caratterizzate da anomalie, evidenti o meno, o da individui che per scelta assumono una posizione o un'immagine sociale anomala, al margine della società. *Bloody tricks* significa "scherzi di sangue", il cui tono vuole essere volutamente dissacrante. I *Freaks Bloody Tricks* (d'ora in avanti FBT) sono stati il primo gruppo italiano di *performers* di sospensioni.

«Siamo molto diversi, individualisti fino alla morte: quello che diamo in uno spettacolo non credo sia un messaggio, ma piuttosto uno stimolo, una specie di frastuono, in cui ciascuno vede quello che vuole vedere o, semplicemente, niente» (Cristiana).

Sebbene i componenti vengano da percorsi autonomi, tutti hanno avuto a che fare con il mondo dei *piercing* e dei tatuaggi, che li ha condotti alle sospensioni. La loro nascita e crescita è stata motivata dalla curiosità di alcuni e, per altri, da una pregressa, seppure minima, esperienza privata. Sebbene i FBT siano un gruppo di *performers*, loro non si definiscono artisti. *Body art* è fare qualcosa che coinvolga il corpo in un gruppo e che metta profondamente in gioco se stessi. Le *performances* di sospensione «non sono da accademia d'arte e chiaramente, nemmeno da prima serata. Non è un prodotto vendibile a larga scala» (Rudy).

Perché renderla *performance* allora, perché portarla su un palco? Alcuni di loro la vivono come una dimensione privata, intima ma aperta: certamente c'è l'idea di far crescere un'energia davanti alla gente, che la coinvolga. La dimensione spettacolare è anche un prodotto culturale, anche se il pubblico non è da loro distinto, anzi c'è quasi l'intenzione di dissacrare questi ruoli e spazi.

Alcuni sostengono sia stato il piano estetico del-

la *performance* ad attrarli, ad altri, al contrario, piace il fatto che la *suspension art* si distingue proprio perché non è un modello armonico, né artistico, secondo il senso comune. C'è poi una dimensione tecnica che prevede l'utilizzo di imbracature, la misurazione di distanze di attacco e delle misure dei ganci per bilanciare il peso del corpo in aria, da calibrare in base alle tipologie di sospensione (in singolo o in più persone, in diverse "figure", sulla base della zona del corpo che è aggrappata). I ganci vengono sterilizzati e poi si sperimenta.

Non si usano droghe, medicine, tecniche di meditazione e questo anche è un fattore centrale e simbolico: il dolore c'è ed è parte dell'esperienza. Le *performances* sono anche considerate da alcuni di loro terapeutiche, proprio passando per il dolore: «È una presa di possesso di qualcosa di reale, che ci appartiene: la sofferenza. È dolore e piacere nello stesso tempo» (Alessandro). E se si considera una messa in gioco, la decisione di sospendersi dà per scontato il dolore e procede oltre. Nel corpo, oltre il dolore, vi è anche una componente dimostrativa, un messaggio: è un modo per combattere l'ipocrita fuga dal dolore del mondo attuale.

E la *performance*? «È paura, poi fisico, poi mente» (Chiara). È un salto nel vuoto: non si sa come si reagirà. Il gruppo aiuta in questo, c'è molta partecipazione nelle *performances* e incitamento reciproco. Ma c'è anche sacralità. Le sospensioni sono un evento che impatta profondamente sulle singole vite e crea un'anima collettiva. È un'esperienza totale (Rudy).

L'immagine di un corpo agganciato in aria potrebbe rimandare all'idea della passività della carne morta, da macello. Anche qui c'è una simbolizzazione per i FBT: la volontà del gruppo e dei singoli di sospendere se stessi cambia radicalmente la prospettiva (Alessandro). Il dolore si sente se il corpo non è presente, poiché pesa sui ganci, mentre attivarsi e dondolare lo fa ridurre (Chiara). (Foto 4, 5, 6).

2.3 Oltre la performance: Francesco e Rudy¹⁰

Oggi i FBT non esistono più, ma le *performances* di sospensione sono una realtà globale.

Rudy, è stato un membro fondatore dei FBT, oggi è un quarantaduenne, papà, artista, tatuatore e *pearcer*, *performer* che ha studiato all'Accademia di Brera di Milano. Mentre lavora a un disegno, racconta la propria esperienza, confermando l'individualismo intrinseco in una sospensione, seppure in contesti di *performance* pubblica:

Eravamo dei ragazzini bellissimi e super sperimentativi. Io ho visto varie *performances* e mi hanno sospeso, poi ho conosciuto Simone, il Cola

e tutti quelli che volevano provare. Eravamo persone separate che hanno condiviso una voglia, senza avere esperienza.

Dall'individualismo che ha dato l'impulso di base, però, i FBT sono divenuti qualcosa di più della somma dei singoli membri:

Si era creata una forte energia. Oggi c'è tanta gente che fa sospensioni come se fosse un gioco. Va, paga, in contesti ludici e organizzati. Come uno sport estremo. Forse perché noi non avevamo mai visto o imparato, sarà che avevamo paura, ma eravamo silenziosi, un po' poche persone...

La sacralità che descrive Rudy dava un'anima al gruppo:

C'era un legame fisico e interno per aver iniziato insieme a sperimentare l'ignoto. La prima volta che l'abbiamo fatto era come se avessimo fatto sesso tutti insieme. Era molto fisico e interno. E forse il motivo per cui rispetto ad altri gruppi i FBT funzionavano benissimo era che la gente sentiva quell'energia, non stavamo giocando, non era un'altalena.

L'assenza di informazione sul tema ha reso l'esperienza dei FBT ancor più coesiva e personale insieme:

Internet non ci aiutava ancora, quindi dalle foto sui libri o sui giornali, si imitava e si sperimentavano variazioni sul tema, immaginando come si facesse e cosa si potesse fare.

E forse anche per questo, la curiosità e la motivazione di trasmettere la novità ha trasformato queste pratiche private in *performances*:

La prima volta volevamo fare un video, una roba artistica. Poi una volta fatto mi sono accorto che era troppo forte, personale, per essere racchiuso in una telecamera. Ma la gente ha cominciato a venire a vedere. La prima *performance* è stata al Gramma, uno spazio a Roma.

Le *performances* dei FBT prevedevano una nudità pressoché totale, che Rudy spiega così:

La risposta seria è che nel momento in cui ti liberi tanto con te stesso e con chi ti è attorno che senso ha tenere i vestiti? E poi...quanto è brutto vedere uno appeso in mutande?

Poi però i FBT hanno chiuso il percorso:

A un certo punto era solo appuntamenti e conse-

gne. Farlo diventare un lavoro era una decisione eccessiva per me. Prima c'era anima dentro, e la gente lo sentiva...poi scattano ego, interessi, entra altra roba e esce tutto il resto. Presunzioni artistiche...abbiamo persino fatto roba in gallerie. Non aveva più senso. L'ultima *performance* ho capito che stavamo facendo altro: in una galleria a Bolzano i giornalisti ci facevano mille domande e uno di noi gli disse di leggersi la locandina per le informazioni. Non era il nostro posto, i nostri nomi erano sulla locandina e l'esperienza era finita lì.

Proprio quell'individualismo che connota le sospensioni, per Rudy, ha fatto morire i FBT e ha permesso di mantenere viva la pratica e l'esperienza in ciascun *performer*.

Quella di gruppo è stata una lunga esperienza. Dopo un po' è sfumata, proprio come tutte le altre, perché l'hai provato a sufficienza e ti basta. L'ho fatto quanto volevo e potevo, per me era una ricerca finita. La vicenda dei FBT è nata da sola ed è morta da sola. Forse perché poi ciascuno ci metteva dentro il suo, ma alcune persone di quel gruppo non erano nate per farne una *performance*, un lavoro, un mestiere.

I FBT come gli altri gruppi esistenti si sospendono e fanno sospendere chi è interessato. È il caso di Francesco, originario di Siracusa, con un passato itinerante in Italia, e un'attività a Bologna precedente alla fuga a Barcellona, dove ora ha uno studio di *piercing*.

Tramite il mondo dei *piercing* ho conosciuto queste pratiche che mi hanno incuriosito subito. Nel 2003 a Bologna sono venuti i FBT. Sono stato il primo gruppo di sospensioni in Italia. C'era già Francesco Fragapane a Bologna, ma loro come gruppo hanno cominciato a girare e a diffondere la *performance* collettiva. Io li conoscevo anche perché erano amici della gente di uno studio che frequentavo e mi hanno proposto di fare un *pulling*¹¹. Con i miei amici dello studio abbiamo colto l'occasione della loro presenza. È stata una pratica privata, sono stati molto disponibili, una sera, dopocena, nello studio del mio amico, con le nostre ragazze, ci hanno aiutato a vivere quest'esperienza.

Francesco racconta che tutto è avvenuto con naturalezza e ci assicura che non ci sono rischi, salvo per chi non abbia già problemi di cuore. Da quella prima esperienza Francesco ha continuato a sospendersi e a sospendere a sua volta. La gente, dice, si contatta in rete. Francesco non ha mai voluto formare un gruppo, ma viverla e partecipare da privato. Dopo il *pulling*, la sua prima sospensione è

stata proprio una *performance*:

Nel 2005 stavo a Barcellona e i FBT venivano spesso in Spagna. Mi contattano per andare a vederli alla *convention* di *tattoo* di Madrid 2005. Il sabato dovevano fare la *performance* e due ore prima uno di loro ha la febbre per cui mi chiedono di sostituirlo. C'era adrenalina, agitazione...davanti a tutti...nervosismo. Poi mi agganciano. I FBT mi sostenevano e il pubblico mi ha aiutato con gli applausi. Ero cosciente, mi piaceva, il dolore era minimo. Io mi tatio e mi lamento sempre, ma la sospensione è diversa, non mi viene da lamentarmi, non soffro. Il dolore c'è ma non soffro e poi...

E poi?

Poi col tempo impari a controllarla e a goderti tutto questo. La prima vera sensazione è che voli. Stai volando. Non scendi come con il paracadute o in *bunji jumping*, ma sali e resti lì. E poi...poi fai anche l'esperienza di uscire dal tuo corpo. Ogni volta è diverso, ogni nuova esperienza è diversa e risente delle precedenti...dipende da come stai. Poi più ti sperimenti, più la sai controllare, sai cosa vuoi, verso dove farla andare, come muoverti dentro quell'esperienza. Ci entri in relazione.

2.3.1 *Il corpo, il dolore, la sospensione*

Per Rudy il corpo è una scatola:

Le sospensioni sono una roba di testa, sono un'esperienza consapevole e scelta, come qualunque pratica estrema, poi il corpo ne subisce le conseguenze.

Entrambi affrontano la questione dell'approccio culturale alla *body modification*, o *bodymod*, ovvero le pratiche di modifica del corpo, che vanno dal tatuaggio alle scarificazioni, fino alla castrazione. Sebbene le sospensioni siano più un'esperienza corporale estrema o, se performative, una forma di *body art*, coinvolgono profondamente il corpo e, per entrambi, destano reazioni specifiche dettate dal rapporto che la nostra cultura ha con il corpo. Come dice Rudy:

A sentire la gente comune, il corpo è una roba che non si tocca. Eppure lo danneggiamo in tutti i modi, dal *body building*, alle medicine, alla chirurgia estetica. Sarebbe interessante confrontare l'estremismo nel trattamento del corpo di un maratoneta, magari dopato, con quello di uno che si sospende.

Francesco ritiene il corpo qualcosa a sé stante:

È la parte di me con cui mi esprimo, perché è la parte visibile ed è molto legata all'io e adesso. Se mi taglio, io lo sento, qui e ora. Poi mi piace vedere come il corpo reagisce e cura la ferita, come prende coscienza degli eventi. La ferita ti fa sentire vivo dal momento del taglio in cui ti riporta alla realtà, è una comunicazione del corpo. Poi nella riparazione del taglio, del prodotto che è la cicatrice, vedi reagire e modificarsi la pelle per sua volontà. Così lei si fa conoscere. Non è piacere per il dolore, semmai c'è una ricerca nel rapporto con il corpo attraverso un momento di shock e un fare esperienza delle proprie capacità di ripristino. Molte persone si tagliano quando sono depresse, non è il mio caso. Per me è l'esperienza che lascia un ricordo sulla pelle: un tatuaggio o il foro della sospensione.

Rudy pensa che vi sia anche una prospettiva generazionale che sollecita questo tipo di esperienze personali con il corpo:

Io sono convinto che viviamo in un momento di astrazione da noi stessi tale che cerchiamo un prodotto al computer che sta nel negozio sotto casa...ed allora è normale che i diciottenni decidano di tatuarsi e soffrire modificando brutalmente il corpo o pagare tanto per farsi sospendere. Sono pratiche di ritrovamento del nostro corpo che oggi ci è stato tolto del tutto, salvo che sul piano estetico, in una plastificazione intoccabile. La sospensione è contraria all'estetico, anzi è macellaia, volutamente grezza, totale per il corpo. E dato che non sono cento, ma diecimila, allora sono altrettanto convinto che la gente stia cercando, o ricercando, qualcosa.

Per entrambi, il rapporto con il dolore e con il corpo è culturalmente definito e orientato (Francesco):

La sospensione riporta alla realtà, al fisico, a te come persona, alle emozioni di quel momento. Il dolore fisico è un'esperienza importante, ma nella nostra cultura lo riconduciamo al negativo, ci hanno insegnato a viverlo così. Il parto è il dolore originario, per la madre e per il figlio, ma nella nostra cultura è la manifestazione del peccato originale, ci hanno insegnato che è prova della colpa e della limitatezza umana. Ci sono molte tribù che vivono in modo diverso il dolore del parto. Inoltre il massimo dolore spesso è per il nostro corpo associato al massimo piacere, spesso le donne che partoriscono hanno un orgasmo¹². Se il dolore è momento culmine di un rituale, di un evento vitale come il parto, o anche del gioco dei bambini, è perché fa parte della nostra natura di esseri umani. In culture diverse che praticano ritualità dolorose si scopre quello che io trovo nelle sospen-

sioni: non è che non si senta il dolore, piuttosto si supera l'idea di tabù, di negatività dello stesso.

Secondo Rudy il dolore non esiste:

O meglio, c'è più la paura del dolore che il dolore in se stesso. Nel momento dell'esperienza di sospensione non c'è dolore, semmai sofferenza. Il dolore fa parte della paura. La parte tremenda delle analisi del sangue, per esempio, è quando ti mettono il laccio emostatico, è la paura, mentre quando ti tirano il sangue non è più pauroso, lo stai vivendo. Nelle sospensioni è lo stesso: dopo la paura c'è l'esperienza della sospensione. Una volta che sali, sei in un altro piano. E poi, alla fine il dolore, nel bene e nel male, è ciò che lega la testa al corpo, è ciò che salva l'uomo e lo fa vivere.

Il protagonismo del corpo e il rapporto con il dolore fanno delle sospensioni qualcosa di più di una *body art*:

A me piace fare *performances*. Una cosa che noto in certe installazioni di *body art*, come anche nel teatro, è che spesso le persone non mettono il corpo nelle loro espressioni. Mettere la carne nella *performance* fa essere parte consustanziale dell'espressione artistica. Franko B ha fatto scuola in questo, il corpo è dentro all'opera, non dietro, non accanto. Tu sei l'opera.

E si scopre altro, sospesi:

La più grande paura dell'uomo è il vuoto. Se qualcuno fa qualcosa, allora anche gli altri lo potranno fare e l'interesse mobilita. Noi temiamo più il vuoto del dolore. Nelle sospensioni voli, letteralmente, sospeso in aria. E decidi tu. Non è estremo come il paracadutismo, ma è la paura del vuoto che canalizza, il dolore diventa secondario. Io sono uno che cerca se stesso. Il paracadutismo, ad esempio, non è intima ricerca, come le sospensioni. Qui tu usi solo il tuo corpo, è un viaggio dentro il tuo corpo.

3. *Sospendersi, trovarsi, sentirsi e salvarsi*

Il termine 'sospendersi/sospendere' ha – etimologicamente e simbolicamente – numerose possibili accezioni. Seguendo quanto è emerso dal presente studio, vale la pena richiamarne almeno due: sospendere come "interrompere" qualcosa, un dolore, un pensiero, una routine, una condizione del Sé. E sospendere come "arrestare", sia in termini

temporali, sia fisici, nel senso di “trattenere dal cadere”. In tutti i casi, è vivo e centrale il senso di transizione attraverso la costruzione metaforica di un luogo – il “lassù” – di un limbo dove si è abbandonato il precedente *status*, staccando i piedi dalla terra, e si ritornerà dopo, in un'altra condizione, ancora ignota.

I FBT, Rudy e Francesco, raccontano le esperienze di sospensione – e in generale il loro essere *piercer* e *performer* – come un percorso di ricerca personale, una ricostruzione del rapporto con il corpo e con il dolore, in cui l'uomo è agente e cerca, e si ricerca, in essi. Questo percorso è profondamente individuale, ma anche condiviso e sempre più diffuso. Vale la pena, a mio avviso, accogliere l'interpretazione degli intervistati circa il segnale di un'urgenza generazionale, una reazione alla deriva di quel rapporto con la parte carnale e brutale di Sè, che è censurato o negato dalla cultura dominante oggi.

L'agentività, la volontà di sperimentare e creare nuove modalità per entrare in relazione con il Sé più straziante stravolge gli schemi della cultura contemporanea, fino a ricrearli. Le sospensioni si situano in un contesto di azioni e produzioni che, anzitutto, chiedono una negoziazione di significato. Anche per quella parte di *bodymod* “integrate” nel linguaggio contemporaneo, come la chirurgia estetica o i tatuaggi, si può a ragione parlare di una molteplicità di voci monadiche piuttosto che segni e simboli di un linguaggio condiviso. Esse sono impianti accessori reintegranti spazi d'identità. Il senso che hanno è esclusivamente legato al corpo di cui sono parte fondante, artificiale. Questa parte, prima apolide, è ora naturalizzata attraverso un rituale che è quasi sempre doloroso, come un parto, una rinascita consapevole del proprio Sé. E in tale prospettiva la volontà viene prima del corpo stesso, che si prostra a lei (Lyotard 2003). In tal contesto, le sospensioni includono un passaggio ulteriore nel rapporto con il corpo: esso viene sperimentato oltre le proprie potenzialità, spinto oltre il limite. Sebbene i *performers* e i praticanti intervistati condividano posizioni e intenzioni agli antipodi della violenza corporale, la trasgressione oltre il sopportabile del corpo violenta e sconvolge chi assiste ad esse quasi più di chi le attua. Pertanto, il protagonismo del corpo e il rapporto con il dolore fanno delle sospensioni qualcosa di più di una *body art*: esse si mostrano come una forma postmoderna di rituale di iniziazione che potremmo definire “di identificazione”, poche passano attraverso un'esperienza comunitaria, strutturata e dolorosa. Diversamente dai riti antichi, tuttavia, esse non veicolano il percorso per l'avvicinamento alla divinità, bensì agevolano una nuova nascita del Sé, una rimessa al mondo in una forma del tutto nuova e personale (Le Breton 2003).

Note

¹ Per *body art* si intendono tutte quelle forme artistiche fatte sul corpo, con il corpo o opere consistenti nel corpo stesso. Per alcuni, sono incluse anche le pratiche di modifica del corpo (*body modification*, cfr. dopo). Cfr. Lea Vergine, *Body Art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira 2000.

² Gina Pane (Biarritz 1939 - Parigi 1990), artista e *performer* francese degli anni Settanta, nota per le *performances* di denuncia sociale, realizzate attraverso l'uso potente e radicale del proprio corpo. Franko B (Milano, 1960) è un artista, autore di *performance*, scultore, pittore, *videomaker*, italiano, figura di spicco del movimento della *body art* degli anni '90. Francesco Fragapane (Rieti, 1975), *body performer* e artista, diplomato alla Accademia delle Belle Arti di Roma, sezione di pittura. È stato tra i primi italiani a eseguire *performances* di sospensioni.

³ Umberto Galimberti, “Il corpo in Occidente”, relazione di apertura del I Forum Internazionale *Changes in Psychiatry*, Roma 2013.

⁴ «L'identità postmoderna è costituita da un rovo di psichismi generatisi all'interno di un flusso di concetti eterogenei di *tempo, spazio e relazioni*. Un'importante parte in causa la hanno avuta la propagazione globale delle informazioni, la caduta del colonialismo, ma anche le tecnologie. Questi elementi hanno agito sulla psicologia e sulla cultura, cambiando le mappe cognitive delle persone» (Cianconi 2011).

⁵ Ad esempio, durante il festival vegetariano di Phuket che si svolge in Thailandia ogni anno nel mese di settembre, viene praticato il rito della flagellazione per la purificazione dell'anima. Si veda <http://www.thailandia-phuket.com/feste-thai/festival-vegetariano-phuket.php>

⁶ Traendo spunto dagli studi di Leon Festinger sulla dissonanza cognitiva (Festinger 1957), Aronson e Mills avanzarono le ricerche relative all'impatto del rituale di iniziazione sulla percezione dell'individuo verso il gruppo sociale, concludendo che il livello di severità dell'iniziazione che rende il gruppo più attraente agli occhi del potenziale membro (Aronson, Mills 1959: 177-181).

⁷ Vale la pena far cenno alle recenti ricerche condotte in campo neurobiologico, che dimostrano una stretta connessione tra dolore fisico ed emotivo: dagli studi di Panksepp *et al.* (1978) si è giunti alle indagini con il *neuro imaging* per dimostrare che le aree tipicamente attivate nelle condizioni di dolore fisico si attivavano anche in relazione alla sensazione di esclusione sociale, in qualche modo intesa come forma di dolore emotivo (Eisenberger *et al.* 2012: 421-434).

⁸ Il SusCon Oslo è ospitato ogni penultima settimana di luglio dalla *Wings of Desire*, un'organizzazione non-profit che ha fondato una *suspension team* nel 2002. Oltre all'evento annuale, si svolgono sospensioni a cadenza mensile. Vi sono sedi ed eventi paralleli a questo in tutto il mondo, compresa l'Italia.

⁹ Le citazioni sono tratte dalle voci dei componenti dei FBT e sono raccolte dal documentario "In sospenso", Espera Espera produzioni, 2005, reperibile al link: vimeo.com/39431145.

¹⁰ Le interviste sono state svolte dall'autrice in video chiamata skype (Francesco, Barcellona 4/3/2015; Rudy, Milano 10/3/2015).

¹¹ Pratica di sospensione parziale in cui i ganci sono attaccati al corpo, ma non appesi in aria, bensì a un muro, oppure tenuti da un'altra persona. In tale maniera, il livello di trazione è deciso da chi è agganciato.

¹² Le sostanze prodotte dal corpo durante un dolore violento sono le stesse prodotte durante l'orgasmo, il che spiega l'espressione francese "*la petite mort*" per riferirsi all'atto di massimo piacere umano. La psicologia mette in relazione l'orgasmo con la morte. Secondo Sigmund Freud, le pulsioni erotiche (*eros*) risorgono in una costante tendenza all'inorganico (*thanatos*, pulsioni di morte) e l'orgasmo costituisce il momento in cui tali pulsioni di vita (*eros*) muoiono per dar luogo alla propria rinascita, simbolicamente costituendo dunque un momento di morte-passaggio a nuova vita (Freud 1920).

Riferimenti bibliografici

Anzieu D.

1985 *Le Moi Peau*, Dunod, Parigi.

Argyle M.

1992 *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Zanichelli, Bologna (ed. or. 1975, *Bodily communication*, Routledge, Londra).

Aronson E. et al.

1959 «The effect of severity of initiation on liking for a group», in *Journal of Abnormal and Social Psychology*, LIX: 177-181.

Bauman Z.

2006 *Vita liquida*, Laterza, Roma (ed. or. 2005, *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge).

Bessire L.

2003 «*Talking Back to Primitivism: Divided Audiences, Collective Desire* New York University», in *American Anthropologist*, CV: 832-838.

Brighenti F.

2009 «Traditions of human Sacrifice in Ancient and Tribal India and their Relation to Saktism», in C.A.Humes et al (eds), *Breaking Boundaries With the Goddess: New Directions in the Study of Saktism: Essays in Honor of Narendra Nath Bhattacharyya*, Manohar, New Delhi: 63-101.

Chattopadhyay G.

1935 «Carak festival in a West Bengal village», in L.P. Vidyarthi (ed.), *Aspects of Religion in Indian Society*, Munshiram Manoharlal, Meerut: 151-165.

Cianconi P.

2011 *Addio ai confini del mondo*, Franco Angeli, Milano.

D'Elia A.

2002 *Diario di un corpo. Frammenti, immagini, connessioni fra sé e il mondo*, Unicopli, Milano.

Damasio A.

1994 *L'errore di Cartesio: Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano.

2007 *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano.

Demetrio D.

2003 *L'età adulta. Teorie dell'identità e pedagogie dello sviluppo*, Carocci, Roma.

2005 *L'età adulta. Le mutevoli fisionomie*, Guerini e Associati, Milano.

Eisenberger N.

2012 «The pain of social disconnection: Examining the shared neural underpinnings of physical and social pain», in *Nature Reviews Neuroscience*, XIII: 421-434.

Eliade M.

1959 *La nascita mistica*, Morcelliana, Brescia (ed. or. 1959, *La Naissances mystiques. Essais sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris).

Favazza A. R.

1978 «The foundations of cultural psychiatry », in *American Journal of Psychiatry*, CXXXV: 293-303.

1987 *Bodies Under Siege: Self-Mutilation, Nonsuicidal Self-Injury, and Body Modification in Culture and Psychiatry*, Johns Hopkins University Press, Baltimora.

Favazza A. R. et al.

1993 «Diagnostic Issues in Self-Mutilation», in *Hosp. Community Psychiatry*, XLIV: 134-140.

- Festinger L.
1997 *Teoria della dissonanza cognitiva*, FrancoAngeli, Milano (ed. or 1957 *A theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, Stanford).
- Foucault M.
2001 *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Le Seuil-Gallimard, Paris.
- Freud S.
1920 «Jenseits des Lustprinzips», in Id., *Gesammelte Werke*, 18 vol., Fischer, Francoforte, 1968 (trad.it. 1985 «Al di là del principio di piacere» in *Opere di Sigmund Freud*, IX, Bollati Boringhieri, Torino).
1922 «Das Ich und das Es», in Id., *Gesammelte Werke*, vol.13, Fischer, Francoforte (trad. it. 1985 «L'Io e l'Es», in *Opere di Sigmund Freud*, IX, Bollati Boringhieri, Torino).
- Galimberti U.
1983 *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano.
- Goffman E.
1971 *Il comportamento in pubblico*, Einaudi, Torino (ed.or. 1966 *Behavior in public places. Notes on the Social Organization in Gatherings*, The Free Press, New York).
“In sospenso”, *Espera Espera produzioni*, 2005: vimeo.com/39431145.
- Jaspers K.
1913 *General Psychopathology*, University of Chicago Press, Chicago.
- Jedlowski P.
1989 *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano.
- Le Breton D.
2002 *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Éditions Métailié, Paris.
2005 *La pelle e la traccia*, Meltemi, Roma (ed. or. 2003, *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Éditions Métailié, Paris).
2007a *Antropologia del corpo e modernità*, Giuffrè, Milano (ed. or. 2005, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France, Paris).
2007b *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. 2006, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Éditions Métailié, Paris).
2014 *Esperienze del dolore*, Raffaello Cortina, Roma (ed. or. 2010 *Expériences de la douleur*, Éditions Métailié, Paris).
- Liotard P.
2003 «Jeux du sexe et ordre social», postfazione a Poutrain V., *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme*, Belin, Paris.
- Merleau-Ponty M.
2003 *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano (ed. or. 1945, *Phénoménologie de la Perception*, Librairie Gallimard, Paris).
- Panksepp J., Herman B., Conner R., Bishop P., Scott J. P.
1978 «The biology of social attachments: opiates alleviated separation distress», in *Biological Psychiatry*, 13(5): 607-618.
- Pirandello L.
1969 *Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, Milano
- Pizza G.
2005 *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci.
- Rosenblatt D.
1997 «The Antisocial Skin: Structure, Resistance, and Modern Primitive», in *Cultural Anthropology*, American Anthropological Association, XII: 287-334.
- Sami Ali M.
1996 *Corpo reale, corpo immaginario*, Magi, Roma (ed. or. 1977, *Corps réel, corps imaginaire*, Dunod, Paris).
- Sarsini D.
2003 *Il corpo in Occidente. Pratiche pedagogiche*, Carocci, Roma.
- Traversa G.
2012 *L'identità in sé distinta. Agere sequitur esse*, Editori Riuniti University Press, Roma.
- Van Gennep A.
1981 *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino (ed.or. 1909, *Les rites de passage*, Emile Nourri, Paris).
- Vergine L.
2000 *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Gèneve.
- Zedda M.
2010 *Corpo e autobiografia, una riflessione pedagogica*, Feltrinelli, Milano.



1. Cerimonia del *Cawak Pujà*, Bangladesh (2011)



2. Cerimonia *okipa*, nativi Mandan (Missouri, stampa del 1804)



3. *The Sundance*, cerimonia *okipa*, di Frederic Remington (1861-1909)



4-6. Scatti da una *performance* dei *Freaks Body Tricks* (agosto 2008)

Helga Sanità

Da 'pomme d'amour' a 'pomo della discordia'. Il pomodoro fra macro-retorica e micro-narrazioni nel food- scape contemporaneo

1. Un terroir espanso: il Mediterraneo

La retorica patrimoniale che ha determinato il riconoscimento della Dieta mediterranea nella Lista Rappresentativa dei Beni Immateriali dell'Umanità UNESCO si fonda sulla definizione di uno specifico 'stile di vita', e dunque di uno specifico *habitus* alimentare, che sarebbe condiviso su scala transnazionale e costruito intorno a quello spazio sociale che potremmo definire un 'terroir espanso', ovvero il Mediterraneo.

Ne *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Pierre Bourdieu definiva l'*habitus* come «principio generatore di pratiche» e nello stesso tempo «sistema di classificazione» (*principium divisionis*) di tali pratiche (Bourdieu 1983: 174). Così, nel rapporto tra queste due capacità che definiscono l'*habitus*: produrre pratiche e opere classificabili e distinguere e valutare le pratiche e i prodotti (il gusto), si costituisce l'immagine del mondo sociale, cioè lo spazio degli stili di vita (*Ibidem*: 174). Includendo nel discorso di Bourdieu e nello spazio degli stili di vita lo stile alimentare, potremmo affermare che l'immagine di uno specifico mondo sociale si costituisca anche attraverso i cibi, proprio nella relazione fra pratica, percezione e classificazione di questi ultimi. Nella relazione cioè tra il modo di produrre e trattare i cibi attraverso svariate tecniche e rituali, di coltivazione, di conservazione – ma anche di consumo – e il modo di distinguere e valutare, dare un senso ai cibi stessi e alle pratiche che li accompagnano, ovvero di definire la diversità dei gusti alimentari. In questo senso, dunque, la pratica di patrimonializzazione UNESCO della dieta mediterranea e il processo di classificazione che l'ha generata – basata sul riconoscimento della condivisione diffusa di uno stile di vita riconducibile alla *diáita* dei greci – possono essere letti come dispositivi poetici di costruzione e reinvenzione identitaria.

D'altronde, fin da *Antropologia strutturale* di Claude Lévi-Strauss, è un dato ormai teoricamente acquisito che la cucina di una società sia un linguaggio nel quale essa traduce inconsciamente la sua struttura (Lévi-Strauss 1966: 102, 103) e attra-

verso il quale, dunque, costruisce la sua identità.

Se il primo *nomination file* del dossier di candidatura della dieta mediterranea del 2010 proponeva un modello alimentare sempre uguale a se stesso, 'rimasto costante nel tempo e nello spazio' di matrice greca, il nuovo *nomination file* – redatto nel 2013 ad integrazione del precedente – punta invece di più sulle diversità specifiche dei paesi coinvolti. Evidenzia gli scambi e i sincretismi culturali che hanno caratterizzato il *terroir* mediterraneo e, definendo la dieta mediterranea come «frutto di continui scambi favoriti sia da sinergie interne che da contributi esterni», riserva uno spazio anche agli «ingredienti alimentari e ai modelli comportamentali del Nuovo Mondo» (Moro 2013: 109). Questo documento, restituisce dunque un'idea più dinamica e aperta del patrimonio e dell'identità alimentare mediterranea, aderendo peraltro a una descrizione più fedele del paesaggio mediterraneo che già Fernand Braudel aveva tracciato:

Le piante [...] le credete mediterranee. Ebbene, ad eccezione dell'ulivo, della vite e del grano [...] sono quasi tutte nate lontano dal mare [...]. Se Erodoto, padre della storia [...] tornasse e si mescolasse ai turisti di oggi, andrebbe incontro ad una sorpresa dopo l'altra [...] quante sorprese al momento del pasto: il pomodoro, peruviano; la melanzana, indiana; il peperoncino, originario della Guyana; il mais, messicano [...] per non parlare del fagiolo, della patata [...] o del tabacco. Tuttavia, questi elementi sono diventati costitutivi del paesaggio mediterraneo (Braudel 1987: 8).

Intanto, il processo di patrimonializzazione in atto contribuisce a restituire ai sette paesi coinvolti, (Italia, Grecia, Marocco, Spagna, Cipro, Croazia, Portogallo), alle sette comunità emblematiche, una nuova «identità mercipatrimonializzata» (Palumbo 2013:123) che sta cominciando ad innescare negli attori sociali nuove poetiche del sé.

La dieta mediterranea – riconosciuta come 'stile di vita' esemplare – ha cominciato a operare proprio come l'*habitus* bourdieuiano, ovvero come una «struttura strutturata e strutturante» che condizio-

na l'immaginario, determinando l'incorporazione di specifiche pratiche e nuovi schemi di auto-percezione. Mentre al livello UNESCO si tende a configurare una «comunità patrimoniale allargata» – una comunità virtuale, costituita soprattutto da consumatori di salubrità e convivialità, sempre più astratta, astorica, deterritorializzata e globale – a livello nazionale la tendenza dominante è, invece, quella di definire comunità patrimoniali sempre più ristrette, molteplici microcomunità, «comunità di sentimento» (Appadurai 2001: 22), costituite soprattutto da produttori che localizzano le identità alimentari, demarcandone egemonicamente i confini attraverso specifici cibi-icona legati a un determinato 'terroir' di riferimento, che sono poi certificati e riconosciuti, nell'ambito della Comunità Europea, da marchi di origine: DOP, IGP, STG¹.

Per citare Arjun Appadurai, potremmo dire che negli ultimi anni si sia configurato un nuovo panorama dell'immaginario collettivo nel flusso dell'economia culturale globale, un nuovo *etnorama* (Appadurai 2001: 71-92) meglio definito come *ciborama*², in grado di mobilitare flussi di simboli alimentari su scala planetaria. In risposta a questo flusso globale, assistiamo su scala locale a processi sempre più evidenti di 'indigenizzazione' e territorializzazione dei cibi e delle identità. Dunque, su scala nazionale, i cibi funzionano sempre più come beni possesso identificanti e si rafforzano come «oggetti del desiderio del patriottismo» (*Ibidem*: 208).

In un testo degli anni Ottanta imprescindibile per gli studi antropologici sul nazional-patrimonialismo, sui rapporti fra patrimonialismo e politiche della cultura, l'antropologo americano Richard Handler ha evidenziato in modo molto chiaro il legame strettissimo fra identità collettiva e possesso. Secondo l'ideologia individualista occidentale sia l'individuo che la collettività sarebbero definiti dalla logica del possesso. Il nazionalismo, letto da Handler come una variante dell'individualismo, non sarebbe dunque altro che un'ideologia che tende a produrre 'individui collettivi', «immaginati come essenziali, integri, dotati di coerenza e continuità nello spazio/tempo e definiti dal possesso di beni, qualità e oggetti: sangue, lingua, territorio, *common found, amity, ethos, ethnos*, beni culturali, patrimonio, *heritage*» (Handler 1988: 51; Palumbo 2002: 17). Dunque, se i soggetti collettivi, ovvero i gruppi, le etnie, le nazioni sono aggregazioni definite proprio in base al possesso inalienabile e al controllo di tali beni-qualità sostanziali, è facile capire come, nell'ottica dell'ordine discorsivo nazionalista, diventi necessario definire e circoscrivere sempre meglio tali beni-qualità e oggetti patrimoniali attraverso meccanismi di fissazione, naturalizzazione e essenzializzazione che contribuiscono a solidificare

e 'oggettivare' le identità. Nei processi di oggettivazione culturale, il cibo si configura come elemento semanticamente elastico che assurge facilmente e frequentemente a emblema, 'icona', della storia nazionale. Abbiamo bisogno di una 'patria alimentare' di riferimento, di 'legami densi' (Hroch 1996: 79) e ce li costruiamo su misura compiendo quello che il teorico della politica Miroslav Hroch ha definito un «nation-building process» (*Ibidem*: 79).

Il pomodoro – oggetto specifico di questa analisi – viene qui letto come essenza imagogenetica nel processo di solidificazione dell'identità nazionale italiana e declinato in diversi possibili significati:

- 'cibo-cerniera' fra immaginari globali e immaginari locali nel *foodscape* contemporaneo
- dispositivo identitario strumentale a far emergere conflitti nazionali mai sopiti
- biodiversità da preservare
- oggetto dell'esercizio microfisico del potere biotecnologico

La metodologia adottata si basa sia sull'analisi di fonti storiche e giornalistiche sia sulla ricerca di campo.

Una prima indagine etnografica condotta da chi scrive fra luglio e novembre 2013, nell'ambito di una ricerca del MedEatResearch³ volta ad indagare le abitudini alimentari e la percezione della dieta mediterranea presso giovani studenti universitari di quattro città italiane⁴, ha messo in luce, attraverso un questionario semi-strutturato, che i cibi più ricorrenti nella definizione di questo modello alimentare, sia al Nord che al Sud del Paese, sono appunto la pasta e il pomodoro⁵. Alla domanda «Qual è, secondo te, un piatto tipico della dieta mediterranea?», la maggior parte degli intervistati ha risposto «pasta al pomodoro». Se ne è dedotto che nell'immaginario dei giovani italiani la triade alimentare classica, costituita da olio, grano e vino, si traduce in una triade mediterranea post-moderna composta da olio, pasta e pomodoro.

Una seconda indagine di campo del MedEatResearch, volta a ricostruire la definizione della dieta mediterranea nell'immaginario degli chef stellati italiani, condotta sempre servendosi dello strumento del questionario semi-strutturato, ha confermato che anche la cucina d'autore vira verso il modello riconosciuto dall'UNESCO:

Di fatto l'UNESCO, al di là delle intenzioni dell'organizzazione delle Nazioni Unite, riconoscendo la Dieta Mediterranea Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità (16 novembre 2010), ha codificato un marchio di qualità. Al quale ormai fanno riferimento tutti gli chef stel-

lati intervistati che applicano alla loro cucina una sorta di coefficiente di mediterraneità, i cui criteri sono leggerezza, stagionalità, territorialità, fantasia, artigianalità [...]⁶.

Il pomodoro, accompagnato alla pasta, si conferma come ingrediente indispensabile nella preparazione di ricette indicate dagli chef stellati come tipicamente mediterranee. Un modello per tutte resta quella proposta da Nino Di Costanzo che elegge a piatto simbolo della dieta mediterranea gli «spaghettoni di gragnano conditi con tre tipi diversi di pomodori»: il datterino cotto in forno a legna, il ciliegino spellato a crudo e il pomodoro ramato scottato per soli due minuti⁷.

Già nel 2007 lo chef tre stelle Michelin Heston Blumenthal, patron del ristorante *The Fat Duck* nel Berkshire, ed esponente di spicco della gastronomia molecolare, aveva pubblicato in collaborazione con altri ricercatori dell'Università di Reading un articolo sulla prestigiosa rivista scientifica *Journal of Agricultural and Food Chemistry*⁸ nel quale classificava il pomodoro fra i cibi con la maggiore concentrazione di glutammato, in grado perciò di stimolare i ricettori dell'*umami*, ovvero di quello che è stato definito il 'quinto sapore universale' che potremmo tradurre come sapido e che il chimico giapponese Kikunae Ikeda individuò già nel 1908 (Blumenthal 2007: 5776-5780). Queste caratteristiche organolettiche hanno forse contribuito al successo planetario del pomodoro e a farlo funzionare come 'cibo-cerniera' fra le diverse 'zone di gusto' dei cinque continenti, fra le piccole patrie e le grandi patrie, fra gli immaginari locali e quelli globali e post-globali. Il pomodoro è sicuramente uno dei cibi più transculturali che esistano, ma ci interessa qui provare a riscrivere antropologicamente le narrazioni e i processi storico-politici che hanno determinato il radicamento di questo cibo nell'economia materiale e simbolica della nazione italiana. Contributi imprescindibili in questa direzione sono i lavori *Alla scoperta dell'America in Sardegna. Vegetali americani nell'alimentazione sarda* di Alessandra Guigoni, in cui la studiosa focalizza l'attenzione sul fenomeno dello "scambio colombiano" che ha favorito la diffusione delle piante americane determinando importanti innovazioni nel sistema agro-alimentare europeo (Guigoni 2009) e *Pomodoro! A History of Tomato in Italy* nel quale l'antropologo americano David Gentilcore storicizza, in un arco cronologico di cinquecento anni, documentandole con grande ricchezza di fonti bibliografiche, le tre fasi che hanno caratterizzato il processo d'integrazione del pomodoro in Italia: botanica, agricola, industriale (Gentilcore 2010: 40). Entrambi i testi fanno riferimento all'attenta e utilissima disamina condotta da Mark Harvey intitolata *Exploring the*

Tomato. Transformations of Nature, Society and Economy (Harvey et al.: 2002).

2. Il pomodoro nei ricettari italiani

Come è noto, il pomodoro è un frutto originario delle regioni del Sudamerica occidentale e fu introdotto in Europa dopo la conquista spagnola del Messico. Per diversi anni fu considerato più per le sue doti estetiche che per il suo sapore e utilizzato come ornamento piuttosto che come alimento (Gentilcore 2010; Niola 2009: 81). Nel 1554 il medico erborista Pietro Andrea Mattioli definì per primo questo frutto commestibile e lo denominò «pomo d'oro» assimilandolo alla melanzana (Gentilcore 2010:11,12). Nello stesso anno il botanico e medico fiammingo Rembert Dodoens riportò nel suo erbario intitolato *Cruydt-Boeck* una descrizione dettagliata del pomodoro, definendolo un afrodisiaco. Il suo scritto ebbe grande successo e fu pubblicato anche in un'edizione in lingua francese⁹. Questa fama potrebbe spiegare la diffusione delle definizioni del frutto come *pomme d'amour*, anche se le sue proprietà afrodisiache sono facilmente confutabili secondo la classificazione galenica dei cibi che definiva afrodisiaci i cibi caldi e umidi, mentre il pomodoro è invece freddo e acido e avrebbe potuto generare umori melanconici (*Ibidem*: 23, 7, 66).

Progressivamente, in poco più di un secolo il *Solanum lycopersicum* – così lo avrebbe definito il naturalista e medico svedese Linneo – comincia a conquistare la fiducia dei cuochi e, fra i secoli XVII e XIX, in un momento storico che vedeva la dietetica dissociarsi dalla medicina ed associarsi alla culinaria e poi alla gastronomia, viene inserito in alcuni famosi ricettari.

Come riferisce Alessandra Guigoni esistono due teorie sulla diffusione del pomodoro in Italia: secondo Giovanni Rebora (1998: 135), essa sarebbe iniziata dalle regioni europee affacciate sul Mediterraneo (Catalogna, Provenza, Liguria), mentre per Maguelonne Toussaint-Samat (1991: 788) avrebbe avuto inizio a Napoli, possedimento spagnolo, per poi estendersi nel resto del paese (Guigoni 2009: 330). Seguendo la storia dei ricettari che sono strumenti di politica alimentare e specchio del contesto storico-culturale di riferimento, possiamo osservare che se il frutto viene descritto nei primi esemplari facendo ricorso a un immaginario collegato al piacere dei sensi, conservando una identità ancora in una certa misura esotica, in quelli successivi, e in particolare in quelli pubblicati in pieno Risorgimento, esso assume definitivamente i tratti identitari di un cibo tipicamente italiano (Artusi [1891]).

Nello *Scalco alla moderna*, pubblicato a Napoli nel 1692, Antonio Latini consiglia di cucinarlo con melanzane e zucchine (Gentilcore 2010; Niola 2009: 81) proponendo la ricetta di una *Salsa di Pomodoro alla Spagnola*¹⁰. Successivamente il gastronomo Vincenzo Corrado, che è stato uno dei primi ad interessarsi ai cibi americani – in particolar modo alla patata e al caffè, ai quali dedicò due brevi trattati – cita il pomodoro in tutti i suoi ricettari: nel *Cuoco Galante* [1773], nel trattato *Del cibo Pitagorico* [1781], e soprattutto nella sua agenda gastronomica giornaliera *Pranzi giornalieri, variati ed imbanditi in 672 vivande secondo i prodotti delle stagioni* [1809-1832] che semplifica la cucina aristocratica proponendo piatti d'ispirazione popolare, gettando così le basi di quella contaminazione, fra aristocratico e popolare che caratterizza dall'Ottocento in poi la cucina napoletana. In questo ricettario, destinato comunque ai nobili, anche se ripensato in termini di *spending review*, compaiono la *zuppa alli pomodoro*, il *gattò di pomodoro*, i *crocchetti di pomodoro*, i *pomodoro farsiti* e le *uova sperdute al colì di pomodoro*, ma soprattutto vi compare un vero e proprio elogio del pomodoro che viene indicato come «condimento di quasi universal piacere»: «Se v'ha però condimento, che sia analogo alle carni di tutti gli animali sì quadrupedi, che volatili, e acquatici, come anche alle uova, e alli tanti vegetabili, ed insieme di quasi universal piacere, egli è il subacido succo dei pomodoro» (Corrado 1832: 24). E per la prima volta in un ricettario compare la procedura per realizzare l'*Estratto di Pomodoro* utile a disporre di questa panacea alimentare anche fuori stagione:

S'abbiano delli ben maturi pomodoro, raccolti in giorno di sole, da terreno asciutto, e da esposizione elevata, per così averli più sensosi. Raccolti si lascia stare per un giorno al sole, ed indi in un vaso di creta si disfaccino ben bene. Difatti si condiranno di tanta dose di sale in modo che per dieci rotoli di pomodoro un mezzo quarto di esso; vi si aggiungano anche da sei foglie di lauro, sei chiodi di garofani, ed un manipolo di foglie di timo, e si lascian stare per circa due ore, elasso tal tempo si rimuova tutto con mestola di legno, e si passi il loro succo per setaccio di crine, pestando in esso con mano, o con mescola, acciò nel setaccio rimangan solo le pellicole, e li semi. Tutto l'estratto succo si disporrà in tanti vasi piani di creta, quali si metteranno ogni dì al sole per far esso succo addensare, il quale tramanderà della parte acquosa, che con arte se ne toglierà incantando con diligenza i vasi. Mentre è nel sole si rimuoverà di tanto in tanto, e venuto ad una soda densità si condizionerà in altri vasi, e si terrà all'uso per quando i pomidori mancano (*Ibidem*: 24-25).

I pomodori più maturi, quelli più 'sensosi' – dice l'autore – vengono essiccati al sole, cosparsi di sale abbondante e poi setacciati per ricavarne un estratto che lasciato ancora ad essiccare al sole, travasato da un piatto di creta all'altro e condito con spezie, timo, lauro e chiodi di garofano, potrà sostituire il pomodoro fresco nei mesi invernali.

Dopo essere stato pienamente accettato nella cucina aristocratica, il pomodoro si fa strada a poco a poco anche nella cucina borghese e compare negli scritti del duca di Buonvicino, Ippolito Cavalcanti. Nel 1852 viene stampata la settima edizione del suo noto ricettario la *Cucina Teorico Pratica*. La grande novità di questo ricettario, pubblicato per la prima volta nel 1837, è soprattutto la comparsa della 'minestra asciutta' o 'zuppa incaciata', ovvero del piatto di pasta asciutta che va affermandosi come uso quotidiano nella gastronomia napoletana. Cavalcanti lo associa già ai vermicelli nella ricetta del *Timpano di vermicelli cotti crudi, con li pomodoro* (ricetta 369; Gentilcore 2010: 118).

Nella terza parte della *Cucina Teorico Pratica*, che l'autore per gioco scrive in dialetto napoletano, intitolandola *Cucina casarinola co la lingua napoletana*, sono presentati pranzi per quattro settimane, ogni settimana è collegata a una stagione e qui il pomodoro ricorre spesso: in un menù vegetariano di un venerdì di magro, sotto forma di *pummadoro arraganate a lo forno* (pomodori cosparsi di origano al forno – ricetta 440) oppure sotto forma di salsa densa, associato a piatti d'ispirazione e d'uso popolare come la trippa (ricetta 442) o le uova: *l'Ova toste co la sauza de pommadoro* e *l'Ova mpriatorio* (uova sode con salsa di pomodoro o uova in Purgatorio) e, ancora, in polpa nella minestra di fave secche (ricetta 446).

Un altro testo di riferimento fondamentale è *La Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* dell'emiliano Pellegrino Artusi. Il testo del 1891 che sarà ripubblicato ben 15 volte, fino alla morte dell'autore (1911), e che gode ancora oggi di un formidabile successo editoriale, può essere riletto, come ha scritto Alberto Capatti, «come uno strumento privilegiato per osservare in filigrana, in forma di ricette, le scelte, le preparazioni, i consumi ed un lungo elenco di oggetti nutritivi, scomparsi o ripetuti lungo un secolo che hanno contribuito a creare un'identità nazionale» (Capatti 2012: III). Secondo Piero Camporesi:

[...] La nuova cucina artusiana, nazionale, è debitrice dell'ingresso trionfale del pomodoro a quella che potremmo chiamare cucina risorgimentale, o, meglio ancora, garibaldina: perché dopo l'impresa dei Mille i pomodori percorsero trionfalmente tutta la penisola dando nuova polpa e sapore alla eclettica e spersonalizzata cucina romantica, in

gran parte tributaria della Francia, e stancamente sopravvissuta senza originalità anche durante la Restaurazione. Il pomodoro, molto più della patata, è il nuovo elemento dirompente e rivoluzionario della cucina italiana ottocentesca [...] (Camporesi 1980: 125).

Pellegrino Artusi codifica l'identità alimentare nazionale in un momento storico decisivo che segna lo snodo fra modernità e tradizione proprio con l'avvento dell'industria alimentare.

Il pomodoro trova ampio spazio e riconoscimento nel suo ricettario. Ormai la preparazione familiare della conserva e il prodotto industriale convivevano al punto che i ricettari cominciarono a ignorare la preparazione della salsa ed erano nate da tempo, sia al Nord che al Sud del Paese, le prime industrie conserviere. Nel 1874, l'agronomo Carlo Rognoni aveva costituito a Felino, in provincia di Parma, la *Società dei coltivatori per la preparazione delle conserve di pomodoro* dando vita a uno dei primi poli industriali del comparto conserviero. Negli stessi anni l'astigiano Francesco Cirio – sperimentando pionieristicamente il metodo di Nicolas Appert, poi brevettato da Pierre Durand¹¹ per la conservazione in vetro e in latta – aprì alcuni stabilimenti conservieri in Piemonte e poi anche nel Mezzogiorno e si impegnò personalmente nel recuperare produttivamente vaste aree agricole abbandonate, convertendole alla coltivazione di prodotti da destinare sia al mercato del fresco che alle sue fabbriche. Un suo socio, Pietro Signorini, pose solide radici nell'area partenopea e realizzò anche nel meridione d'Italia nuovi stabilimenti conservieri di pomodoro, frutta e altri vegetali.

Artusi scrive il suo ricettario nel pieno di questa rivoluzione industriale e lascia spazio a un'accurata distinzione fra sugo, salsa e conserva. Se la ricetta del sugo indica una preparazione semplice fatta di soli pomodori freschi cotti e passati (ricetta n. 6), la ricetta della salsa (ricetta n. 125) – secondo Camporesi debitrice della ricetta del cul di pomodoro riportata un secolo prima da Francesco Leonardi nell'*Apicio moderno* (Camporesi 1980: 126) – rivela invece la funzione simbolica del pomodoro nella gastronomia italiana. Artusi si serve qui di un artificio retorico, umanizza il pomodoro attribuendogli il prefisso 'Don' e lo narrativizza descrivendolo come un prete ficcanaso ma onesto che mette lo zampino in ogni affare domestico con il consenso del popolo. Anche il pomodoro viene definitivamente sottomesso così a quel processo di 'santificazione del mondo vegetale' che era iniziato con la Controriforma (Camporesi 1991: 39). Oltre a rivelare l'influenza costante del Cattolicesimo sull'immaginario degli italiani, il *Don Pomodoro* tratteggiato dall'Artusi traduce in figura il potere di

intermediario e di conciliatore tipico di questo cibo (Capatti 2012: 177).

In questa funzione il pomodoro comincia a convertirsi definitivamente all'italianità: è capace di adattarsi a tutte le cotture e a tutti i gusti e diventa un ingrediente indispensabile della cucina italiana, in abbinamento a moltissimi piatti, anche alle paste asciutte, secondo quel connubio classico anticipato dal Cavalcanti che l'Artusi contribuisce a divulgare. Subito un lungo processo di acculturazione alimentare, diviene un vero e proprio 'gustema' (Lévi-Strauss 1966: 103) della gastronomia italiana, così prezioso da meritare di essere conservato per l'inverno sotto forma di sugo appertizzato, serbato in bottiglie, secondo una pratica casalinga che lo stesso autore descrive (Artusi: ricetta n. 732).

Fra il 1900 e il 1915 ricette a base di pomodoro sarebbero comparse nei primi libri di cucina per le massaie, poi nei ricettari propagandistici della Cirio scritti da Lidia Morelli, e dopo la Seconda guerra mondiale nel democratico *Cucchiaio d'argento*, rendendo il pomodoro sempre più «ubiquitario nella cucina italiana» (Root 1971; Gentilcore 2010: 230) tanto da essere definito – dal poeta Umberto Saba – una *purpurea meraviglia* (*Ibidem*: 9).

3. Un'essenza d'italianità

Fra 1897 e 1911 la produzione industriale di pomodoro si centuplica¹². Sono anche gli anni dell'emigrazione di massa verso gli Stati Uniti d'America e l'Argentina che diventano i più grandi importatori di conserva di pomodoro.

L'essenza esogena proveniente dall'America, inverte per la prima volta la sua rotta originaria¹³ e diventa per la "comunità immaginata" (Anderson 1996) della Nazione italiana, in Patria e ancor più nelle patrie adottive degli emigranti, un bene possessivo identificante, un 'sostrato' alimentare. In seguito sarà veicolo di molti altri possibili significati: bene funzionale alla politica alimentare autarchica del Regime fascista, prodotto utile a decifrare le spinte unificanti e separatiste della Nazione, cerniera fra le 'piccole patrie' e la 'grande Patria', ma anche fra vecchi e nuovi valori sociali, dispositivo di congiunzione e/o di conflitto fra micro e macro-economia, 'prodotto mediatico narrativizzato' come biodiversità e patrimonio culturale, prodotto della «fiction economy» (Carmagnola 2006; Papa 2013), cibo atto a veicolare tattiche di resistenza dei consumatori e pertanto suscettibile di essere letto anche come «esenza di libertà» (Giancristofaro 2012: 82-86).

Il pomodoro tuttavia è anche, purtroppo, un'essenza di schiavitù e di vergogna poiché la filiera agricola si basa soprattutto sullo sfruttamento dei

braccianti africani immigrati che vengono utilizzati per la raccolta nella vasta area della Capitanata, considerata la miniera dell'oro rosso. Inoltre, gran parte del concentrato che l'Italia – e da qualche tempo anche la Cina – esportano massicciamente, secondo inique regole di mercato e pratiche di *dumping*, determina crisi irreversibili della produzione e della trasformazione nei mercati riceventi. È esemplare in tal senso il caso del Ghana dove, ormai, si consuma solo concentrato importato dall'estero a detrimento delle piccole comunità agricole locali e delle abitudini alimentari tradizionali¹⁴. I ghanesi finiscono così per consumare, a danno della propria economia interna, un prodotto che è stato coltivato e raccolto all'estero, forse, per ironia della sorte, proprio da loro connazionali emigrati.

Nell'ambito della Comunità europea, a partire dagli anni Novanta, le PAC (politiche agricole comuni) hanno operato affinché il prodotto al naturale, geneticamente inteso come biodiversità da preservare, ovvero ecotipo autoctono, ricevesse marchi di qualità. Secondo tali politiche il prodotto che riceve un marchio di qualità viene identificato totalmente con il territorio, diviene espressione del *terroir* di riferimento, è disciplinato da appositi regolamenti di produzione applicati da gruppi consorziati e diventa funzionale a quello che può essere definito il «marketing delle località» (Caroli 2006; Papa 2013) con tutte le strategie ad esso associate, generando pratiche di collaborazione e nello stesso tempo di conflitto fra i produttori.

Mentre le varietà del pomodoro *San Marzano* dell'Agro nocerino sarnese, *Pomodorino del Pienolo* del Parco nazionale del Vesuvio e le quattro varietà di pomodoro *Pachino* prodotte in Sicilia, hanno ottenuto i riconoscimenti della DOP e dell'IGP, divenendo in seguito anche Presidi Slow Food¹⁵, al Nord, in provincia di Parma, il pomodoro è assunto al ruolo di bene patrimoniale materiale e nel 2009 a Collecchio, presso la Corte di Giarola nel Parco del Taro, gli è stato intitolato un vero e proprio Museo. Sempre più dunque questa quintessenza di italianità si è prestata a diventare un prodotto della *fiction economy*: versione mediatica di quella che Bourdieu ha definito «economia dei beni simbolici» (Carmagnola 2006; Papa 2013: 155). E ha cominciato a funzionare come un «significante fluttuante» (Lévi-Strauss 1965) fra l'immaginario dei produttori e quello dei consumatori, rendendo evidenti conflitti storico-politici mai sopiti.

4. Il pomodoro della discordia

Nel 2011 la Coldiretti lancia un primo allarme relativo all'immissione sul mercato italiano di pas-

sata di pomodoro cinese. Un triplo concentrato importato dalla Cina è trasformato dai produttori italiani in doppio concentrato di pomodoro con la sola aggiunta di acqua e sale e re-immesso legalmente sul mercato d'esportazione come prodotto di origine italiana, con il marchio *Made in Italy*. Questa «pulp-fiction»¹⁶ alimentare, intesa come finzione della polpa, transustanziazione identitaria che trasforma magicamente un prodotto cinese in uno italiano con l'aggiunta di sola acqua, viene osteggiata con forza dalla Coldiretti che, nel maggio 2014, riesce finalmente ad ottenere dal Ministero della Salute l'approvazione della richiesta di rendere pubblici i flussi commerciali delle materie prime provenienti dall'estero per la produzione alimentare¹⁷.

La *fiction* alimentare rivela esiti ancora più sconcertanti quando i pomodori – questa volta quelli *made in Italy tout court* – si trasformano in pomi velenosi e semi della discordia. Il 14 novembre 2013 il settimanale Panorama titola la storia di copertina: *Il pomodoro della discordia. Tutte le bugie e le verità per mangiare tranquilli*. L'antefatto di questa vicenda era stato la diffusione mediatica, nell'estate 2013, di un'intervista rilasciata a SkyTg24 da uno dei boss del clan dei casalesi, il pentito Carmine Schiavone, che aveva raccontato di presunti rifiuti velenosi sotterrati dalla camorra in diverse aree della Campania, contribuendo a insinuare nuovi sospetti sulla sicurezza alimentare di diversi prodotti provenienti dalle aree agricole fra Napoli e Caserta. Quelle stesse aree che già Legambiente, in un rapporto sulle ecomafie del 2003, aveva definito “Terra dei fuochi”, inventando una locuzione poi sedimentatasi nell'immaginario collettivo grazie al successo del bestseller *Gomorra* di Roberto Saviano (Abate 2013: 48).

Il nuovo allarme ambientale coinvolge anche i pomodori: se alcune analisi condotte dall'Istituto superiore di Sanità smentiscono la presenza di veleni in alcuni pomodori raccolti in una zona di Giugliano, altre analisi condotte su frutti prelevati da terreni poco distanti rivelano la presenza di mercurio, arsenico e piombo¹⁸. L'indizio di 'biocidio' viene subito cavalcato da una grande azienda agro-alimentare di Parma, la Pomì, che il 3 novembre 2013 acquista pagine intere sui più noti quotidiani nazionali diffondendo la campagna pubblicitaria *Solo da qui. Solo Pomì*, nella quale rivendica la tracciabilità e la sicurezza dei propri pomodori a scapito di tutti gli altri, localizzando sulla carta geografica dell'Italia un enorme pomodoro nel cuore della Pianura Padana, fra Lombardia, Veneto ed Emilia Romagna. Praticamente, non fa altro che imprime-re una sorta di *copyright* esclusivo della salubrità al proprio prodotto.

La campagna pubblicitaria scatena un'accesa *querelle* mediatica fra produttori del nord e

produttori del sud, tutta giocata in termini di *terroir*, che spacca semplicisticamente in due il made in Italy diviso fra l'Italia del cibo «buono pulito e giusto» (Petrini 2005) e quella del cibo insalubre e velenoso. Gli imprenditori campani, coadiuvati dal Presidente della Regione Stefano Caldoro, dall'Assessore all'Agricoltura Daniela Nugnes e dal Ministro delle politiche agricole Nunzia De Girolamo, tacciano l'azienda emiliana di boicottaggio a scapito della buona immagine della Campania e dell'identità unitaria del made in Italy sul mercato internazionale che – ribadiscono – non può funzionare secondo politiche campanilistiche.

L'intento di boicottaggio della Pomì si definisce ancora più chiaramente nel comunicato stampa rilasciato dall'azienda emiliana in risposta alle polemiche:

I recenti scandali di carattere etico e ambientale che coinvolgono produttori ed operatori nel mondo dell'industria conserviera stanno muovendo l'opinione pubblica, generando disorientamento nei consumatori verso questa categoria merceologica. Il Consorzio Casalasco del Pomodoro e il brand Pomì sono da sempre contrari e totalmente estranei a pratiche simili (Abate 2013: 48).

Va chiarito che, se è vero che si può parlare di 'scandalo etico e ambientale' in Campania, non c'è invece nessuna prova certa che lo scandalo abbia coinvolto i produttori campani di pomodori e tantomeno le industrie conserviere.

Quanto al 'disorientamento dei consumatori' e alla distanza esibita della Pomì da simili pratiche disorientanti, potrà essere utile ricordare che nell'estate 2011 la stessa azienda era stata al centro di polemiche per aver pubblicizzato con uno slogan ingannevole «una nuova passata di pomodoro dalle innovative caratteristiche organolettiche e nutraceutiche, più ricca del 50% di licopene, antiossidanti e valori nutritivi, fonte di proprietà benefiche per tutto l'organismo»¹⁹. Contrariamente a tali affermazioni, era stato poi dimostrato che il contenuto di licopene indicato sull'etichetta era pari a 20 mg/100g, ovvero un valore equivalente a quello di una qualunque altra passata di pomodoro presente sul mercato e che lo slogan Pomì contraddiceva anche le leggi europee che vietano di usare sulle etichette frasi salutistiche senza una specifica autorizzazione dell'EFSA (Agenzia europea per la sicurezza alimentare) e senza il supporto di studi scientifici, ricerche mirate e dati di laboratorio. Anche questa dunque una strategia da *fiction economy* che, inventando dal nulla un 'superpomodoro padano più ricco di licopene', contribuiva a scardinare il brand Italia rendendo più acuto ed evidente il conflitto mai sopito fra il nord e il sud del Paese.

Sul piano strettamente iconografico e simbolico,

a stemperare i toni di questa nuova frattura dello scenario geopolitico e alimentare dell'Italia, interviene fra i mesi di marzo e aprile 2014 la diffusione di un'altra campagna pubblicitaria dell'azienda pugliese Granoro che sembrerebbe quasi essere stata pensata *ad hoc*, seguendo una strategia di marketing che potrebbe definirsi catartica: la pubblicità mostra anch'essa la carta geografica dell'Italia, ma questa volta pomodori isomorfi sono disseminati in maniera omogenea a riempire completamente la forma della penisola, ripristinando così il legame fra prodotto e *terroir* nazionale senza disuguaglianze. L'Italia dei pomodori si riafferma nell'immaginario contro *La regione* del pomodoro. Ma ancora, la guerra mediatica a colpi di pomodoro non è finita e nei primi mesi del 2015, un'altra pubblicità dell'azienda conserviera Petti ripositiona il pomodoro al centro della penisola sponsorizzando il suo 'pomodoro 100% toscano'.

In questo desolante paesaggio finzionale delle tipicità e della salubrità, l'unica possibile tattica di resistenza per i consumatori sembrerebbe essere quella dell'autoproduzione del pomodoro e delle conserve. Come suggerisce l'antropologa Lia Giancristofaro in un suo testo del 2012 dedicato al *Tomato day*, bisognerebbe valorizzare il giorno della preparazione domestica delle bottiglie di pomodoro quale «rituale ergologico privato», bisognerebbe valorizzare il «bricolage» contro i pericoli dell'ingegneria genetica alimentare (Giancristofaro 2012: 29-33). Queste pratiche tradizionali possono essere lette come *habitus* mai dismessi e sempre più condivisi che superano le distinzioni territoriali, ma anche sociali e generazionali, nell'ottica di una nuova poetica della 'decrecita serena' (Latouche 2008) o di un'etica del locale' come l'hanno definita le geografe economiche Julie Graham e Katherine Gibson (Gibson, Graham 2003: 47-49).

In Italia, sia al Nord che al Sud, tali pratiche hanno sempre pacificamente convissuto con la produzione industriale e sono tutt'oggi vitali. Mettere in pratica l'autoproduzione e la trasformazione collaborativa e collettiva dei prodotti stagionali, veicolandoli anche magari nei circuiti tradizionali del dono, significa praticare una forma alternativa di economia basata sulla solidarietà, sullo scambio e sulla reciprocità piuttosto che sulla mercificazione, ed è in questo senso un 'esercizio di libertà' dei consumatori nei confronti dell'egemonia del mercato e dell'industria.

Una conferma di questa tendenza è la diffusione sempre più capillare negli ultimi anni della pratica degli orti urbani, moderne «Theologie vegetali» (Camporesi 1991: 8) che favoriscono la trasmissione dei saperi e delle pratiche agricole tradizionali anche alle nuove generazioni. Coltivazioni di

pomodori per l'autoconsumo cominciano a fare capolino nelle grandi città in angoli inaspettati, su terrazzi condominiali e su balconi privati, ovunque ci sia spazio per un vaso d'argilla a favore di sole. Come suggeriscono alcuni tutorial di giardinaggio che spopolano in rete²⁰, i semi per le nuove piante si possono ricavare anche dai pomodori acquistati al supermercato facendoli poi essiccare in casa, ma i coltivatori che praticano agricoltura biologica mettono in guardia sull'uso dei semi giusti. La signora Maria che ho intervistato a Procida presso il suo orto, del quale si prede cura da più di cinquant'anni, mi dice che i semi sono suoi da molte generazioni: «I miei pomodori sono così buoni perché ho usato sempre e solo i miei semi, quelli di mia nonna, non mi sono mai fidata dei semi di nessuno!»²¹.

Tutt'altro il panorama della filiera industriale dove alcune multinazionali dominano incontrastate elaborando sempre nuove strategie di marketing. La più recente è il *Road show pomodoro* di Monsanto finalizzato a vendere i semi ogm brevettati dei cataloghi Seminis e De Ruiter. Il tour parte nel giugno 2015 dai più vasti areali siciliani vocati alla coltivazione di pomodoro da mensa: Acate, Spinasanta, Vittoria, Licata, Scoglitti, Santa Croce Camerina, Pachino, Ispica e Donnalucata. Una serra itinerante si sposta per incontrare direttamente i principali operatori della filiera, dai produttori ai vivaisti fino agli operatori del mercato fresco e aiutarli a rendere il business locale sempre più competitivo.

Contro l'iniziativa insorgono in rete i detrattori degli ogm che ribattezzano il tour Monsanto "tour degli orrori" e invitano gli agricoltori a boicottarlo. La serra itinerante viene definita una sorta di cavallo di Troia ambulante per irretire gente inconsapevole nelle trappole commerciali della multinazionale:

I loro pomodori come tutte le loro sementi sono sterili: se le comprate, non sarete più proprietari di niente, e dipenderete da loro per tutte le future coltivazioni. Quello che Monsanto e altre multinazionali del settore non vi dicono, infatti, è che già dal lontano 1994, a Marrakech, i paesi dell'Organizzazione Mondiale del Commercio, su spinta degli Stati Uniti, si riunirono con l'intento di trovare un modo per brevettare gli esseri viventi, semi compresi. Il risultato fu un vero e proprio copyright sulle sementi e sulle piante. Se li comprate, farete la fine dei coltivatori di mele della valle dell'Adige, vedi alla voce mela *Pink Lady*, varietà brevettata. Questi agricoltori non possono riprodurre le piante né vendere le mele in modo autonomo, si trovano pertanto costretti a comprare piante che costano il doppio – ripetiamo, il doppio – rispetto alle varietà tradizionali. Come se tutto ciò non bastasse, se non rispettano le direttive dei proprietari del brevetto,

le piante devono essere estirpate. E i guadagni? Chiedetelo a loro che fine hanno fatto, riescono a malapena ad uscirsene dalle spese e a ricavare il minimo per sopravvivere, in una sorta di moderno caporalato "high tech". Se li comprate, farete la fine dei coltivatori canadesi e statunitensi di soia e colza ogm: se oltre alle loro sementi non comprano anche tutti i prodotti spacciati dal proprietario del brevetto per ogni singola varietà, il raccolto va in rovina. Pacco, doppio pacco e contropaccotto su scala globalizzata, e poiché all'orrore non c'è mai fine, aggiungete anche questo: se anche non coltivate ogm ma il vostro vicino di campo sì, e accidentalmente i suoi semi geneticamente modificati finiscono nel vostro campo, la Monsanto può citarvi in giudizio e costringervi a pagare multe salatissime.²²

5. Biodiversità e microfisiche del potere

Il processo di miglioramento genetico del pomodoro non è un fatto recente ma è sempre stato praticato dagli agricoltori attraverso la selezione naturale dei semi. Poi, a partire dagli anni Cinquanta, per assecondare le esigenze dell'industria conserviera, i ricercatori americani Charles Rick e Jack Hanna iniziarono studi di laboratorio e identificarono in alcune qualità di pomodori provenienti dall'Italia alcuni geni agronomicamente importanti. Tra i geni identificati vi erano quelli che determinavano piante "ad accrescimento compatto", con "assenza di spalla verde", con "bacca a maturazione rallentata", di colore rosso intenso.

I nuovi programmi di *breeding*, soprattutto americani, portarono così all'ottenimento di varietà ad 'accrescimento determinato', idonee per la raccolta meccanica, come la cultivar *Roma* a bacca allungata, la cultivar *Ventura* a bacca oblunga, la cultivar *Chico III* a bacca ovale. Queste cultivar non erano ibride ma standard, perché il loro seme si otteneva dall'autofecondazione. A queste varietà seguirono, negli anni Settanta, nuove varietà ancora più produttive con bacca più consistente, sia standard, tipo *Rio grande*, sia ibride. Il primo ibrido di successo internazionale destinato alla produzione dei pelati è stato l'*Hypeel244*, che ha cominciato a diffondersi molto rapidamente sostituendosi al San Marzano²³.

Come spiega Luigi Frusciante, membro del TGC (*Tomato Genome Consortium*) e professore ordinario di Genetica agraria presso l'Università Federico II di Napoli:

L'ingegneria genetica è una tecnica che consente il trasferimento di un singolo gene di un organismo ad un altro, al fine di ottenere genotipi miglio-

rati. Nei prossimi trent'anni bisognerà sfamare due miliardi di persone in più senza aumentare le superfici coltivate e quindi l'unica soluzione per aumentare la produzione di cibo è quella di agire sulle piante. I benefici che possono derivare in generale dalle biotecnologie verdi e in particolare dalle Piante Geneticamente Modificate (PGM), sono molteplici e intervengono sia direttamente sia indirettamente sulla salute dell'uomo. Le potenzialità che sia gli Organismi sia le Piante Geneticamente Modificate possono dare alla sostenibilità ambientale è enorme. Con l'ingegneria genetica, infatti, è possibile ottenere nuove varietà capaci di usare meno acqua, meno concimi e ancorché meno anticrittogamici, quindi varietà più idonee alla sostenibilità ambientale. Il futuro dell'agricoltura non può prescindere pertanto dall'uso delle nuove tecnologie che derivano dalla ricerca scientifica. Pertanto, è ipotizzabile l'uso dell'ingegneria genetica anche per il pomodoro e soprattutto per il recupero di quegli ecotipi (San Marzano, Corbarino, ecc.) che attualmente, essendo suscettibili a malattie, sono poco coltivati.

Nel maggio 2012 i ricercatori del TGC, un gruppo di oltre 300 scienziati provenienti da 14 paesi, sono riusciti a sequenziare il genoma del pomodoro, sia della cultivar *Heinz 1706* di *S. lycopersicum*, che della varietà selvatica di questa solanacea, *Solanum pimpinellifolium*²⁴. Grazie ai risultati del sequenziamento genomico sarà possibile iniziare a tracciare la storia e l'evoluzione del frutto carnoso garantendo così la conservazione del patrimonio genetico delle biodiversità e favorendo un miglioramento delle tecniche di produzione e della resistenza della pianta ai parassiti e alla siccità.

Ma, se da un lato i successi dell'ingegneria genetica aiutano a ricostruire la storia delle varietà locali degli alimenti e del loro adattamento a uno specifico territorio, attraverso l'individuazione delle progressive mutazioni del germoplasma, contribuendo così a migliorarne la performatività produttiva, dall'altra rendono i cibi sempre più tecnicamente riproducibili e privi di 'aura'.

Così, mentre alcune politiche di marketing si sforzano affannosamente di sostanziare l'identità del pomodoro ancorandolo a uno specifico territorio e ne rivendicano la 'purezza', attraverso marchi d'origine, le biotecnologie si esercitano a smaterializzarlo e ridurlo in molecole e – incrociando i geni di specie diverse – riescono a riprodurre, in vitro, nuovi ibridi sempre più resistenti, assimilabili a medicinali portentosi piuttosto che ad alimenti. Ne sono esempi il *Realtomato* frutto dell'incontro dei corredi genetici del pomodoro *San Marzano* e del *Purple Tomato*, ribattezzato come "pomodoro anticancro"²⁵, e il 'pomodoro viola' frutto ogm nel

quale gli scienziati del John Innes Centre di Norwich hanno inserito un gene del fiore *Antirrhinum majus*, al fine di far sviluppare le antocianine, flavonoidi violacei dalle proprietà antiossidanti²⁶.

Questa microfisica del pomodoro apre l'orizzonte a imprevedibili scenari futuri virati al blu ciano nei quali la logica dei mercati globali sradica la natura a favore di una dietetica sempre più medicalizzata, una nutraceutica talvolta spinta all'estremo.

[...] Gli oltraggi dell'estremismo dietetico oggi di moda, del fondamentalismo salutistico intollerante d'improvvisati, dispeptici ayatollah che fanno balenare diaboliche immagini d'inconsistenti paradisi artificiali (costruiti sulle rovine del naturale), regolati da una illimitata monotonia, in nome di una fantomatica qualità della vita pianificata dalla gelida e lugubre visione di un mondo completamente ospitalizzato [...] (Camporesi 1993: 109).

Traslando al mondo vegetale – dalla cultura alla natura – una metafora del poeta Williams Carlos Williams, non ci resta che aspettare per capire fino a che punto «I frutti puri d'America impazziscono» (Clifford 1999: 13). Nel *foodscape* contemporaneo i cibi, specchi sempre più fedeli delle identità, si incarnano in oggetti del desiderio nazionalista mai sopito, oppure, allo stesso tempo e in senso contrario, perdono le radici e si molecolarizzano in porzioni miracolose.

Note

¹ Al fine di promuovere e tutelare i prodotti agroalimentari, l'Unione Europea ha creato con il Regolamento CEE n. 510/06 i seguenti marchi: DOP – Denominazione di origine protetta (*PDO – Protected Designation of Origin*), identifica la denominazione di un prodotto la cui produzione, trasformazione ed elaborazione avvengono in un'area geografica determinata; IGP – Indicazione geografica protetta (*PGI – Protected Geographical Indication*), identifica la denominazione di un prodotto di cui almeno uno degli stadi della produzione, trasformazione o elaborazione avviene in un'area geografica determinata; STG – Specialità tradizionale garantita (*TSG – Traditional Speciality Guaranteed*), ha il compito di valorizzare una composizione tradizionale del prodotto o un metodo di produzione tradizionale, ma non fa riferimento ad un'origine. L'Italia attualmente vanta il primato europeo tra i prodotti DOP, IGP e STG. Questo sistema di tutela introdotto dalla legislazione europea nel 1992 è molto simile ad alcuni sistemi già presenti in alcuni stati europei: in Italia dal 1963 è in vigore la De-

nominazione di origine controllata (DOC), in Francia esiste l'Appellation d'origine contrôlée (AOC), in Spagna la Denominación de origen (DO).

² L'antropologa Alessandra Guigoni ha ricondotto gli *scapes* di Appadurai ai *Foodstudies*. Si veda Guigoni A. (a cura di), *Foodscapes. Stili mode culture del cibo oggi*, Polimetrica, Monza 2004; e la collana *Ciborama*, della casa editrice Aracne diretta dalla Guigoni con Anna Casella Paltrinieri e Luisa Faldini.

³ Il MedEatResearch è il Centro di Ricerche Sociali sulla Dieta Mediterranea dell'Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa diretto da Elisabetta Moro e Marino Niola. È stato istituito nell'aprile del 2012 nell'ambito del progetto denominato CA.RI.NA. (Sicurezza, sostenibilità e competitività delle produzioni agroalimentari della Campania) finanziato POR Campania FSE 2007/2013, Asse IV e Asse V, con l'obiettivo di valorizzare, promuovere, diffondere il patrimonio alimentare del Mezzogiorno d'Italia e incentivare gli scambi culturali sull'enogastronomia dei diversi Paesi dell'area mediterranea.

⁴ L'indagine etnografica menzionata è stata realizzata in collaborazione con le Università di Milano-Bicocca, Perugia e Palermo (periodo di svolgimento ottobre 2012 – novembre 2013, studenti intervistati 595, età media 21 anni, residenti in Campania, Lombardia, Umbria e Sicilia): http://www.unisob.na.it/ateneo/c002/dossier_ricerca_3.pdf.

⁵ Sul ruolo della pasta e del pomodoro nell'immaginario degli italiani: Sanità 2013: 235-262.

⁶ *La dieta mediterranea tra le stelle Michelin. Quarta ricerca del MedEatResearch. Sintesi dei risultati della ricerca*, 2013: 1: http://www.unisob.na.it/ateneo/c002/dossier_ricerca_4.pdf.

⁷ *La dieta mediterranea tra le stelle Michelin. Quarta ricerca del MedEatResearch. Sintesi dei risultati della ricerca*, 2013: 2: http://www.unisob.na.it/ateneo/c002/dossier_ricerca_4.pdf. Oltre a Nino Di Costanzo indicano il pomodoro fra gli ingredienti indispensabili di un piatto tipicamente mediterraneo Pino Cuttaia, Rosanna Marziale, Marianna Vitale, Aimo Moroni.

⁸ Heston Blumenthal, con Maria-Jose Oruna-Concha, Lisa Methven, Christopher Young e Donald S. Mottram (University of Reading), «Glutamic Acid and 5'-Ribonucleotide Contents between Flesh and Pulp of Tomatoes and the Relationship with Umami Taste», in *Journal of Agricultural and Food Chemistry*, 2007, 55 (14): 5776-5780.

⁹ Il testo di Rembert Dodoens (autore noto anche con i nomi di Rembert Van Joenckema o Rembert Dodonée, Malines, 29 giugno 1517 - Leida, 10 marzo 1585) fu pub-

blicato in un'edizione fiamminga con il titolo *Cruydeboeck* nel 1554, e in una successiva edizione francese come *Histoire des plantes* (traduzione di Charles de l'Écluse).

¹⁰ Una sorta di insalata tritata finissima con aggiunta di cipolla, timo, peperoncino e olio adatta ai bolliti di carne: Latini 1692 I: 144; Capatti 2012: 177.

¹¹ Nell'agosto 1810 Pierre Durand (1766-1822) ottenne dal re Giorgio III d'Inghilterra il brevetto per la conservazione di cibi «in vetro, ceramica, alluminio e altri metalli». Il brevetto di Durand era basato sulle sperimentazioni del francese Nicolas Appert, che sviluppò l'idea di conservare il cibo in bottiglie. Durand prese l'idea di Appert e fece un ulteriore passo avanti, sostituendo le fragili bottiglie di vetro con cilindriche lattine in alluminio, dando così lo spunto a due inglesi, Bryan Donkin e John Hall, che diedero vita ad una industria di conserve e nel 1813 produssero i primi cibi in scatola per l'esercito inglese. Sul metodo Appert si veda Capatti A., Montanari M. (2005), *Appert in Italia. Il gusto della conserva*: 296-302.

¹² Lo testimonia Renato Rovetta in un manuale consacrato al pomodoro pubblicato da Hoepli nel 1914, in Camporesi 2012: 61.

¹³ Inverterà la rotta una seconda volta a partire dalla metà degli anni Cinquanta quando dall'America, da un'industria del Maryland, giungerà in Italia il pomodoro *Roma*, un pomodoro ibrido risultato dalla sperimentazione di un gruppo di agronomi che avevano incrociato i semi delle varietà *San Marzano*, *Pan American* e *Red Top* per dar vita a una pianta più produttiva, più resistente e che desse frutti più grandi. Negli anni successivi dall'America sarebbero arrivate nuove cultivar (*Chico*, *Geneva 11*) in grado di soppiantare quelle italiane. Gentilcore 2010: 234, 235.

¹⁴ Dall'inchiesta giornalistica condotta da Auvillain M., Liberti S. «Il lato oscuro dei pomodori italiani», in *Internazionale*, 1066, 29 agosto 2014: 36-40.

¹⁵ Le varietà storiche del San Marzano sono state recuperate a metà degli anni Novanta da alcuni ricercatori grazie a progetti finanziati dalla Regione Campania. Sono oltre trenta gli ecotipi selezionati afferenti a questa tipologia, una popolazione di pomodori con diverse sfumature di forma, colore e sapore e che coniugano alle ottime caratteristiche qualitative una buona attitudine alla coltivazione in campo. Il territorio fertilissimo, a vocazione orticola, che si trova principalmente intorno a Napoli, e nell'agro sarnese-nocerino in provincia di Salerno, fino a vent'anni fa era coltivato quasi esclusivamente a San Marzano: un pomodoro delicatissimo, dalla buccia sottile, che mantiene a lungo il suo sapore anche con la conservazione, ma che va maneggiato con

cura. A causa della diffusione di alcune malattie e della scarsa competitività in termini di costi di coltivazione, negli anni Cinquanta si diffusero ibridi commerciali più produttivi, resistenti ad alcune malattie e idonei alla meccanizzazione, ma con caratteristiche qualitative e organolettiche nettamente inferiori. Le industrie conserviere che producono "pelati" iniziarono ad acquistare questi ibridi più resistenti alle lavorazioni meccaniche e la varietà autoctona ha rischiato l'estinzione. Il pomodoro San Marzano si coltiva come la vite e si raccoglie in modo scalare: sette, otto volte ma anche di più, da luglio a settembre.

Una delle produzioni più caratteristiche dell'area del Vesuvio sono invece i pomodorini da serbo "col pizzo", detti anche spongilli o 'piennoli' per l'abitudine di appenderli alle pareti o ai soffitti, riuniti in grappoli (schiocche) e legati con cordicelle di canapa. Sono piccoli pomodori (20-25 grammi) dalla forma a ciliegia, che si distinguono dagli ormai famosi pomodorini di Pachino per la presenza di due solchi laterali (detti coste) che partono dal picciolo e danno origine a delle squadrature, e di una punta all'estremità. Fondazione *Slow Food*, dal sito: http://www.fondazioneSlowFood.it/presidi-italia/dettaglio/3005/pomodorino-del-piennolo-del-vesuvio#.U4oK4i_ILbk

¹⁶ Si veda l'articolo «Pulp fiction: Asda's 'made in Italy' tomato puree hails from China», *The Guardian.com*, Wednesday 27 February 2013.

¹⁷ Dal comunicato congiunto firmato dal Ministero della Salute nella persona dell'On. Ministro Beatrice Lorenzin e del Presidente nazionale di Coldiretti Roberto Moncalvo, pubblicato il 9 maggio 2014 in <http://www.coldiretti.it/News/Pagine/319--%E2%80%93-Maggio-2014.aspx>.

¹⁸ Dal servizio tv de *Le Iene*, 15 ottobre 2013, realizzato dalla giornalista Nadia Toffa con la testimonianza del tecnologo alimentare Corrado Giannone, in *Abate* 2013: 8-9.

¹⁹ Si veda il sito www.pomionline.it dove si pubblicizza anche la nuova bevanda, *Pomi L+ Juice* affermando che «rispetto alle varietà tradizionali, i pomodori utilizzati per la produzione di questa bevanda contengono il 50% in più di licopene».

²⁰ <http://www.leitv.it/giardinieri-in-affitto/video/come-conservare-i-semi-di-pomodoro>.

²¹ Dall'intervista alla sig.ra Maria Scotto di Marrasso (88 anni) da me raccolta presso il suo orto sull'isola di Procida nell'aprile 2014.

²² Lorenzo Piccolo, «Tour degli orrori. La Monsanto porta a Pachino i suoi pomodori ogm». In *Identità insorgenti*, 3 giugno 2015: <http://www.identitainisorgenti.com/tour-degli-orreri-la-monsanto-porta-a-pachi>

no-i-suoi-pomodori-ogm/.

²³ Queste informazioni mi sono state fornite da Luigi Frusciante, Professore Ordinario di genetica agraria presso l'Università degli Studi Federico II di Napoli e membro del *Tomato Genome Consortium*, nel corso di un'intervista raccolta nell'ottobre 2015. Si veda anche *Gentilcore* 2010: 234, 235.

²⁴ Del TGC (*Tomato Genome Consortium*) fanno parte gli italiani Luigi Frusciante, Giorgio Valle, dell'Università di Padova, e Giovanni Giuliano dell'ENEA. L'importante risultato scientifico è stato pubblicato sulla rivista *Nature*: «The tomato genome sequence provides insights into fleshy fruit evolution», 31 may 2012, vol 485 *Nature* 635: 635-641.

²⁵ *Realtomato* è il risultato di una sperimentazione, avviata in Italia e negli Stati Uniti e sostenuta dalla Human Health Foundation onlus di Spoleto che ha unito i corredi genetici del pomodoro *San Marzano* e del *Purple Tomato*. La sperimentazione è stata portata avanti dal produttore agricolo Francesco Cavallaro, dagli imprenditori Giovanni Casciello e Gennaro Cavallaro, titolari dell'azienda "Il Pomo d'Oro Srl" di Scafati (Salerno), dai ricercatori dell'Icb-Cnr di Pozzuoli, Barbara Nicolaus, Pina Tommonaro e Rocco De Prisco, dai ricercatori del Crom di Mercogliano, guidati da Letizia Cito, dai docenti della Facoltà di Farmacia dell'Università di Salerno Carmela Saturnino e Vincenzo De Feo e dall'agronomo Salvatore Viscardi. Come spiega Antonio Giordano, direttore dello Sbarro Institute di Philadelphia e direttore del Crom: «Il Realtomato ha qualità naturali antiossidanti superiori alla media e, secondo i primi esperimenti, è in grado di contenere lo sviluppo delle cellule tumorali [...]. La sperimentazione punta ora a verificare quali siano i target molecolari nell'azione antitumorale del Realtomato e il meccanismo, se esiste, che è in grado di generare gli effetti benefici. Pensiamo poi di piantare il Realtomato in altre zone del mondo – aggiunge l'esperto – per capire quale ruolo gioca il contesto ambientale in cui viene seminato, se cioè l'ambiente esterno ne influenza il contenuto o se lo lascia inalterato». In Basilio Puoti, *Il Denaro* on line, giornale n. 239 del 21-12-2011: 8.

²⁶ Come spiega il prof. Luigi Frusciante: «I ricercatori del John Innes Centre hanno utilizzato un gene proveniente dal fiore bocca di leone. In particolare, questo gene consente alla bacca di esprimere antocianine sia nella buccia sia nella polpa, determinandone la colorazione viola. Studi effettuati per verificare il potere antiossidante e antitumorale delle antocianine contenute nei genotipi trasformati di pomodoro hanno evidenziato che nei topi i pomodori transgenici hanno un potere antitumorale significativamente maggiore, sia rispetto alle diete standard (in assenza di pomodoro), sia rispetto ad una dieta che prevede il consumo di pomodoro rosso».

Si veda anche Eugenio Butelli *et al.* 2008, «Enrichment of tomato fruit with health-promoting anthocyanins by expression of select transcription factors», *Nature Biotechnology* n. 26: 1301-1308, 26 ottobre 2008. Sul pomodoro viola sperimentato in Canada dalla prof.ssa Cathie Martin: <http://www.lastampa.it/2014/01/28/scienza/benessere/salute/pomodori-viola>.

Riferimenti bibliografici

- Abate G.
2013 *Dalla Campania felix alla Terra dei fuochi. I nostri prodotti sono davvero avvelenati? Pomodoro Flambé. La prima inchiesta su cosa mangiamo*, Corriere del Mezzogiorno, Editoriale del Mezzogiorno, Napoli.
- Anderson B.
1996 [1983] *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma.
- Appadurai A.
2001 [1996] *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.
- Artusi P.
2010 [1891] *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Bur, Milano.
- Blumenthal H. *et al.*
2007 «Glutamic Acid and 5'- Ribonucleotide Contents between Flesh and Pulp of Tomatoes and the Relationship with Umami Taste», in *Journal of Agricultural and Food Chemistry*, 55 (14): 5776-5780.
- Bourdieu P.
1983 [1979] *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.
- Braudel F.
1987 [1985] *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- Camporesi P.
1980 *Alimentazione, folklore, società*, Pratiche editrice, Parma.
1991 [1985] *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano.
1993 *Le vie del latte. Dalla Padania alla steppa*, Garzanti, Milano.
- Cavalcanti I.
2002 [1837] *Cucina Teorico-pratica*, Grimaldi Editori, Napoli.
- Capatti A., Montanari M.
2005 *La cucina italiana*, Laterza, Bari.
- Carmagnola F.
2006 *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici della fiction economy*, Mondadori, Milano.
- Caroli M.
2006 *Il marketing territoriale. Strategie per la competitività sostenibile del territorio*, Angeli, Milano.
- Clifford J.
1999 [1988] *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Corrado V.
2001a [1781] *Del cibo pitagorico ovvero erbaceo, seguito dal trattato delle patate. Le ricette vegetali di un grande cuoco del Settecento*, Donzelli Editore, Roma.
2001b [1809, 1832²] *Cucina Napoletana. Pranzi giornalieri variati ed imbanditi in 672 vivande secondo i prodotti delle stagioni*, Grimaldi & C. Editori, Napoli.
- Gentilcore D.
2010 *La Purpurea meraviglia. Storia del pomodoro in Italia*, Garzanti, Milano.
- Giancristofaro L.
2012 *Tomato Day. Il rituale della conserva di pomodoro*, Franco Angeli, Milano.
- Gibson J., Graham K.
2003 «An Ethics of the Local», in *Rethinking Marxism*, 15 (1): 49-74.
- Grasseni C.
2013 «La patrimonializzazione del cibo. Prospettive critiche e convergenze sul campo», in *Voci*, X: 78-87.
- Guigoni A.
2009 *Alla scoperta dell'America in Sardegna. Vegetali americani nell'alimentazione sarda*, AM&D Col-lana Agorà, Cagliari.
- Handler R.
1988 *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Harris M.
1990 [1985] *Buono da mangiare. Enigmi del gusto e consuetudini alimentari*, Einaudi, Torino.

- Harvey M., Quilley S., Beynon H.
2002 *Exploring the Tomato. Transformations of Nature, Society and Economy*, Edward Elgar, Cheltenham, UK.
- Hroch M.
1996 «From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe» in Balakrishnan G. (ed.), *Mapping the Nation*, Verso, London: 78- 97.
- Latouche S.
2008 *Breve trattato sulla decrescita serena*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Lévi-Strauss C.
1965 «Introduzione all'opera di Marcel Mauss», in *Teoria generale della magia e altri saggi* [1950], Einaudi, Torino, XV-LIV.
1966 [1958] *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.
1998 [1964] *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano.
2010 [1968] *L'origine delle buone maniere a tavola*, Il Saggiatore, Milano.
- Matvejević P.
1998 *Il Mediterraneo e l'Europa. Lezioni al Collège de France e altri saggi*, Garzanti, Milano.
- Montanari M.
1993 *La fame e l'abbondanza*, Laterza, Roma-Bari.
2004 *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma-Bari.
2010 *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Roma-Bari.
- Moro E.
2013 «La dieta mediterranea tra i presocratici e l'UNESCO. Retoriche di ancestralizzazione e politiche di patrimonializzazione», in *Voci*, X: 111-122.
2014 *La dieta mediterranea. Mito e storia di uno stile di vita*, Il Mulino, Bologna.
- Niola M.
2003 [1994] *Totem e ragù. Divagazioni napoletane*, Tullio Pironti, Napoli.
2009 *Si fa presto a dire cotto. Un antropologo in cucina*, Il Mulino, Bologna.
2012 *Non tutto fa brodo*, Il Mulino, Bologna.
2015 *Homo dieteticus. Viaggio nelle tribù alimentari*, Il Mulino, Bologna.
- Palumbo B.
2002 «Patrimoni-identità: lo sguardo di un etnografo», *Antropologia Museale*, 1: 17-19.
2013 «A carte scoperte. Considerazioni a posteriori su un percorso di ricerca a rischio di patrimonializzazione», in *Voci*, X:123-152.
- Papa C.
2013 «Sviluppo rurale e costruzione della qualità. Politiche globali e pratiche locali», in *Voci*, X: 153-162.
- Petrini C.
2005 *Buono, pulito e giusto. Principi di una nuova gastronomia*, Einaudi, Torino.
- Pizza G.
2012 «Microfisiche del cibo fra edonismo e cultura», in *Italianieuropei* 10: 40-46.
- Rebora G.
1998 *La civiltà della forchetta. Storie e cibi di cucina*, Laterza, Bari.
- Root W.
1971 *The Food of Italy*, Atheneum, New York.
- Sanità H.
2013 «Una maschera da inghiottire. Di che pasta sono fatti gli italiani», in *La Freccia e Il Cerchio. Specchio/Maschera*, Annuale internazionale bilingue di filosofia, letteratura, linguaggi, IV: 235-262.
2015 «Seasonality and Resistance Strategies: the Neapolitan Christmas Feast. 1. Representing and eating time», in K. Becker, V. Moriniaux, M. Taubeaud (eds), *L'alimentation et le temps qu'il fait*, Hermann, Paris: 188-192.
- Teti V.
1999 *Il colore del cibo. Geografia mito e realtà dell'alimentazione mediterranea*, Meltemi, Roma.
- Toussaint-Samat M.
1991 *Storia naturale e morale dell'alimentazione*, Sansoni, Firenze.

I nuovi italiani di Tunisia. Uno sguardo a mobilità e transnazionalismi nel Mediterraneo

1. Introduzione

Negli ultimi anni è cresciuto in misura esponenziale il numero di italiani, di ambo i generi e di tutte le età, che danno vita a percorsi se non definibili propriamente migratori quanto meno pendolari tra l'Italia e altri paesi del sud del mondo. Tale mobilità, puntualmente rilevata da agenzie e indagini statistiche¹, può essere letta e compresa secondo varie chiavi interpretative. Una di queste consisterebbe nell'individuare l'origine di pratiche ed esperienze di deterritorializzazione unicamente nel tentativo di alleviare il disagio e le problematiche conseguenti alla crisi che dal 2008 interessa in particolar modo le economie dei paesi dell'Europa meridionale, Italia compresa. Tuttavia, senza sottovalutare l'indubbio peso esercitato dalle relazioni economiche, queste ultime necessitano di essere riarticolate entro modelli esplicativi più ampi (Signorelli 2006).

Ritengo, e questa è la tesi principale sostenuta nel presente contributo, che per comprendere fino in fondo ciò che soggiace agli svariati flussi della contemporaneità ci si debba sforzare di rendere conto di tutte le altre componenti – culturali, esistenziali, sociali – che contribuiscono in egual misura al loro modellamento. Propongo, pertanto, di adottare una prospettiva d'indagine capace di guardare agli itinerari messi in piedi da chi si sposta dall'Italia andando oltre semplificazioni e direttrici conoscitive unilineari e sbrigative. Del resto, se la migrazione è un 'fatto sociale totale' essa richiede un approccio in grado di ricomprendere in una cornice unitaria differenti aspetti della vita sociale e culturale (Riccio 2014). È in questo senso che ho provato ad articolare lo studio dei flussi di persone, merci e capitali che legano Italia e Tunisia, realizzando un'etnografia incentrata principalmente sulla comunità dei 'nuovi' italiani nel paese nordafricano², vale a dire soprattutto pensionati e imprenditori, le categorie di connazionali più folte in Tunisia e il cui numero, inoltre, è in costante aumento.

Da un punto di vista metodologico, per quel che riguarda gli imprenditori ho cercato di rintracciare buona parte degli informatori inserendomi nelle

loro reti sociali, seguendo così i legami d'amicizia e professionali esistenti. Piuttosto che affidarmi alle istituzioni italiane (dalla Camera di Commercio all'Istituto per il Commercio Estero), nella selezione e nel reperimento delle fonti ho seguito il delinearli di reti fiduciarie delle quali riuscivo di volta in volta a scoprire i fili, ricostruendone le maglie. Quanto ai pensionati, inizialmente mi sono avvalso della presenza del patronato Inca-Cgil di Tunisi, nel cui ufficio ho potuto seguire parte delle quotidiane attività di supporto agli italiani da poco trasferitisi in Tunisia. Ciò mi ha permesso di avvicinare persone altrimenti difficilmente raggiungibili, guadagnandomene la fiducia e riuscendo così a programmare ulteriori incontri e scambi fruttuosi. Essi mi mettevano a loro volta in contatto con altri loro amici e conoscenti, consentendomi di allargare il quadro prospettico degli italiani presenti in Tunisia.

I pensionati si interessano al trasferimento nel paese dei gelsomini per molteplici motivi: la crisi economica particolarmente opprimente in Italia, le recenti riforme del sistema pensionistico – *in primis* la legge Fornero – che per molti hanno comportato una decurtazione consistente della pensione retribuita, nonché un insieme di agevolazioni di cui è possibile godere in Tunisia. I pensionati possono infatti sfruttare l'eliminazione delle doppie imposizioni sul reddito fino all'abbattimento dell'80% dell'imposizione reddituale sul totale della pensione percepita; a ciò va aggiunto il dimezzamento del costo della vita dovuto in primo luogo alla massiccia svalutazione della moneta locale, il dinaro tunisino, in crisi da prima della Rivoluzione del 2011. Tuttavia, non sono solo motivazioni di carattere economico, per quanto importanti, a guidare i percorsi di mobilità dei pensionati italiani. Essi guardano alla Tunisia soprattutto come ad un'occasione di superamento degli ostacoli che minacciano le esigenze, rispondenti a precise configurazioni culturali, di riproduzione sociale e che intaccano tanto i rapporti intergenerazionali quanto gli orizzonti di senso comunitari. Trasferendosi nel paese dei gelsomini, questi italiani possono infatti perpetuare pratiche di sostegno – materiale ed esistenziale – ai figli e garantire così continuità all'ordine 'naturale' delle

cose, nel quale sono i genitori a prendersi cura della prole e non il contrario.

Lo stesso dicasi per gli imprenditori, i quali sono indubbiamente attirati in Tunisia da una serie di agevolazioni fiscali che premiano le produzioni orientate all'esportazione, specie quando assumono la forma di partenariati italo-tunisini. Questa mobilità unisce i temi della ricerca della nicchia in grado di garantire maggiori profitti e risorse (Barth 1963) e quelli della protesta politica contro lo Stato italiano. De- e ri-localizzazioni produttive permettono agli imprenditori di recuperare un'agibilità non solo economica ma anche – e soprattutto – politica, che essi ritengono assente in Italia. Infatti, un contesto parzialmente deregolamentato come quello tunisino promette e permette loro di acquisire un potere e un controllo pressoché incontrastati su produzione, forza-lavoro e politiche industriali. Nonostante le immediate ed evidenti differenze intercorrenti tra pensionati e imprenditori, i loro percorsi di mobilità disegnano un'unica traiettoria inquadrabile entro le rotte dello sviluppo che attraversano il Mediterraneo e legano Italia e Tunisia.

Più avanti mi soffermerò sulle ragioni per le quali pensionati e imprenditori italiani in Tunisia costituiscano una tipologia di migrante peculiare e, conseguentemente, necessitino di uno studio che vada oltre la stereotipata rappresentazione del fatto migratorio come «movimento unidirezionale tra due poli spazialmente e temporalmente distinti», così da ricostruirne l'ininterrotto circuito di «beni, capitali, immagini, significati e rappresentazioni, oltre che di persone» (Ceschi 2011: 141). Ciò si adatta in maniera particolare al nostro caso, dal momento che pensionati e imprenditori, sfruttando la prossimità geografica tra Italia e Tunisia e la facilità di spostamento tra le due sponde, risiedono alternativamente nei due paesi, trascorrendo dei mesi in un luogo e altrettanti in un altro. La compresenza di un 'qui' e di un 'là' rende l'altrove costantemente accessibile sia in termini di periodici e frequenti rientri a 'casa' sia, da un punto di vista simbolico, come rassicurante orizzonte di senso familiare capace di risignificare l'esperienza di mobilità di questi italiani (de Martino 1977). Non va infatti esagerata la polarizzazione tra contesto di provenienza e contesto di arrivo: tratterò oltre dell'impossibilità di applicare aprioristicamente a tutti gli itinerari della mobilità contemporanea il classico modello dell'immigrato che abbandona definitivamente la propria terra, sradicandosi, per insediarsi in uno spazio 'altro'. Prima vorrei però fornire alcune precisazioni circa il contesto nel quale pensionati e imprenditori italiani vanno ad innestarsi.

2. *Gli italiani di Tunisia: uno sguardo d'insieme*

Secondo le stime dell'Anagrafe degli Italiani Residenti all'Estero (AIRE) sarebbero poco più di 3500 gli italiani residenti in Tunisia. Il condizionale è d'obbligo dal momento che sono molti quelli che non ufficializzano la loro presenza rifiutandosi di comunicarla agli organismi istituzionali preposti. Lungi dall'essere una banale dimenticanza, ciò costituisce invece una precisa scelta politica volta non soltanto a non lasciare tracce del proprio passaggio in Tunisia ma, soprattutto, ad interrompere qualsivoglia legame o rapporto con lo Stato italiano, considerato – come avrò modo di specificare oltre – corrotto e incapace di prendersi cura dei suoi 'figli'.

Destinazione storica della migrazione italiana, già dal XVI secolo livornesi, pisani e genovesi approdarono sulla costa africana; fra Ottocento e Novecento furono invece mazziniani, carbonari e anarchici a trovare rifugio politico in Tunisia. Furono però le masse diseredate e analfabete di contadini siciliani a caratterizzare il flusso migratorio più consistente, a cavallo tra XIX e XX secolo. Questi diedero vita, nelle zone adiacenti al porto di Tunisi, alla *Petite Sicile*, un quartiere a connotazione "etnica" ancora oggi riconosciuto come parte del patrimonio urbanistico e culturale della capitale (Pendola 2007). Fu così che la storia dei migranti italiani divenne parte integrante della storia del popolo tunisino. I piccoli proprietari agricoli e i pescatori italiani introdussero metodi di coltivazione e di pesca tutt'oggi utilizzati, al punto che la lingua tunisina ha integrato la matrice siculo-italiana nel suo stesso vocabolario, soprattutto per quel che attiene al linguaggio delle arti e dei mestieri (Finzi 2001). Il protettorato francese prima e la politica di tunisizzazione perseguita dal presidente Habib Bourguiba poi, provocarono tuttavia il definitivo abbandono del paese da parte dei circa quarantamila italiani allora residenti in Tunisia e, con esso, la conclusione di una pagina di pacifica convivenza interculturale riguardo alla quale non mancano contributi di studiosi tunisini, perlopiù storici (Kraïem 1987; Hamza 1993; Kazdaghli 2001; Labaied 2003).

Il quadro contemporaneo è profondamente diverso da quello sopra descritto. L'attuale comunità italiana di Tunisia non coltiva alcuna continuità storica, culturale o memoriale col passato. Non solo: come ho avuto modo di evincere dalle testimonianze di pensionati e imprenditori raccolte sul campo, le componenti interne di questa comunità comunicano scarsamente tra loro e le istituzioni italiane – politiche e culturali – attive in Tunisia non godono della legittimazione necessaria affinché possano costituire un riferimento identitario riconosciuto e condiviso su base collettiva.

È possibile operare una tripartizione dell'attuale comunità italiana di Tunisia, così come proposto da alcuni recenti studi dedicati alla presenza italiana nel contesto nordafricano (Gianturco, Zaccai 2004). Sarebbero pertanto individuabili tre nuclei, distinti tra loro ma non per questo senza rapporti di reciprocità, supporto e, in certi casi, contrasto: la storica comunità, i 'veri' italiani di Tunisia qui nati da coppie italiane o italo-francesi già installate, i quali rappresentano l'unico collegamento tra il presente e il passato della comunità; gli italo-tunisini, soprattutto ragazzi, nati da coppie miste, in possesso o meno della cittadinanza italiana; i nuovi 'italiani' arrivati in Tunisia negli ultimi due-tre decenni.

È chiaro che una simile schematizzazione non deve essere intesa troppo rigidamente; tuttavia, al di là di ogni teorica ripartizione, sono gli stessi attori sociali inseriti nel contesto metropolitano tunisino, dove ho svolto la parte più consistente della mia ricerca, a percepire un netto scollamento tra i 'vecchi' e i 'nuovi' italiani di Tunisia. Riporto a tal proposito parte della testimonianza di una pensionata di origini piemontesi, giunta in nord Africa nel 1992 dopo aver sposato in Italia un tunisino con cui ha avuto due figli, entrambi oggi non residenti in Tunisia (il ragazzo studia in Inghilterra, la ragazza in Italia). Al momento della mia ricerca sul campo ricopriva ruoli di natura amministrativa all'interno della Società Dante Alighieri di Tunisi e i suoi legami sociali più significativi intercorrevano con membri della vecchia comunità, coi quali partecipava – anche se non più come un tempo – alla vita culturale promossa dalle istituzioni italiane. Mi ha rappresentato la comunità italiana in termini di due blocchi separati e informati da culture irriducibili:

- [...] Io poi la collettività italiana sinceramente preferisco frequentarla poco perché penso proprio di aver cambiato mentalità e pensiero. [...] L'italiano che viene qua sa che starà solo un periodo, vuole sbrigarsela in fretta e furia, ottenere il meglio possibile; approfitta di tutti i vantaggi che può trovare e chi s'è visto s'è visto. E poi il rapporto sai che inizia e che terminerà, ed è un male perché anche se ti trovi bene sai che piano piano andrà finendo, e quindi, visto che questo mi faceva del male, ho cercato di evitarlo. E poi non vogliono rendersi conto che hanno sempre da criticare: questo non va, quello pure, mi deprimono. Critiche rivolte al paese, alla gente. Non dico non senza ragione, hanno pienamente ragione. Mi riferisco ai recenti arrivi. [...] La comunità storica ha invece fatto di tutto per integrarsi, convivere insieme. Invece questa nuova società vedo che vuole mantenere le distanze, tutto chiuso, italiani tra italiani... Non rientra nelle mie idee, nel mio modo di pensare e di vedere le cose. [...] c'è stato

un periodo in cui si diceva che esistessero due comunità diverse, la vecchia e la nuova, contrapposte. Al punto che quelli nuovi erano quasi razzisti, non si immischiavano, non volevano frequentare la vecchia comunità. Anzi, stavano sempre alla larga. Cercavano di evitarla, la escludevano. [...] Pettegolezzi, se ne parlava male, si organizzavano feste o eventi a cui partecipavano sempre gli stessi. Non c'era una volontà di inclusione.

- *Quando tutto questo?*

- Parliamo degli anni tra fine '90-2000; era così la situazione.

- *Ora è cambiata?*

- Mah, non è cambiata molto. Ma prima era ancora più evidente e c'era una lotta continua. Oggi forse sono io che non frequento più, lo avverto di meno.

- *La nuova comunità cosa voleva, perché trattava in quel modo la vecchia?*

- Loro volevano il potere, volevano avere i ruoli importanti.³

Del resto, opinioni del genere sono pressoché unanimemente condivise tra gli italiani di più antico insediamento. Essi percepiscono ed elaborano una separazione netta dai loro connazionali recentemente giunti in Tunisia: i 'nuovi' italiani sono considerati una generazione esterofila e cresciuta coi miti dell'internazionalismo e dell'individualismo. "Noi non siamo come loro" era la frase che mi veniva spesso ripetuta per certificare una necessaria distinzione, accompagnata da una ricorrente critica: "Non sono italiani perché non hanno interesse ad esserlo".

3. *Conflitti senza mediazioni*

Ritengo opportuno presentare una breve panoramica etnografica della struttura politica della comunità italiana di Tunisia e dei conflitti tra le sue anime interne, le quali danno vita a momenti e dinamiche di alleanza e segmentazione. Per quanto riguarda la componente imprenditoriale/finanziaria, avviene frequentemente che, nel primo periodo di presenza in nord Africa, gli imprenditori si avvicinano agli ambienti economici istituzionali (Camera di Commercio, sezione economica dell'ambasciata italiana, ecc.) dai quali si aspettano di ricavare vantaggi o, comunque, benefici da far valere nei rapporti quotidiani con l'altro, tunisino. Non tarda molto però a prodursi un progressivo distacco, dovuto principalmente alla non coincidenza di fini tra attori aspiranti al successo individuale e istituzioni inserite in un campo di forze alle quali devono rapportarsi con cautela⁴. Riporto, a tal proposito, una

testimonianza inerente alla frattura, spesso insanabile, che si viene a creare con le istituzioni italiane.

L'evento primigenio è rappresentato dalla Rivoluzione del 2011: a fronte dei disagi ad essa conseguenti, l'apporto istituzionale non è stato all'altezza delle aspettative. Così si esprimeva un imprenditore marchigiano sessantenne operante nell'industria degli stampi, non certo alla sua prima esperienza all'estero. Sul finire degli anni '90 aveva già fatto impresa a Malta; quattro anni fa ha invece aperto un piccolo stabilimento in Tunisia per abbassare i costi della produzione e poter mantenere in funzione la sua fabbrica nelle Marche, dove ha lasciato moglie e figli:

Siamo andati dall'ambasciatore italiano che ci ha guardato e ci ha detto di arrangiarci. Ora non so chi c'è perché non ne voglio sapere più niente. È gente che sta lì, fa cerimonie, mangia, prende un sacco di soldi e se ne frega di chi ha problemi. Del resto, se è l'ambasciatore italiano fa come fanno gli italiani anche all'estero. Ora faccio le cose da solo. Magari certo, quando c'è qualche notizia, qualcosa, ci si informa con gli altri colleghi. [...] Normalmente, sì, fra noi italiani, perché tutti quelli che siamo qui siamo nelle stesse condizioni e non ci aspettiamo un supporto dall'Italia. Quando c'è stata la Rivoluzione sono venuti tutti a dire che avrebbero aiutato, ricostruito... Un mare di parole, e sono passati tre anni. Parlo delle istituzioni italiane. Io mi sono tirato su le maniche, e ho lavorato tre anni 70-75 ore a settimana⁵.

Questo imprenditore raccontava di limitarsi a frequentare solo alcuni colleghi nel tempo libero; non coltivava alcun legame né con gli esponenti della vecchia comunità né con le istituzioni italiane, dalle quali mi diceva anzi di volersi tenere il più lontano possibile.

Credo che questa testimonianza esemplifichi particolarmente bene un sentimento di sfiducia nelle istituzioni che non soltanto nasce a causa dell'assenza di protezione in momenti cruciali del vivere in un contesto 'altro'. Esso rivela ancor di più la presenza di diverse culture politiche all'interno del campo di forze rappresentato dagli italiani in Tunisia, nonché inconciliabili valutazioni morali sul potere e sulla legittimità dell'azione politica (Lewellen 1987).

È l'intera esperienza di mobilità messa in atto da questi italiani, imprenditori o pensionati che siano, a essere caratterizzata dai motivi della protesta e della ribellione contro lo Stato. Ma le rappresentazioni e le pratiche anti-statali finiscono in realtà per affermarne l'onnipresenza. Come sottolinea acutamente Michael Herzfeld, «[...] i cittadini che dichiarano di opporsi allo Stato lo invocano [...] come giustificazione per i loro fallimenti e miserie,

o "lo" accusano di tradimento degli interessi nazionali, dei quali esso proclama di essere sia espressione che garante» (Herzfeld 2003: 18).

Con ciò non intendo sostenere che delocalizzare la produzione implichi automaticamente l'edificazione di un progetto esplicitamente antagonista rispetto allo Stato. Tuttavia, nella quasi totalità delle pratiche discorsive degli imprenditori da me incontrati in Tunisia è possibile rilevare come i due piani coincidano: si delocalizza perché lo Stato – attraverso una classe di politici corrotti e burocrati incapaci – non è in grado di assicurare lo sviluppo in Italia, frenando le ambizioni di volenterosi capitani d'industria⁶.

Questi ultimi, del resto, mantengono il medesimo distacco dai membri della vecchia comunità italiana, i quali a loro volta corroborano l'idea di un'irriducibilità culturale rispetto ai nuovi arrivati e seguivano a coltivare un'altra modalità di essere e fare la comunità italiana di Tunisia. La differenza maggiore intercorrente tra 'vecchi' e 'nuovi' italiani sta nel tipo di legame che intrattengono con la nazione di provenienza: i primi di continuità; i secondi di rottura, se non di negazione. Ciò si riflette nel rapporto che essi stabiliscono con le locali istituzioni italiane. I membri della vecchia comunità, discendenti di famiglie che da più secoli risiedono in Tunisia (Finzi, Gallico, Morpurgo, Valenzi, solo per citarne alcune)⁷, sono perfettamente integrati nelle istituzioni politiche e culturali italiane, al punto che in diversi casi vi svolgono mansioni e ruoli di considerevole importanza (penso all'Istituto Italiano di Cultura o alla Società Dante Alighieri).

Ho finora tralasciato il ruolo dei pensionati nel contesto conflittuale e segmentario della comunità italiana. Ammesso – e non concesso – di poter comprendere in un'unica e omogenea categoria tutti i pensionati italiani che si muovono alla volta della Tunisia, essi sono ai margini di ogni contesa pubblica. Tuttavia, sono certamente attori 'razionali' e costruttori consapevoli di un percorso di mobilità articolato con coraggio e ambizione, come ho potuto constatare dalla raccolta di storie di anziani italiani che, a loro dire, prendevano repentinamente la decisione di imbarcarsi su una nave per la costa nordafricana, privi della conoscenza di lingue straniere o di altre persone già radicate in Tunisia e senza informare le istituzioni italiane della loro presenza. Credo non sia un caso che tra i pensionati da me incontrati i più fossero giunti in nord Africa del tutto privi di seguito familiare, coinvolgendo soltanto in minima parte i figli nel processo decisionale inerente al progetto di mobilità. Donne e uomini spesso privi di coniuge (separati e/o vedovi) – pertanto con un solo reddito su cui contare: per questo hanno maggiori necessità di emigrare

in Tunisia – si spostano dunque in autonomia. Ma ciò non comporta negare l'esistenza di reti transnazionali che preesistono e forse indirizzano la scelta di mobilità di questi pensionati. Molti di loro sono infatti spinti a trasferirsi da conoscenze – italiane o tunisine – con le quali sono entrati in contatto, ad esempio, in vacanze o soggiorni in Tunisia precedenti e che sono parte di reti sociali all'interno delle quali prende forma il progetto migratorio.

Certamente, al di là di ogni presunta esclusione dei pensionati da contese in seno alla comunità italiana, l'itinerario che li spinge via dall'Italia è contrassegnato dalla protesta contro uno Stato che secondo loro li avrebbe traditi, interrompendo quel rapporto di reciprocità tra cittadino e istituzioni che è rappresentato anche dal momento del pensionamento – e dalla pensione stessa, intesa come forma di restituzione differita, materiale e simbolica.

Così si esprimeva un pensionato veneto che ha scelto la Tunisia non certo per motivi strettamente economici, dato che in Italia è proprietario di un immobile e che riceve una pensione da una società multinazionale. La moglie, anche lei pensionata, non ha ancora deciso di trasferirsi definitivamente e alterna brevi soggiorni in Tunisia a periodi più lunghi di permanenza in Italia, dove vive anche la figlia che ancora non ha piena autonomia economica:

La mia è una forma di protesta. Perché devo pagare le tasse? In cambio di cosa? Da che mondo è mondo se io do qualcosa devo ricevere qualcosa in cambio, sennò cosa lo faccio a fare? Perché? [...] Certo, l'Italia è la patria, ci sono affezionato, al mio paese, ai miei amici, quello che vuoi. Però cosa ho avuto io in cambio dall'Italia? Niente. Io ho lavorato tutta una vita, ho dato l'anima per il mio paese. Perfino quando ero ragazzo pagavo le tasse dell'università anche se ero orfano di padre. E ho sempre pagato anche poi, lavorando. Ora perché devo pagare ancora? Cosa ho dall'Italia⁸?

Le parole appena riportate obbligano ad effettuare almeno due considerazioni. La prima è che il declino di ogni idea di compartecipazione spiana la strada all'affermazione di modelli di realizzazione personale e successo sociale intinti di individualismo, ai quali si accompagna l'elaborazione e la costruzione di un 'esilio immaginario' su cui è spesso incentrato il progetto stesso di mobilità (Fouquet 2007). Non è un caso che molti tra i pensionati da me incontrati si definissero 'esuli' e che il loro desiderio di ricominciare una nuova vita in Tunisia fosse accompagnato da un forte sentimento di rivalsa nei confronti dello Stato italiano⁹.

La seconda considerazione ci porta a riflettere su quei meccanismi grazie ai quali l'"altrove" assurdo a metafora – declinata criticamente – del

'qui' (Gaibazzi 2010). I processi immaginativi che coinvolgono i pensionati italiani – ma lo stesso ragionamento potrebbe essere condotto in relazione agli imprenditori – sin dal concepimento del loro percorso di mobilità chiamano in causa il ruolo dello Stato-nazione nella vita sociale e culturale dei gruppi migranti. Le 'sfere pubbliche diasporiche' «migrano, si riaggregano in nuovi territori, ricostruiscono le loro storie e ridisegnano i loro progetti etnici» (Appadurai 2001: 71). Ogni percorso di mobilità riassume in sé le tracce di un disegno politico attraverso il quale comunità deterritorializzate come quella degli italiani di Tunisia, al netto delle sue ripartizioni interne, si rapportano ai poteri statali o transnazionali introiettando oppure respingendo, secondo i casi, retoriche e visioni nazionaliste e istituzionali, arrivando persino a modellare nuovi e alternativi progetti politico-esistenziali.

Riassumendo quanto fin qui scritto, possiamo sostenere che la comunità degli italiani di Tunisia sia caratterizzata dalla presenza di un conflitto tra un'aristocrazia stanziale – i 'vecchi' italiani – che ha faticosamente messo in atto una vera e propria esperienza migratoria in cui risultava coinvolto l'intero gruppo familiare, e una classe produttivo/mercantile semi-nomade, pendolare, costituita da uomini che in molti casi si separano, almeno temporaneamente, dalla propria famiglia¹⁰, che tenta di procurarsi un potere d'intervento nel contesto d'arrivo (o di transito) senza ricercare alcun riconoscimento o supporto da parte delle istituzioni italiane presenti sul territorio. È infatti possibile contrapporre ad una vera e propria migrazione 'lenta' che ha prodotto convivenza, contatto e scambio interculturale, stabilità progettuale ed esistenziale – quella dei 'vecchi' italiani di Tunisia – un altro tipo di migrazione (o sarebbe forse più corretto parlare di mobilità[?]): 'veloce', pendolare, pensata e agita individualmente dal contesto di partenza fino a quello d'arrivo¹¹.

Il rancore e il sentimento anti-statale che animano i percorsi di mobilità di gran parte dei 'nuovi' italiani, inoltre, rendono questi ultimi assai diffidenti rispetto ai progetti politico-culturali sostenuti dai 'vecchi' italiani, i quali auspicano invece un momento (ri)fondativo e di rilancio delle sorti comunitarie, richiamandosi ai valori ideali di una cittadinanza comune.

Probabilmente l'assenza di una piena solidarietà etnica può essere ricondotta alla parallela mancanza di un accentuato antagonismo da parte tunisina nei confronti della presenza italiana. In effetti, collocando l'etnicità in un più ampio contesto di relazioni sociali (Barth 1969), polarizzazione e identificazione culturale possono essere legate alla competizione per l'accesso a risorse di vario tipo,

in primis produttive (Knutsson 1969). Tuttavia, questo scenario non è propriamente riconducibile al contesto tunisino, dove indigeni e stranieri pervengono più spesso ad una pur non sempre pacifica divisione del lavoro. Inoltre, e ciò vale soprattutto per quel che riguarda gli imprenditori, gli italiani e gli 'occidentali' in genere sono considerati portatori di denaro, lavoro, ricchezza, sviluppo e benessere; pertanto vengono trattati con benevolenza nonostante incorporino l'asimmetria dei rapporti di potere post-coloniali.

4. Percorsi transnazionali

Al momento di iniziare la pratica di terreno non nuttivo dubbi circa il fatto che avrei rivolto la mia attenzione a quelle che mi parevano indiscutibilmente le traiettorie 'migratorie' dei nuovi italiani in movimento verso la Tunisia. Tuttavia, nel corso della ricerca, interloquendo con queste persone e ascoltandone le storie di vita, ho iniziato a esitare circa la liceità del ricorso alla categoria interpretativa di 'migrazione'. Questo per più d'un motivo.

Anzitutto, pensionati ed imprenditori italiani oscillano continuamente tra molteplici contesti e raramente il loro trasferimento in Tunisia è incontrovertibile. Descrivere tali movimenti in termini di rotte unidirezionali o modelli bipolari avrebbe sì semplificato il mio percorso di ricerca ma avrebbe significato rinunciare alla comprensione della complessità di cui sono portatori questi spostamenti. È forse il caso di domandarsi fino a che punto le strategie localizzanti dell'etnografia tradizionale aiutino ad individuare il rapporto tra deterritorializzazione ed esperienze e immaginari locali (Appadurai 2001).

In ogni caso, non credo sia possibile ignorare la posizione 'emica' che ho evinto dalla viva voce e dalle testimonianze degli attori sociali che ho incontrato, la maggior parte dei quali concordi nel respingere ogni rappresentazione di sé costruita sull'esperienza della migrazione. Certo, non mancano le eccezioni.

Alcuni imprenditori riconoscono l'esistenza di certe affinità tra i movimenti di cui essi sono protagonisti e quelli più propriamente 'migratori'. Tale legame mi è stato presentato sia da giovani che da meno giovani, sebbene declinato in maniera differente secondo l'età. Gli imprenditori tra i trenta e i quarant'anni che ho incontrato, infatti, connettevano la migrazione all'internazionalismo, e riconducevano la propria vicenda biografica alla multipolarità della produzione capitalistica globale e alle nuove configurazioni del mercato su scala mondiale. Ne consegue che muoversi dall'India alla Tunisia passando per gli Stati Uniti per motivi di la-

voro, come mi raccontava un giovane *business man*, non è considerato un male che ostacola la 'naturale' esigenza di sedentarietà ma, al contrario, un valore aggiunto. Così si esprimeva al riguardo un giovane manager e imprenditore lombardo da pochi anni residente in Tunisia, dove ha avviato una realtà produttiva nell'ambito degli autotrasporti prima di ricevere la proposta di assumere un alto incarico manageriale per una multinazionale dell'alluminio. Quando l'ho incontrato mi ha messo al corrente di avere intenzione di sposare una ragazza tunisina conosciuta in nord Africa e che lavora presso l'Istituto Italiano di Cultura:

Magari fra tre anni lavoro con la stessa azienda ma non più qui, magari in Brasile o in India. Alle volte è proprio questo pensiero a salvarti la vita, perché tu alle volte ti chiedi cosa diavolo farai per il resto della tua vita. Mi è capitato di chiedermelo anche a Milano, mi è capitato di essere un venerdì sera in centro a Milano, con un bellissimo vestito, in un bellissimo locale con un po' di soldi in tasca e un bel lavoro e chiedermi: "Cavolo, ho trent'anni e fra trent'anni sono ancora qua a fare le stesse cose?". Penso che sia un po' ...¹²

È senz'altro vero che la praticabilità di qualsiasi progetto di mobilità è direttamente proporzionale alle risorse a disposizione ma, al tempo stesso, non dovrebbe essere sovrastimata la pregnanza di tale nesso. Ne sono una prova le parole di una signora romana, da quattro anni in Tunisia, che vive della pensione di reversibilità del marito, commercialista aziendalista scomparso da circa un anno dopo una lunga malattia. I due figli, in Italia, non sono stati d'accordo con la sua scelta di trasferirsi in nord Africa, dovuta più che altro alla possibilità di non doversi privare delle piccole comodità della vita quotidiana cui era abituata. Con le sue parole:

[...] dopo la morte di mio marito – ché è stata decimata la sua pensione, perché logicamente ti danno la metà – in Italia era tutto in sofferenza. E piuttosto di andare in un paesino dove c'è mortorio, non c'è vita, sto qua. Mi sarei trasferita comunque da Roma. Non era possibile campare. Se hai delle minime pretese, se sei abituato in una certa maniera, che hai magari la donna di servizio almeno una volta a settimana che ti viene, in Italia nemmeno quello con quelle cifre. Ma non è stato difficile prendere questa decisione. In tre mesi e tre giorni, abbiamo deciso così con mio figlio, che è comandante Alitalia. Lui non era d'accordo e mi diceva di andare in un altro paesino. [...] Mai avuta la percezione di essere una migrante. Ma non tutti hanno la voglia di farlo. O alcuni poi sono molto attaccati, non so perché, io adoro

l'Italia, Roma, ma non ho fatto scelte drastiche. Sto qua, prendo l'aereo e rientro a casa ogni tanto, non vedo una tragedia. Invece tanti hanno un altro carattere, ci soffrono magari. Io no, ho fatto tutto volentieri, sennò rimanevo a casa, anche a costo di mangiare solo un pezzo di pane¹³.

Al di là del valore iperbolico della testimonianza della signora, considerazioni come quelle appena riportate consentono di rivedere ed ampliare le ristrettezze dei classici approcci di studio alle migrazioni vertenti unicamente sui fattori di attrazione ed espulsione – *push and pull factors* (Graziano 2008).

Tornando a chi, tra gli imprenditori, riconosce nella propria vicenda biografica caratteri genericamente definibili migratori, coloro i quali avevano oltre cinquant'anni non esitavano a riallineare le proprie esperienze alle storie degli avi protagonisti delle grandi migrazioni italiane degli scorsi secoli. Vorrei a tal proposito citare il commento dell'imprenditore marchigiano già citato nelle pagine precedenti a proposito delle critiche rivolte alle istituzioni italiane operanti in Tunisia. Egli, avvezzo a un'impostazione transnazionale del progetto d'impresa, dal momento che aveva lavorato per ben dodici anni a Malta da giovane, individuava una certa continuità tra il vissuto del nonno, emigrato in Argentina, il proprio itinerario di imprenditore 'migrante' e la traiettoria professionale della giovane nipote, quasi vi fosse un sostrato genetico improntato alla mobilità tale da abbracciare diverse generazioni:

Mi definirei un migrante, sì, è la realtà. Ne migrano e ne migreranno tanti dall'Italia. Credo che gli italiani dovrebbero emigrare molti di più. Gli italiani si sentono i migliori del mondo, sono presuntuosi. Invece se giri tanto ti accorgi che ci sono tante realtà, e inizi a prendere qualcosa, a imparare meglio. Anche i nostri politici dovrebbero emigrare e prendere più coraggio. Il padre di mia madre è emigrato in Argentina e aveva dodici anni. [...] Mia nonna mi ha raccontato che è arrivata dopo un anno la notizia del suo arrivo. Non sapevano se era partito, se era morto... [...] Una volta ci si spostava per fame. Oggi è una fame diversa, quella di mantenere l'impresa. La fame non fisica del mangiare, ma fame di mercato, fame per poter essere competitivi. [...] Mia nipote, laureata in ingegneria navale col massimo dei voti a Trieste, non ha trovato lavoro qui. Con tutte le migliaia di chilometri di coste che abbiamo. Ha fatto un master a Rotterdam, l'hanno assunta con 2500 euro al mese con voli e abitazione. Trentadue anni. Poi è stata due anni con un'altra compagnia a Londra, ora sta in giro per il mondo a mettere piattaforme. Prende un mare di soldi,

gira il mondo. È una migrante anche lei¹⁴.

Tuttavia, come già detto, eccezion fatta per rari casi, la maggior parte delle persone che ho incontrato ha invece respinto ogni affinità con vicende definibili 'migratorie'. Soprattutto i pensionati evidenziavano, nel ribadire la loro contrarietà, come l'elaborazione del loro progetto di mobilità fosse stata una libera scelta, a differenza delle obbligate decisioni che caratterizzerebbero i percorsi dei 'veri', poveri migranti. Riporterò, a titolo esemplificativo, alcuni stralci di interviste in cui è possibile scorgere ragionamenti di questo tipo. Il primo riguarda un pensionato di settantasette anni di origini siciliane che però ha sempre lavorato in banca a Roma. Ha deciso di trasferirsi in Tunisia per motivi insieme economici e di salute – l'aria mite dell'isola di Djerba, dove ha preso casa, allevia la sua bronchite cronica. Separato da molti anni dalla moglie, ha viaggiato spesso in passato, coinvolgendo talvolta la figlia, oggi sposata e madre di un bambino in Italia:

Migrante, quando mai, no. Io sono un cittadino del mondo, sto qua come da un'altra parte. Migrante nel senso che mi sono spostato, è oggettiva la cosa. Non che io mi senta spaesato. Anzi, mi trovo bene perché basta capire un po' come girano le cose¹⁵.

Simile è l'opinione di un pensionato veneto sessantacinquenne – già incontrato nel paragrafo precedente – ex dipendente di una società multinazionale, che conobbi al suo decimo mese di permanenza in Tunisia, pure intervallata da brevi periodi in Italia, dove risiede la moglie, anch'ella pensionata, e che nei mesi successivi avrebbe dovuto raggiungere definitivamente in nord Africa.

Migrante io? Assolutamente no. Io ho sempre lavorato per tutta la vita, e già prima mi muovevo sempre. C'è una bella differenza. Io ho deciso di venire qui anche perché sono abituato a muovermi¹⁶.

Dello stesso tenore le affermazioni di un pensionato siciliano di 84 anni, prima avvocato, che incontrai assieme alla moglie, una signora settantatreenne che era stata professoressa di storia dell'arte, nella sede del patronato Inca-Cgil di Tunisi. La coppia era arrivata in Tunisia da sole due settimane. L'organizzazione del trasferimento era avvenuta in fretta – e contro il parere dei due figli, rimasti in Sicilia – in modo da poter riscuotere il prima possibile la pensione detassata secondo gli accordi vigenti tra Italia e Tunisia:

[L'immigrazione] quella è un'altra cosa, da noi non c'è niente da offrire, noi dobbiamo accoglie-

re ma da noi cosa fanno? Invece a noi ci hanno distrutto le tasse, per questo veniamo qui... Sono due cose diverse, è diverso dagli immigrati.

- *Cosa è diverso?*

- Noi abbiamo lavorato tutta una vita, ora dobbiamo andare via per forza per via delle tasse. Qui in Tunisia portiamo soldi, ricchezze¹⁷.

Lo stesso dicasi per un pensionato cinquantacinquenne della pubblica amministrazione che due anni fa ha scelto di recarsi in Tunisia. Accompagnato dalla moglie, più giovane di un anno, la quale lavorava in un centro di assistenza per anziani e che condivide con lui questo percorso, durante l'incontro che avemmo presso la sede del patronato Inca-Cgil sottolineò più volte come la scelta di lasciare l'Italia, dove abitano i due figli, ormai adulti ed entrambi sposati, fosse avvenuta in tranquillità e senza l'assillo della necessità economica. Ciò – a suo dire – distingue la loro esperienza da quelle propriamente migratorie:

[...] Non è che io ho fatto questa scelta di vita, sono venuto qui, mi sono 'impegnato' qui col lavoro, e non posso più tornare indietro... No, noi siamo venuti qui ma nel senso che domani, fra un anno, fra due anni, non mi va più, mi manca troppo... Non riesco più... Siamo liberi, non l'abbiamo fatto per nessun'altra ragione se non per dare un po' di brio anche... Ricominciare. [...] Non ci definiamo migranti perché comunque anche quando andiamo in giro per il paese, per esempio, io nel bar dove ci fermiamo sempre, i nostri amici ci assalgono, vogliono offrirci tante cose¹⁸.

È evidente come 'migrante' e 'migrazione' siano investiti di un'accezione generalmente negativa. Le retoriche egemoniche che raffigurano i processi migratori come assalti alla fortezza europea, stabilendo populisticamente indimostrati nessi tra migrazione e criminalità-terrorismo, concorrono infatti all'incorporazione di immaginari securitari connessi ai processi di *nation-building* degli Stati-nazione (Riccio 2004). Sappiamo benissimo, poi, fino a che punto l'utilizzazione politica delle nozioni di purezza e impurità, volta a sanzionare il codice morale, influenzare pensieri e comportamenti e suscitare la solidarietà interna di fronte ad una minaccia esterna, investa il 'migrante' di poteri di contaminazione che possono intaccare l'ordine sociale e la sua riproduzione, mettendo in pericolo la comunità (Douglas 2013).

Ma a provocare lo straniamento degli italiani da me incontrati in Tunisia rispetto al possibile riconoscimento di affinità con altre vicende migratorie è anche un «processo di tabuizzazione dell'esperienza migratoria» (Signorelli 2006: 31) che li porta a

negare qualsiasi riferimento ai grandi viaggi verso le Americhe o l'Australia prima e, in seguito, l'Europa settentrionale compiuti da masse proletarie e che costituiscono, occultamenti e revisionismi a parte, una fase indelebile della storia sociale del nostro Paese.

Chi sono allora i nuovi italiani di Tunisia? Non certo migranti che esperiscono il doloroso distacco e il sofferto isolamento che Abdelmalek Sayad individuò nel doppio stadio di emigrazione/immigrazione (Sayad 2002). Trovo difficilmente calzante al contesto delle nuove presenze italiane in Tunisia la descrizione che il sociologo ed etnografo algerino elaborò riguardo al migrante *atopos* e fuori da ogni logica di cittadinanza, sospeso tra l'esser-ci e il non esser-ci, condannato a vagare perpetuamente in un'indistinta liminalità tra comunità di provenienza e comunità d'arrivo, ambedue risentite ed accusatorie nei suoi confronti. Sarebbe forse il caso di pensare a questi soggetti in termini di agili figure capaci di attivare consapevolmente una mobilità transnazionale. Se è possibile individuare in essi «attori e agenti di cambiamenti politici sia nel loro paese di origine che in quello di accoglienza» (Callari Galli 2004: 31), ne consegue che andrebbe quanto meno relativizzata la figura del migrante come soggettività sradicata e costretta ad agire in un contesto estraneo ed 'altro'.

Gli imprenditori sono agenti di cambiamento politico perché costituiscono la componente 'proprietaria' della produzione e partecipano con una notevole capacità di pressione alle negoziazioni di natura politica ed economica che hanno luogo tanto in Italia quanto in Tunisia, tentando di influenzare gli indirizzi delle materie che li riguardano. Nell'economia capitalistica globalizzata le reti, le affiliazioni clientelari e la competizione sono inserite in una cornice transnazionale: attività e posizionamenti si estendono ben oltre i confini nazionali (Redini 2008).

Anche i pensionati si inscrivono in circuiti e processi assai ampi. Al momento della mia ricerca sul campo, alcuni dei loro percorsi di mobilità erano sotto osservazione con grande attenzione nei paesi e nelle città di provenienza, dove parenti e amici erano pronti a seguirne l'esempio. In molti mi dicevano: «Stanno aspettando di vedere come va a finire», a indicare come attraverso i loro progetti in divenire stessero sedimentando attitudini, conoscenze e significati da cui sarebbe poi germinata una cultura della migrazione socialmente condivisa. I progetti di mobilità sono infatti per definizione tanto individuali che collettivi: «[...] Le traiettorie di mobilità dei migranti, prima di essere vissute, sono immaginate all'interno di una dialettica quotidiana che intreccia dinamiche sociali locali e lo-

giche culturali globali» (degli Uberti 2014: 29-30). Le reti sociali intessute dai pensionati sono pertanto transnazionali in quanto i loro nodi, specie agli esordi del progetto di radicamento in Tunisia, coinvolgono entrambe le sponde del Mediterraneo. La prospettiva di studio 'transnazionale' permette di comprendere, attraverso etnografie che prestino attenzione alla vita quotidiana degli individui, non soltanto che anche i legami più stretti possono essere intrattenuti a una distanza ragguardevole (Riccio 2014), ma che oltretutto è la costruzione stessa delle reti transnazionali a consentire la realizzazione della mobilità.

La fase pre-migratoria dei percorsi di molti italiani è spesso preparata, infatti, attraverso le informazioni di tunisini presenti in Italia, legalmente o meno, per motivi di lavoro. È il caso, ad esempio, di un pensionato settantenne del trapanese che in Italia ha conosciuto la sua attuale seconda moglie, tunisina. Ormai da più di dieci anni in Tunisia, all'origine della scelta di spostarsi in nord Africa vi è stato un conflitto con la prima moglie e i figli attorno alla gestione della piccola azienda familiare di elettrodomestici, dal cui controllo egli sarebbe stato progressivamente estromesso. Tuttavia, il concepimento del progetto di mobilità si è compiuto soprattutto in virtù di un network transnazionale in cui centrale è stato il contributo della compagna tunisina. Un altro pensionato di settantadue anni, sempre di origini siciliane ma residente in Liguria prima di trasferirsi in Tunisia un anno fa, ha preso invece coscienza dell'eventualità di muoversi alla volta del Maghreb su diretto consiglio degli amici tunisini presenti nella sua città, Imperia. Prima di andare in pensione ha svolto varie mansioni, dal pasticciere all'operaio, ma senza che i suoi datori di lavoro versassero regolarmente i contributi. Così, oggi si ritrova a ricevere un'esigua pensione, fonte di croniche difficoltà economiche. Per questo motivo i suoi amici tunisini di Imperia gli hanno presentato la possibilità di stabilirsi in nord Africa, dove il costo della vita è più basso. Per il pensionato, divorziato dalla moglie e senza più rapporti con l'unico figlio da ormai molti anni, nella produzione della decisione di partire per la Tunisia è stata dunque determinante l'esistenza di reti sociali di portata transnazionale.

Altrettanto fondamentale è il mantenimento dei legami con l'Italia; tali reti permettono il perpetuarsi degli itinerari di mobilità tra il nostro paese e la Tunisia. In base ad esperienze, storie e rappresentazioni fornite dagli italiani 'migranti' avvengono nuove partenze, nuovi movimenti. Il trasferimento di supporto e informazioni da un attore a un altro, base di ogni catena migratoria, avviene nonostante la separazione geografica. Anzi, sono proprio i processi migratori a

rafforzare i vincoli sociali (Grieco 1987).

La prospettiva di studio delle reti sociali transnazionali permette dunque di individuare legami di natura tanto simbolica che materiale tra attori non fisicamente prossimi, relazioni centrali nell'articolazione del progetto di mobilità.

5. Conclusioni

Alcune considerazioni finali. Condivido lo scetticismo di alcuni autori a comprendere nel medesimo insieme di 'nomadismi' chi migra per cercare lavoro e, ad esempio, il turista. Certo, entrambi partecipano ai processi globali di produzione e mobilitazione della cultura (e immagini, valori, conoscenza, ecc.); tuttavia, andrebbero indagate con maggiore precisione e specificate «le dinamiche culturali che si attivano di volta in volta in rapporto ai mutamenti di ruolo e alla mobilità spaziale» (Signorelli 2006: 23). Soprattutto, andrebbe superata la polarità oppositiva tra, da un lato, un modello di migrante che resta fedele alla cultura e al contesto d'origine e, dall'altro, quello di una soggettività più recettiva e pronta all'integrazione nel paese d'arrivo.

I pensionati e gli imprenditori italiani che ho incontrato in Tunisia alternano continuamente periodi di soggiorno nel nuovo paese a settimane – o addirittura mesi – in Italia. Per tanto tempo consecutivo mangiano *couscous* tunisino, bevono tè alla menta, si aggirano per i *souk* contrattando sul prezzo delle merci, scandiscono le ore della giornata in base ai richiami alla preghiera e per altrettanto tempo consumano carne di maiale e caffè italiano e fanno acquisti nei grandi centri commerciali alle porte delle città italiane. Nel corso della ricerca mi sono dovuto più volte destreggiare tra interviste e incontri ripetutamente rinviati o annullati per via dei frequenti rientri in Italia delle persone con le quali entravo in contatto. Continui andirivieni che, se non annullano, certamente addolciscono le problematiche relative alla riterritorializzazione di uno spazio prima parzialmente sconosciuto. Si adattano perfettamente al caso dei 'nuovi' italiani di Tunisia le parole con cui Amalia Signorelli si riferisce ad un lavoro di Adelina Miranda (Miranda 1997):

[...] la valorizzazione utilitaria, gli investimenti affettivi e la significazione simbolica sono distribuiti tra il luogo d'origine e il luogo di attuale residenza, mentre il ciclo della vita familiare e individuale si organizza come un'alternanza di rientri periodici nel luogo d'origine, rientri che non anticipano più necessariamente il rimpatrio definitivo; e di espatri che possono essere vissuti, invece e ormai, come 'ritorni': a quel paese

‘estraneo’ che è divenuto intanto una ben nota e persino amata domesticità utilizzabile (Signorelli 2006: 32).

In effetti, più che ‘fuori luogo’ le nuove presenze italiane sono ‘pendolari tra diversi ancoraggi’ (Miranda 1997). Esse investono di significato luoghi e spazi ormai equamente divisi tra Italia e Tunisia con un incessante lavoro di domesticazione. Si capisce bene che questi movimenti transnazionali non sono paragonabili né ai viaggi della speranza che oggi rendono il Mar Mediterraneo un cimitero né alle migrazioni verso le Americhe che hanno contrassegnato la storia dell’Italia moderna.

Pensionati e imprenditori rientrano sovente in Italia, almeno per le festività, e se non possono farlo per il Natale lo faranno nell’estate successiva. Sanno che il paese, la città, il quartiere in cui sono nati e vissuti sono a breve distanza dalla Tunisia. Ma non per questo trascorrono in nord Africa una vita anonima in attesa del rientro in Italia. Anzi, pur lontani da casa, dai figli e dagli amici, mi hanno più volte confessato di essersi abituati alla serenità e alla semplicità che caratterizzano il loro nuovo modo di vivere in Tunisia. Inoltre, l’esperienza tunisina spesso è l’ultima in ordine cronologico di una serie di spostamenti, viaggi, soggiorni – alla ricerca di una congeniale sistemazione ora temporanea, ora definitiva – che li rende tutti cittadini transnazionali, abili nel muoversi agevolmente tra i labili confini degli Stati.

Ognuno di questi individui darà vita ad una rifunzionalizzazione di disposizioni, saperi e pratiche che si portano dietro dal contesto d’origine ma anche ad una risemantizzazione di ciò che viene incontrato e appreso nel territorio in cui vanno inserendosi. Le storie di queste e altre persone costituiscono una prova evidente della natura dinamica della cultura, risultato di una feconda e arricchente contaminazione tra esseri umani, oggetti, luoghi, memorie.

Note

¹ Nel suo ultimo report sulle migrazioni internazionali e interne della popolazione residente, l’Istat ha certificato la costante diminuzione degli immigrati in arrivo in Italia e, di contro, il sempre maggiore numero di italiani che emigra all’estero.

² La ricerca etnografica in Tunisia si è svolta da settembre a dicembre 2014 ed è servita alla preparazione della mia tesi di laurea magistrale.

³ Pensionata della pubblica amministrazione, 57 anni, Tunisi, 16-10-2014. Per venire incontro alle richieste di riservatezza espresse dalle persone che ho incontrato, in questo e nei prossimi riferimenti alle interviste realizzate sul campo, evito di riportare nome e cognome dell’intervistato. Mi limito pertanto ad indicare categoria socio-professionale, età, luogo e data di realizzazione dell’intervista.

⁴ Una signora italiana da pochi mesi pensionata e, prima, funzionaria presso l’ambasciata d’Italia, mi ha reso partecipe della cronica insoddisfazione di un’utenza che, a suo dire, sovrastima il potere di un’istituzione pur sempre operante in un paese straniero alle cui leggi e consuetudini deve obbligatoriamente conformarsi.

⁵ Imprenditore nel settore dell’industria degli stampi, 60 anni, Ben Arous, 22-10-2014.

⁶ Chiaramente non intendo avanzare la pretesa, la cui infondatezza sarebbe a dir poco palese, di aver raggiunto tutti gli imprenditori italiani presenti in Tunisia al momento della mia ricerca sul campo, né di poter esprimere un punto di vista generalizzato estendibile alla totalità degli attori sociali compresi nella categoria degli imprenditori (o dei pensionati).

⁷ Non è un caso che tali cognomi rivelino un’origine ebraica: i primi italiani a trasferirsi volontariamente in Tunisia, dove a partire dal XVII secolo costituirono la comunità straniera più numerosa, furono livornesi di religione ebraica. Cacciati dalla Spagna nel 1492, questi ebrei si erano stabiliti alla fine del Cinquecento a Livorno. Da qui strinsero relazioni commerciali con i porti nordafricani, il che condusse al loro progressivo trasferimento in Tunisia nel corso del Seicento (Pendola 2007; ma sul tema cfr. anche Michel 1941; Pasotti 1971; Sebag 1991).

⁸ Pensionato, ex addetto tecnico commerciale di una società multinazionale, 65 anni, Tunisi, 18-09-2014.

⁹ Anche in questo caso valgano le stesse considerazioni espresse alla nota 6: lungi dal voler definire essenze e generalizzazioni inopportune, quanto scritto nel presente articolo vale in riferimento ai pensionati (e agli imprenditori) raggiunti durante la ricerca (circa quaranta per entrambe le categorie).

¹⁰ Tra gli imprenditori ho riscontrato una maggiore presenza di uomini piuttosto che di donne; tra i pensionati, invece, vi è una sostanziale parità. Mancando rilevazioni statistiche ufficiali aggiornate, posso evincere la composizione di genere degli italiani di Tunisia unicamente dall’esperienza che ho avuto sul campo.

¹¹ Nulla vieta, però, che tale pendolarismo possa attenuarsi col passare del tempo: se i progetti di mobilità

di questi 'nuovi' italiani – specialmente gli imprenditori – dovessero acquisire crescente stabilità, i soggiorni di breve durata in Tunisia potrebbero volgere in più lunghi periodi di permanenza sul posto (se non in veri e propri trasferimenti), nei quali anche le famiglie potrebbero risultare coinvolte.

¹² Imprenditore nel settore degli autotrasporti, 35 anni, La Marsa, 20-09-2014.

¹³ Pensionata, 70 anni, Tunisi, 16-11-2014.

¹⁴ Imprenditore nell'industria degli stampi, 60 anni, Ben Arous, 22-10-2014.

¹⁵ Pensionato, ex impiegato di banca, 78 anni, Tunisi, 17-10-2014.

¹⁶ Pensionato, ex addetto tecnico commerciale di una società multinazionale, 65 anni, Tunisi, 18-09-2014.

¹⁷ Coppia di pensionati, 84 anni (marito, ex avvocato) e 73 anni (moglie, ex professoressa), Tunisi, 13-09-2014.

¹⁸ Coppia di pensionati, 55 anni (marito, ex dipendente pubblico) e 54 anni (moglie, ex operatrice socio-sanitaria), Tunisi, 19-09-2014.

Riferimenti bibliografici

Appadurai A.

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma; ed. or.: 1996, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalisation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Barth F. (ed.)

1963 *The role of the entrepreneur in social change in northern Norway*, Universitetsforlaget, Bergen.

1969 *Ethnic Groups and Boundaries*, Universitetsforlaget, Oslo.

Callari Galli M. (a cura di)

2004 *Nomadismi contemporanei. Rapporti tra comunità locali, stati-nazione e flussi culturali globali*, Guarraldi Universitaria, Rimini.

Ceschi S.

2011 «Guardare ai soggetti, dislocare gli sguardi. I processi migratori contemporanei e la lente della transnazionalità», in A. Miranda, A. Signorelli (a cura di), *Pensare e ripensare le migrazioni*, Sellerio, Palermo: 135-157.

Colonna F., Daoud Z. (sous la direction de)
1993 *Être marginal au Maghreb*, CNRS, Paris.

de Martino E.

1977 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.

degli Uberti S.

2014 «Culture delle migrazioni», in B. Riccio (a cura di), *Antropologia e migrazioni*, CISU, Roma: 21-34.

Douglas M.

2013 *Purezza e pericolo*, il Mulino, Bologna; ed. or.: 1966, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge and Kegan Paul, London-New York.

Famoso N. (a cura di)

2008 *La Tunisia*, c.u.e.c.m., Catania.

Finzi S. (a cura di)

2001 *Memorie italiane di Tunisia*, Finzi Editore, Tunisi.

Fouquet T.

2007 «Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité: une dialectique actuelle du proche et du lointain», in *Autrepart*, n. 41: 83-97.

Gaibazzi P.

2010 «Qui, nell'altrove: giovani, migrazione e immaginazione geo-sociale nel Gambia rurale», in *Mondi Migranti*, III, Franco Angeli, Milano: 117-129.

Gianturco G., Zaccai C.

2004 *Italiani in Tunisia*, Guerini, Milano.

Graziano T.

2008 «Dinamiche demografiche», in N. Famoso (a cura di), *La Tunisia*, c.u.e.c.m., Catania: 157-187.

Grieco M.

1995 «Corby, catene migratorie e catene occupazionali», in F. Piselli (a cura di), *Reti. L'analisi di network nelle scienze sociali*, Donzelli, Roma: 167-193; ed. or.: 1987, *Keeping it in the Family. Social Networks and Employment Chance*, Tavistock, London-New York: 71-96.

Hamza R.

1993 «Les pêcheurs saisonniers italiens à Mahdia (1871-1945)», in F. Colonna, Z. Daoud (sous la direction de), *Être marginal au Maghreb*, CNRS, Paris: 155-160.

Herzfeld M.

2003 *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli; ed. or.: 1997

Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-States, Routledge, New York-London.

Kazdaghli H.

2001 «Niccolò Converti. Un précurseur de la presse ouvrière en Tunisie (1858-1939)», in S. Finzi (a cura di), *Memorie italiane di Tunisia*, Finzi, Tunisi: 185-188.

Knuttsen K. E.

1969 «Dichotomization and Integration», in F. Barth (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries. The social organization of culture difference*, Universitetsforlaget, Oslo: 86-100.

Kraïem M.

1987 *Le fascisme et les Italiens de Tunisie (1918-1939)*, Université de Tunis, Centre d'études et de recherches économiques et sociales, Tunis.

Labaied R.

2003 «La comunità italiana a Mahdia e il suo impatto sul linguaggio marinaro», in S. Finzi (a cura di), *Mestieri e professioni degli italiani di Tunisia*, Finzi Editore, Tunisi: 258-268.

Lewellen T. C.

1987 *Antropologia politica*, il Mulino, Bologna; ed. or.: 1983, *Political Anthropology. An Introduction*, Bergin & Garvey Publishers, South Hadley.

Michel E.

1941 *Esuli italiani in Tunisia (1815-1861)*, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano.

Miranda A.

1997 *Pendolari di ieri e pendolari di oggi. Storia di un paese di emigrati*, L'Harmattan Italia, Torino.

Miranda A., Signorelli A. (a cura di)

2011 *Pensare e ripensare le migrazioni*, Sellerio, Palermo.

Pasotti N.

1971 *Italiani e Italia in Tunisia: dalle origini al 1970*, Finzi Editore, Tunisi.

Piselli F. (a cura di)

1995 *Reti. L'analisi di network nelle scienze sociali*, Donzelli Editore, Roma.

Pendola M.

2007 *Gli italiani di Tunisia*, Editoriale Umbra, Foligno.

Redini V.

2008 *Frontiere del "made in Italy"*, ombre corte, Verona.

Riccio B.

2004 «Migrazioni transnazionali: il declino dello Stato nazionale?», in M. Callari Galli (a cura di), *Nomadismi contemporanei. Rapporti tra comunità locali, stati-nazione e flussi culturali globali*, Guaraldi Universitaria, Rimini: 117-146.

Riccio B. (a cura di)

2014 *Antropologia e migrazioni*, CISU, Roma.

Sayad A.

2002 *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina, Milano; ed. or.: 1999, *La double absence*, Éditions du Seuil, Paris.

Sebag P.

1991 *Histoire des Juifs de Tunisie*, L'Harmattan, Parigi.

Signorelli A.

2006 *Migrazioni e incontri etnografici*, Sellerio, Palermo.

Eugenio Zito

Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari

*aut haec in nostros fabricata est machina muros,
inspectura domos venturaque desuper urbi,
aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes.*

Virgilio, *Eneide*, libro II, vv. 46-49.

1. Astuzie in tempo di guerra

Con le parole riportate in epigrafe, divenute in parte proverbiali, Laocoonte, – così Virgilio racconta nel secondo libro dell'*Eneide* – avendone intuito l'inganno, tentò di convincere i Troiani a non accettare, dai Greci, il dono di un enorme cavallo di legno. Nessuno ascoltò il povero Laocoonte, peraltro punito dagli dei che mandarono due tentacolari serpenti ad avvinghiarlo insieme ai suoi figli, e la città di Troia fu espugnata dai soldati greci strategicamente nascosti nella pancia cava della grande statua. La storia del cavallo di Troia sembrerebbe suggerirci, quanto meno, l'utilità di una certa accortezza rispetto ai doni che riceviamo, anche a seconda delle persone e delle circostanze, e soprattutto in virtù di potenziali rischi per quello che potrebbero rappresentare e/o nascondere, ma forse non sempre è così¹.

Nell'articolo riporto la mia esperienza – partendo da una doppia identità di antropologo e psicologo con una formazione psicodinamica e un Ph.D. interdisciplinare in Studi di Genere – presso alcuni dei corsi di laurea per le professioni sanitarie (fisioterapia, logopedia, ortottica) della Scuola di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove, da alcuni anni, ricopro, con incarico annuale, la docenza di psicologia clinica (M-PSI/08) e coordino il corso integrato di scienze psicopedagogiche e sociali che include tale insegnamento (Valerio, Zito 2005)². Negli ultimi tempi ho assistito a una graduale e inesorabile scomparsa di quasi tutti i moduli relativi alle discipline demo-etno-antropologiche (M-DEA/01) dai programmi dei vari corsi di laurea per le professioni sanitarie, a vantaggio, nella migliore delle

circostanze, delle altre discipline che rientrano nei corsi integrati di scienze psicopedagogiche e sociali, sempre più sospinte verso 'rassicuranti' modelli epistemologici che gravitano sotto il controllo della biomedicina³. Tutto ciò è sintomatico di un pericoloso e generale processo di demolizione e liquidazione – che sta avvenendo sotto i nostri occhi – di quei saperi che hanno a che fare, invece, con la memoria sociale, l'anamnesi critica del presente e un innovativo modo di guardare alla corporeità (Faeta 2005; Remotti 2013; Resta 2013). Infatti, se da un lato l'antropologia culturale e l'antropologia sociale oggi sempre più compaiono nei diversi livelli dei percorsi universitari e formativi delle più svariate professioni, anche in relazione a processi di globalizzazione della conoscenza e del mondo del lavoro, dall'altro, però, dipartimenti ed istituti universitari di antropologia, e con essi, spesso, anche corsi di laurea e dottorati specifici, vengono soppressi, con una conseguente ripresa e ricontestualizzazione, poi, di categorie e metodi squisitamente antropologici, quali 'cultura' ed 'etnografia', all'interno di settori disciplinari differenti.

Questo articolo intende espressamente evidenziare, proprio a partire da un'esperienza singolare, quanto sta accadendo nelle Scuole di Medicina e, più in generale, nei contesti universitari italiani e non solo, e quali i rischi connessi a una pericolosa riduzione di cattedre ed insegnamenti specifici dell'area M-DEA/01. L'obiettivo è dimostrare la necessità di preservare, invece, la ricchezza epistemologica degli studi demo-etno-antropologici congiunta alla loro specificità, a cui dovrebbe seguire un'adeguata legittimazione pubblica in termini di un chiaro mandato sociale e istituzionale; ciò, in modo particolare, proprio nell'area della formazione universitaria degli operatori sanitari, come si cercherà di mettere in evidenza nelle pagine che seguono a proposito di corpo, malattia e processi di cura.

D'altro canto, il processo di umanizzazione della biomedicina contemporanea, che già da alcuni anni sembra coinvolgere proprio la formazione universitaria dei medici e delle altre professioni sanitarie (infermieri, logopedisti, dietisti, fisioterapisti e vari tecnici), come si può vedere dai programmi dei loro

corsi universitari che includono i già citati moduli di scienze psicopedagogiche e sociali al loro interno (ma praticamente quasi niente più che attenga alle discipline M-DEA/01), prevede soltanto dei semplici miglioramenti sul piano della relazione/comunicazione tra operatore e paziente. L'attuare dei piccoli ritocchi di superficie, senza scalfire invece un granitico paradigma come quello biomedico, con i suoi rigidi assunti e le sue certezze monolitiche, risponde sostanzialmente proprio alla difficoltà, oggi paradossalmente sempre più evidente, di riuscire realmente a prendere in considerazione tutti quelli che sono i significati culturali, sociali e politici del processo di cura. Gramsci (1975) *docet*, quando, in modo chiaro e inequivocabile, mostra come il campo della cultura possa essere molto utile per la comprensione delle dinamiche politiche di uno specifico contesto, perché ne è impregnato, e la sua lezione, con quella di Foucault (1978, 1998) sul rapporto tra potere e conoscenza, diviene oro.

Prezioso nella sua originalità e radicalità, per poter promuovere un'efficace formazione universitaria, che sia davvero trasformativa, degli operatori sanitari, e senza temere di essere 'inattuale' (Remotti 2013), è indubbiamente, invece, il contributo degli studi antropologici proprio intorno al tema della corporeità oltre il dualismo cartesiano, attraverso una tradizione che comincia con le 'tecniche del corpo' di Mauss (1965) e, passando per il concetto di 'presenza' di De Martino (1948, 1959, 1961) e di 'habitus' di Bourdieu (2003), arriva fino a quelli di 'mindful body' di Sheper-Hughes e Lock (1987) e di 'incorporazione' di Csordas (1990). Tale tradizione di studi, considerando il corpo non tanto come un oggetto 'naturale' ma come un prodotto storico, cioè una costruzione culturale variabile a seconda dei diversi contesti sociali, apre la strada a nuove modalità di leggere salute, malattia e relativi processi di cura (Pizza 2005). Ovviamente, sottolineare la natura culturalmente informata del corpo non significa delegittimare anatomia e fisiologia, ma semplicemente mostrare che la corporeità non può essere a loro integralmente ed esclusivamente riducibile. In questa direzione si auspica un percorso di reciproca trasformazione, piuttosto che di contrapposizione, tra sapere biomedico⁴ che può diventare 'biopotere' (Foucault 1978) e sapere antropologico con il suo ricco apporto critico, la sua peculiare attenzione al punto di vista dell'altro, la sua abitudine alla decostruzione e al decentramento, la sua attitudine interpretativa, alla ricerca del significato e il suo funambolico equilibrio tra prossimità e distanza dalla realtà osservata (Clifford, Marcus 1986; Geertz 1990; Malinowski 2011; Marcus, Fischer 1998).

Tutto ciò mi appare ancora più rilevante se pen-

so alla direzione che, ultimamente, la psicologia clinica, nell'ambito di una guerra in atto contro le scienze umane e umanistiche, con il conseguente tentativo di una loro delegittimazione sul piano scientifico (Remotti 2013), ha imboccato per salvarsi la pelle, riducendosi spesso ad 'ancella' all'interno del paradigma della biomedicina.

Forse l'alleanza tra discipline⁵, in questo caso l'antropologia culturale e la psicologia clinica (e mi riferisco ad una psicologia clinica di ispirazione psicodinamica) – entrambe, peraltro, appartenenti all'area 11 della classificazione ANVUR, e considerando anche che l'antropologia medica (Quaranta 2006) e la psicologia clinica, per esempio, condividono in parte territori comuni – potrebbe costituire, in un tempo così complesso per le discipline M-DEA/01, tra le altre, una possibile valida strategia di sopravvivenza e non soltanto di un intero settore disciplinare, ma anche e soprattutto di una preziosa *forma mentis* e di una ricca cornice epistemologica.

Stimolanti contenuti del sapere antropologico e relativi aspetti metodologici, nel mio corso, passano strategicamente 'nascosti' nel programma di psicologia clinica, come accadde con i Greci astutamente occultati nella pancia di un grosso cavallo di legno. Tuttavia, non sempre i doni sono forieri di danni per chi li riceve, alle volte, invece, possono risultare, addirittura, eccezionalmente sorprendenti e trasformativi. In questo caso, attraverso concetti teorici di marca antropologica e con l'utilizzo di una metodologia osservativa applicata all'esperienza pratica di tirocinio svolta in reparto durante un semestre dell'anno accademico, diventa possibile espugnare un certo pervasivo modello o, perlomeno, aprire un varco. Gli studenti vengono, infatti, aiutati a riflettere sulla propria dimensione corporea implicita nella relazione con il paziente e soprattutto sulla natura sempre corporea della nostra 'presenza' (De Martino 1948, 1959, 1961), nonché sull'illusione del paradigma cartesiano, per tentare di ricomporre quel dualismo mente-corpo, base epistemologica della biomedicina, nell'idea corporis' di Spinoza (Sangiaco 2010) e recuperare così, attraverso il 'mondo della vita' (Husserl 1965, 2002) del paziente, le dimensioni storiche, sociali e culturali della malattia e dei corpi, ivi inclusi quelli propri, di studenti e futuri operatori sanitari.

Così, l'antropologia culturale intesa come un prezioso e abbondante corpus di saperi e metodi, in questo caso strategicamente nascosta e disseminata in un corso di psicologia, aiuta i professionisti sanitari in formazione su di un fronte – quello del 'sapere essere' – che va ad integrare il loro 'sapere' e 'saper fare' specifici, e che resta pericolosamente sguarnito e quindi controllato dalle altre discipline, ma non coltivato realmente per aiutare a predispor-

si come clinici a ‘curare’ pienamente l’altro. E se è vero che la cultura vive nelle pratiche (Bourdieu 2003) ed è un processo che si realizza intersoggettivamente, è, dunque, principalmente attraverso un coinvolgimento pratico che significati realmente trasformativi possono essere messi in gioco, soprattutto considerando il fatto che capacità autoriflessive, sguardo critico e abilità di ascolto non sono tradizionalmente insegnati nei percorsi formativi universitari rivolti al personale sanitario. Quaranta (2012) afferma chiaramente che la formazione, per essere davvero efficace, deve essere trasformazione e, per essere tale, deve basarsi sulla partecipazione⁶. Il significato, infatti, trasforma l’esperienza non quando viene comunicato come mero passaggio cognitivo da una mente a un’altra, ma quando viene attivamente prodotto in una dimensione relazionale. In questa prospettiva, la metodologia osservativa proposta a lezione può risultare molto efficace per il grosso coinvolgimento personale che inevitabilmente comporta.

Altrove, e sul versante della ricerca di ‘genere’, ho già mostrato quanto possano essere produttivi gli attraversamenti disciplinari e le contaminazioni metodologiche per poter ricostruire complesse trame di significato (Zito 2013) e quanto il punto di vista dell’antropologia sia irrinunciabile per una lettura completa della natura umana corporea e sessuata (D’Agostino 2010, 2013); forse, tutto ciò può essere ancora più valido nel campo della formazione universitaria dei futuri operatori sanitari, per le sue potenziali valenze trasformative, considerando la complessità della nostra epoca, caratterizzata anche da un certo diffusionismo epistemologico.

Ogni guerra richiede strategie di sopravvivenza e resistenza, tanto più fini quanto più subdole e pervasive sono le offensive da contrastare. Quanto ancora attuale e utile, in quest’ottica, potrebbe essere allora, per restare nella metafora, un’astuzia bellica come quella del cavallo di Troia? In fondo la ‘cultura’ non è forse quello straordinario strumento squisitamente umano che consente agli uomini stessi di superare, addirittura, i loro limiti biologici? E gli antropologi, con il loro lavoro culturale, non sono forse, da sempre, abituati a praticare territori di frontiera e periferia (Fava 2012) senza sentirsi per questo scomodi, consapevoli, piuttosto, di tutte le potenzialità conoscitive implicite in una strategica e creativa posizione di ‘margine’?

Nelle pagine che seguono proverò ad articolare delle riflessioni intorno a tali quesiti. Tenendo conto di quanto emerso sul tema della corporeità dal materiale raccolto ed organizzato in protocolli osservativi dagli studenti, futuri professionisti sanitari, nel corso della loro esperienza di tirocinio in reparto e, successivamente, oggetto di confronto nel ‘qui

ed ora’ della lezione, effettuerò un breve excursus sulla storia culturale del corpo. A partire dai contributi dell’antropologia contemporanea – dall’‘incorporazione’ all’‘habitus’ e dalla ‘presenza’ fino alle ‘tecniche del corpo’ –, poi rielaborati nei successivi paragrafi, andrò a ritroso fino alle intuizioni spinoziane contrapposte a quelle cartesiane intorno al rapporto mente-corpo. La finalità complessiva è di mostrare le potenzialità formative e trasformative che una lettura culturale, sociale e politica della salute e della malattia, attraverso il recupero di un sapere antropologico veicolato astutamente in un corso di psicologia, possono avere per chi si sta preparando a svolgere una professione di cura. Particolare rilevanza acquisisce, in quest’ottica, la metodologia dei protocolli osservativi, non tanto e solo come strumento etnografico di sostegno a quanto teoricamente proposto, quanto piuttosto e soprattutto come pratica formativa per l’acquisizione e incorporazione da parte degli operatori sanitari in formazione, attraverso un processo di elaborazione dell’esperienza corporea con relativa produzione di significati che accompagna anche la trascrizione narrativa e la successiva discussione, di un habitus alla relazione, efficace contrappeso ad una pervasiva e limitante ‘antropopoesi’ programmata (Remotti 2011) secondo il modello biomedico.

2. *Il corpo ritrovato, un corpo pieno di mente*

Il corpo e i corpi costituiscono il punto di partenza delle lezioni, in un contesto che potremmo dire al ‘margine’, quale può essere quello di un corso integrato di scienze psico-pedagogiche e sociali, dedicato a professionisti sanitari in formazione, all’interno di un’istituzione universitaria biomedica. Si tratta di un ‘corpo’ speciale, il vero protagonista dell’esperienza – intesa quest’ultima come terreno di mediazione tra dimensioni personali e processi storico-sociali – e che non si contrappone, in quanto ‘organismo’, a ‘psiche’, ma la incorpora; dunque, piuttosto il corpo tutto intero dei pazienti come emerge nelle relazioni cliniche, che sono sempre anche relazioni sociali, e con esso quello degli operatori sanitari che agiscono in conformità al loro ruolo. Invero prima di tutto c’è il corpo degli studenti, che è anche quello di futuri professionisti sanitari, come si dispiega durante la pratica del tirocinio nei reparti, attiva già dal primo semestre del primo anno, oggetto di osservazione e trascrizione in protocolli narrativi dell’esperienza svolta, a partire dalla semplice consegna di osservare, come tanti piccoli etnografi, un segmento delle proprie e altrui interazioni in ambito sanitario, successivamente discussi in gruppo, in aula duran-

te le lezioni del corso. L'obiettivo è di stimolare la loro riflessività e consolidarli nell'esercizio di una pratica attraverso esperienze dirette che li aiutino a vivere e comprendere le proprie emozioni malgrado le difficoltà derivanti dalla brevità dei corsi e dalla metodologia didattica molto diversa da quella proposta dalle altre discipline. Lo scopo finale è di sensibilizzarli all'incontro, a partire dalla propria natura corporea, con persone sofferenti e con le altre professionalità coinvolte nei complessi processi di cura, in quanto innanzitutto corpi nel mondo.

2.1 *Il corpo narrato*

A questo punto, che cosa è il 'corpo'? Che cosa è precisamente un 'corpo' che non si contrappone a 'psiche' ma la incorpora, cioè la include in un tutt'uno, andando oltre la sua dimensione di 'organismo'?

Lucia, una studentessa del primo anno di fisioterapia, inconsapevolmente ma lucidamente, 'prova' a rispondere al doppio interrogativo appena formulato, in uno stralcio narrativo del protocollo di osservazione relativo alla sua esperienza di tirocinio in reparto con pazienti adulti vittime di traumi fisici:

[...] In quel momento ho sentito il dolore della paziente su di me, sul mio corpo, per un attimo mi sono sentita un tutt'uno con la signora che stavo trattando [...] ho sentito nelle mie mani e sulla mia pelle il suo dolore, il dolore della sua gamba martoriata dall'incidente, ricomposta dalla chirurgia, e che torna a funzionare, attraverso però il dolore acuto, con la fisioterapia, per mezzo delle mie manipolazioni, durante le quali la signora Maura, se non strilla per le intense sensazioni algiche da me elicitate, mi racconta sempre un pezzetto nuovo di sé, della sua vita, della sua storia ed io gradualmente imparo a conoscerla [...].

In questo passaggio il corpo della paziente, raccontato attraverso le parole della giovane in formazione, presente nella relazione clinica in quanto essa stessa corpo che agisce attraverso una pratica di cura su quello della signora, parte come 'gamba martoriata' per espandersi gradualmente fino a diventare persona intera con un nome che ne fissa l'identità, Maura, con una vita e una storia, che esperisce dolore, ma che si può ascoltare e scoprire mentre la relazione tra loro, letteralmente, 'prende corpo'. L'esperienza del dolore fisico qui descritta evidenzia, in particolare, in maniera chiara, la natura astratta e artificiosa della separazione mente/corpo, perché proprio il dolore, come quello sperimentato da Maura, nella sua natura invisibile, spesso indicibile e completamente incorporato, mette profondamente in crisi le categorie biomediche

(Scarry 1990).

Giulio, un altro studente di fisioterapia, racconta invece, con una modalità molto significativa, come la malattia o l'organo malato possa riassumere la persona stessa, nel senso paradossale di annullare quest'ultima nella sua interezza e complessità, per ridurla alla parte che, in questo caso, sta per il tutto:

[...] questa mattina mi devo occupare di fibrosi cistica, sono un po' spaventato da questa malattia e dal fatto che mi trovo in un reparto pediatrico [...] è il mio primo giorno nel reparto speciale della fibrosi cistica e non so bene quello che mi aspetta [...] osservo il fisioterapista del reparto che svolge le operazioni giuste per consentire al paziente n.1 della giornata di espettorare i muco ristagnati durante la notte a causa della posizione supina [...], il fisioterapista è molto bravo e veloce e l'operazione si conclude in pochi minuti con esito positivo e completo svuotamento di tutti i muco, ora tocca a me provare con il paziente n. 2 che occupa la stanza di degenza, anche se, al pensiero, mi sento un po' agitato [...].

In questo passo non c'è traccia alcuna del bambino diventato 'paziente n. 1' e tutto lo spazio, carico di comprensibile ansia da prestazione, è saturato però da una sola spaventosa espressione, 'fibrosi cistica', a cui viene associato il reparto pediatrico. In questo caso il corpo è ridotto ad organismo malato, di fibrosi cistica, una malattia seria, e il bambino/paziente attraverso lo sguardo del sanitario in formazione è completamente spersonalizzato e assente, diventando un numero, come quello che è stato apposto sulla scheda di carta inserita ai piedi del letto quale identificativo del reparto, contenente alcune fondamentali indicazioni cliniche. Sorprendentemente, nessuna descrizione fisica del bambino, né tanto meno della sua mamma e/o del 'paziente n. 2' compare nel resto del protocollo osservativo prodotto e discusso a lezione, da cui traspare una sottile ansia in grado, paradossalmente, di anestetizzare, tuttavia, le altre possibili emozioni umane.

Questo stralcio narrativo così eloquente sembra quasi fare eco alle parole di Giuseppe, un altro tirocinante, che, riferendosi ai pazienti da lui osservati e con cui ha interagito nella sua pratica clinica, scrive:

[...] oggi dovrò occuparmi di due sindromi del tunnel carpale e della riabilitazione di una SMA, [...] sono in tutto solo tre casi, ma mi aspetta una giornata molto dura, perché sono tutti molto tosti e poi oggi in ambulatorio dovrò affiancare quella dottoressa di turno che è sempre molto severa e con cui non sono ancora riuscito a creare un giusto *feeling* [...].

Dove è finito il corpo-persona in questi ultimi casi appena descritti? Non c'è traccia di una descrizione fisica dei pazienti incontrati, né tanto meno accenni al mondo della vita o a una storia personale, neppure un frammento distratto, solo precise etichette diagnostiche che stanno al posto delle persone e che diventano, a un certo punto, addirittura, oscuri acronimi. A lezione, durante la discussione del protocollo, scopro, con mia grande sorpresa, che una 'SMA' è un'adolescente ammalata di sclerosi multipla. Il linguaggio medico diventa essenziale, veloce, scarno, tagliando fuori tutto quanto non appartiene strettamente alla *disease* del paziente (Kleinman 2006).

Che cosa è allora la malattia? Un'alterazione della struttura anatomica o nel funzionamento di un organismo bio-psichico individuale? Una questione astrattamente e esclusivamente solo biologica? Esiste qualche cosa che possa dirsi esclusivamente biologico e non profondamente culturale in quanto invece, comunque e sempre, prodotto storico?

Questo è il fronte problematico della formazione con i futuri professionisti sanitari, 'le colonne d'Ercole' da provare a superare, con una buona dose di audacia e di coraggio, ingredienti necessari per ogni nuova impresa. Perciò proprio dai corpi e dal corpo si comincia a lezione – un corpo pieno di mente e dei corpi immersi nel mondo però, e come tali dotati di spazialità, temporalità e intenzionalità –, e dal Novecento, con un salto acrobatico a ritroso fino al Seicento, in groppa a un antico e geniale cavallo di legno dalla pancia cava e quindi in grado di accogliere contenuti potenzialmente trasformativi, per incontrare Cartesio e Spinoza ed eludere qualche controllo.

2.2 *L'idea corporis: una mente piena di corpo*

Nel corso del Novecento si assiste ad una vera e propria rivoluzione, filosofica, antropologica, sociale e tecnologica, intorno alla corporeità. Essa acquisisce una centralità tutta nuova nel campo delle scienze umane e in generale della cultura, cui sembrano aver contribuito, anche, sia la psicoanalisi con un'articolata immagine del corpo stesso, quale complessa realtà fatta di pulsioni, bisogni, organi, relazioni con l'Io e il mondo, sia la fenomenologia, filosofia della coscienza che si radica in un reale che è anzitutto corporeo. Dalla 'follia del corpo' di Platone alla 'maledizione della carne' di una versione del discorso religioso cristiano, alla quale si contrappone la sua umiliazione fino alla morte come passaggio necessario per liberare lo spirito, dall'artificiosa disgiunzione cartesiana della sua unità⁷ allo studio dettagliato della sua anatomia ad opera della scienza, fino alla sua completa oggettivazione nella

pratica medica settoria espletata sul cadavere, dalla sua alienazione e riduzione a forza lavoro in economia fino alla sua mortificazione e/o brutalizzazione come portatore di segni etnici, razziali, religiosi, politici e sessuali, il corpo è stato, per secoli, nella cultura occidentale, quasi sempre il negativo di ogni valore (Feher *et al.* 1989).

Già Spinoza nel Seicento, andando contro corrente, propone un'idea del corpo dai molteplici significati, che, nel tempo, ha sollecitato a cambiare la concezione stessa di uomo (tuttora, soprattutto in occidente, ancora dominante in molti settori culturali e scientifici), e ha anticipato, anche, lo sguardo con cui l'antropologia, a partire dal Novecento, ha considerato la corporeità nei processi culturali (Leder 1990). L'intuizione spinoziana del corpo come elemento fondamentale della natura umana non viene immediatamente colta nella sua innovativa intenzione di demolire l'idea che nella persona ci sia una parte imm modificabile. Essa, però, bollata come materialistica dai suoi contemporanei legati alle categorie di spirito e materia, si deposita comunque nella stratificazione culturale della modernità e, progressivamente, si attiva nella considerazione dei pensatori successivi.

Spinoza è radicale nel modo di concepire il corpo e il suo rapporto con la mente, differenziandosi da tutta la cultura filosofica a lui contemporanea, dove, in varie forme, prevale il dualismo cartesiano (Dal Pra 1994), per il quale, invece, l'uomo è l'essere costituito da mente e corpo come due sostanze distinte e separate, tra cui vige una gerarchia di valore secondo cui la mente è considerata il vero nucleo identitario e nobile dell'uomo. Per Spinoza invece l'uomo non è quell'essere speciale posto al centro dell'universo e distinto in modo netto da tutte le altre cose della natura, tale da esserne un'eccezione. Mente e corpo non sono, per lui, sostanze distinte, ma modi finiti di un'unica sostanza infinita. Tra mente e corpo non c'è differenza sostanziale ma partecipazione ad una consustanzialità che si esprime nella mente come modalità della qualità del pensare e, nel corpo, come modalità della qualità dell'estensione. Spinoza li vede così strettamente connessi da affermare che: «se l'oggetto dell'idea che costituisce la mente è il corpo, nulla potrà accadere in quel corpo che non sia percepito dalla mente» (Sangiaco 2010: 1241). Ancora, in proposito, Spinoza così si esprime: «La prima cosa che costituisce l'essenza della mente è l'idea del corpo ('idea corporis') esistente in atto, il primo e principale sforzo della nostra mente è quello di affermare l'esistenza del nostro corpo» (*Ibidem*: 1333). In quanto 'idea corporis' la mente è indissolubilmente legata al corpo, non si dà l'uno senza l'altra, come non si ha un'idea senza un suo determinato conte-

nuto. In tal senso si può quindi parlare di una mente piena di corpo.

2.3 *Che cosa può il corpo*

Spinoza sposta la questione da ‘che cosa è il corpo’ a ‘che cosa può il corpo’: l’essere è tale nella misura in cui si attivano e si sviluppano le sue potenzialità in un processo evolutivo e dinamico che concretamente è fatto di produzione culturale e di relazioni. L’accento è posto sulla considerazione che, attraverso il corpo, l’uomo è, nei fatti, all’interno di un tempo e di uno spazio culturali. Il sistema spinoziano, pur nel rigore del suo metodo dimostrativo razionale, dà voce ed espressione al vivere concreto, perché nella profondità del suo assetto ontologico rimanda all’esperienza del quotidiano, alle cose dell’uomo e in mezzo alle cose umane con uno sguardo che si può qualificare antropologico. Come tale Spinoza ripropone la problematicità del reale e il valore imprescindibile dell’esperienza, e la sua concezione della mente come ‘idea corporis’ rappresenta un’anomalia rispetto al razionalismo. Una conseguenza è che l’uomo è una ‘mente incorporata’, ovvero in modo equivalente un ‘corpo pieno di mente’ – con un linguaggio più attuale – e, per sapere che cosa pensiamo, occorre conoscere come funziona il nostro corpo, da che cosa può essere affetto e come si pone con gli altri corpi. In esso Spinoza sposta il fronte problematico e, conseguentemente, formula un invito a operare e a ricercare ‘che cosa possa il corpo’ e che cosa si possa ricavare dalla conoscenza approfondita della sua natura: «In effetti, che cosa propriamente possa il corpo, nessuno l’ha ancora determinato» (*Ibidem*: 1321).

‘Cosa può un corpo?’ sembra dunque essere la domanda cruciale. Si è in quanto si può: l’essenza delle cose sta tutta nella loro potenza materiale, corporea, immanente, cioè nei modi, nelle forze e nelle infinite relazioni attraverso cui la sostanza si esprime sensibilmente. Vi è insomma, secondo Spinoza, e ben diversamente da Cartesio, una convergenza dell’elemento mentale e di quello corporeo. Non solo non si tratta di sostanze o essenze diverse, ma nemmeno si può parlare di un parallelismo. Si tratta, piuttosto, di un essere reciprocamente annodati: la potenza di un corpo dipende da quella della sua mente e viceversa. Perciò quella spinoziana è una feconda intuizione dalla valenza molteplice, presagio pure di quanto rilevanti siano divenuti, nei secoli successivi fino ad oggi, il tema e la ricerca sul corpo⁸.

In realtà, andando ancora più a ritroso, già il tomismo nel suo ilomorfismo di matrice aristotelica aveva parlato di un’anima che racchiude il corpo costituendosi così come un tutt’uno con esso

nell’essenza di un soggetto. Relativamente al problema mente-corpo la prospettiva aristotelica costituisce in particolare, per alcuni studiosi contemporanei (Nussbaum, Oksenberg Rorty 1992; Putnam 1987; Ryle 2007), una valida alternativa al dualismo ontologico di Cartesio e al monismo di Spinoza, sviluppatasi paradossalmente in epoca moderna, proprio in contrapposizione alla diversa interpretazione della concezione aristotelica dell’anima. Il nuovo indirizzo esegetico valorizza tale idea dell’anima come forma e atto primo di un corpo naturale dotato di organi e quindi principio unitario di tutte le facoltà psicofisiche del vivente. A questi studiosi Aristotele, collegando in maniera essenziale l’anima al corpo, appare il precursore di soluzioni contemporanee quali per esempio il funzionalismo, in quanto per lui, a differenza delle teorie della mente che gli erano state attribuite in passato, non ci sarebbe distinzione tra ciò che è soltanto psichico e ciò che è esclusivamente corporeo. Adottare un punto di vista ilomorfista sul problema mente-corpo significa innanzitutto concepire le attività mentali come essenzialmente psicofisiche. In qualche modo ciò appare precludere anche al paradigma antropologico dell’‘incorporazione’ (Csordas 1990), per il quale mente e corpo non sono separabili perché la mente è costituita di corpo e il corpo è attualizzato nella mente stessa. Tuttavia la vera novità nell’idea di Spinoza su ‘che cosa può il corpo’ rispetto alla concezione aristotelica è l’implicita connotazione del corpo stesso come entità profondamente culturale. La sua intuizione, infatti, manifesta una ricchezza di potenzialità diventate evidenti nei saperi, nella pratica e nella tecnica intorno al significato profondo che può assumere e ha assunto il corpo nell’ambito delle più disparate discipline. Non è visione riduzionista, perché non riduce la mente a materia cerebrale, e in ciò anticipa sia le discussioni attuali tra neuroscienze e filosofia della mente circa lo specifico rapporto tra pensiero, coscienza e corpo (Damasio 2003), sia il grande interesse sul tema della corporeità e della sua complessità di tanti studiosi dei secoli successivi nei più svariati campi di applicazione, dalla biologia alla comunicazione, dagli studi sociali e umani a quelli su sessualità e ‘genere’ fino al campo dell’arte. Tuttavia quello di Spinoza è un pensiero che lascia aperta a diverse possibilità di risposta la domanda ‘che cosa è il complesso mentale-corporeo?’ di cui siamo costituiti, che equivale un po’ a chiedersi ‘che cosa siamo?’, con la consapevolezza, però, delle complesse potenzialità del corpo così concepito.

La contemporaneità, pur tra mille contraddizioni, oltre ad elaborare variegate risposte a quest’ultima domanda, ha sorprendentemente e ulteriormente mutato il corpo nella direzione delle

sue possibilità di evoluzione culturale, tecnologizzando o potenziandolo con l'aggiunta di protesi, evolvendolo verso il *cyborg* (Haraway 1991), rendendolo post-umano (Braidotti 2014), ma lo ha anche trasformato in merce, in mezzo di scambio, in strumento di successo e venerazione fino a un suo sovrainvestimento quasi feticistico, conferendogli, comunque, al di là di ogni eccesso, un nuovo statuto e una significativa ed evidente centralità. In proposito particolarmente rilevante appare lo specifico contributo dell'antropologia che, a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, va nella precisa direzione di liberare la nozione di corpo-oggetto da un'esclusiva connotazione biologica, fornendo gli strumenti per 'denaturalizzarlo' e considerarlo, piuttosto, come un complesso prodotto storico e socio-culturale, mai separabile dal campo sociale in cui dispiega la sua azione e dalle forze storiche che intervengono alla sua definizione e quindi non mero oggetto 'naturale', ma sempre costruzione culturale (Pizza 2005).

3. *Le tecniche del corpo*

Negli anni Trenta del Novecento, come è noto, Mauss diede inizio a una proficua riflessione dell'antropologia intorno alla corporeità introducendo l'innovativo concetto di 'tecniche del corpo'. Con tale espressione si fa riferimento alle modalità attraverso cui, nelle diverse società, gli esseri umani, uniformandosi alle relative tradizioni, si servono del loro corpo (Mauss 1965). In tale definizione è implicita l'idea che il corpo stesso possa costituire per l'uomo il suo primo strumento e, quindi, la nozione di tecnica non può essere più riferita solo all'uso di utensili meccanici. In questo modo diviene possibile restituire alla dimensione corporea i suoi legami con la storia, la cultura e la società, considerando più ampiamente il fatto che vita sociale e culturale, storicamente configurate, modellano, attraverso complessi processi di apprendimento a più livelli, gli aspetti biologici dell'essere umano. In merito Mauss scrive:

[...] È in questo che l'uomo si distingue, prima di tutto, dagli animali: per la trasmissione delle sue tecniche [...]. Il corpo è il primo e il più naturale strumento dell'uomo o, più esattamente, senza parlare di strumento, il corpo è il primo e più naturale oggetto tecnico e, nello stesso tempo, mezzo tecnico dell'uomo [...]. Prima delle tecniche basate sugli strumenti, c'è l'insieme delle tecniche del corpo [...] (Mauss 1965: 392-393).

Il concetto di 'tecniche del corpo' consente per

la prima volta, proprio in un'epoca di grandi conquiste tecnologiche, di riflettere sul fatto che vita sociale e culturale si intrecciano strettamente con gli aspetti biologici dell'essere umano. Le pratiche umane, cioè tutto quanto viene fatto quotidianamente, sono prodotte da pervasivi processi di formazione e apprendimento, attraverso cui le forze sociali, di fatto, trasformano il corpo. Gesti e parole non sono mai 'naturali' ma vanno letti come prodotti storici. Il corpo 'naturalizza' la tecnica appresa, impregnandosene così tanto fino al punto da nascondere, poi, il carattere di costruzione socio-culturale. Infatti, le varie forme del comportamento umano quotidiano, dal camminare al mangiare fino al dormire, così come le diverse forme di gestualità, nella loro spontaneità ci appaiono 'naturali', ma sono in realtà 'naturalizzate', in quanto prodotto di un graduale processo di apprendimento derivato dal contatto continuo del nostro corpo con l'ambiente sociale (Pizza 2005). Questo apprendimento corporeo non si fonda sulla comunicazione verbale, risultando, per lo più, 'silenzioso' e implicito. Il corpo, infatti, attraverso una sofisticata capacità imitativa, già riconosciuta e descritta nella filosofia greca e ampiamente analizzata anche in psicoanalisi come antesignana dei più complessi e articolati processi di identificazione (Gaddini 1989), assorbe conoscenze mediante l'esperienza nei mondi sociali, trasformandole in azioni 'naturali'. Attraverso una spiccata capacità mimetica, di aristotelica memoria, l'uomo incorpora dalla nascita quella conoscenza che gli consente, posizionandosi sulla scena sociale, di sopravvivere. In merito si ricorda che l'attuale ricerca nelle neuroscienze sembra confermare la teoria della mimesi come meccanismo fondamentale della conoscenza umana attraverso la scoperta dei cosiddetti 'neuroni specchio'⁹. Essi hanno la capacità di attivarsi durante l'osservazione delle azioni altrui costituendo il punto di partenza dell'apprendimento e dell'evoluzione del linguaggio attraverso l'imitazione e la simulazione dei comportamenti osservati (Rizzolatti, Sinigaglia 2006).

Come sottolinea Pizza (2005), anche il 'genere' costituisce, in definitiva, un esempio di 'tecnica del corpo', traducendosi addirittura, per qualcuno, in una *performance* (Butler 1990)¹⁰, appresa per imitazione attraverso processi di educazione e modellamento culturale del corpo specifici dei diversi ambiti culturali e sociali e a seconda delle varie epoche storiche. Proprio a proposito del 'genere', recuperando le osservazioni etnografiche dei primi decenni del Novecento sui *Maori* della Nuova Zelanda, Mauss (1965) descrive il modo di camminare delle loro donne negli anni Venti come una tecnica appresa, insegnata dalle madri e molto apprezzata dagli uomini. Negli anni Sessanta e Settanta del

Novecento Bourdieu, poi, riporta che, anche tra i *Cabili* d'Algeria, le forme espressive della mascolinità, quali il 'senso dell'onore' e della 'virilità', si esprimono in contrapposizione con le tecniche corporee della femminilità, e tale relazione di 'genere' può essere rappresentata come una distinzione fra lo 'stare dritti' e lo 'stare curvi'. Questi esempi ci aiutano a comprendere il complesso e interconnesso flusso in atto tra elementi biologici ed elementi socio-culturali e psicologici nella definizione dell'identità femminile e maschile, che, quindi, piuttosto che dati 'natural', appaiono come costruzioni storico-culturali fondate sull'esperienza relazionale, trovando la loro definizione come *performances* corporee. Identità e diversità sono concetti relazionali e non essenze, al pari della cultura, che è una costruzione che gli uomini producono più che un'essenza di cui sono portatori.

In proposito pertinente appare quanto riportato, nel suo protocollo osservativo, da Alessandra, una studentessa di logopedia molto attenta a descrivere quelle che potremmo definire 'tecniche del corpo' di alcuni pazienti da lei incontrati:

La sala d'attesa dell'ambulatorio di foniatria questa mattina è pienissima e, nonostante ciò, nella folla di persone che si accalcano, il mio sguardo è rapito immediatamente da una bella donna ancora piuttosto giovane e molto appariscente per via del *look* curatissimo e dell'acceso *make-up* in compagnia di un'adolescente altrettanto bella ed iper-curata, ma con uno stile molto diverso dalla prima, che immagino possa essere sua figlia per la somiglianza del viso, [...] nonostante la differenza di età sembrano due modelle pronte a sfilare, circondate da una nuvola di buon profumo che arriva sorprendentemente fino alle mie narici, piuttosto che pazienti in attesa di una visita medica [...]. A ben guardarle mi colpisce il fatto che le scelte estetiche dell'una si contrappongono in un gioco di polarizzazioni perfette a quelle dell'altra, secondo il seguente schema: tutto nella presunta mamma richiama il *look* di una *teen-ager*, mentre quello della figlia rimanda allo stile di una donna sofisticata e consapevole della sua età e della sua bellezza, insomma un'inversione di ruoli e soprattutto di età, forse un gioco inconsapevole di rivalità tra loro, finalizzato a confermare ad entrambe la loro capacità di sedurre gli uomini, i quali, anch'essi presenti nella stanza, sono effettivamente attirati a guardarle quanto me che sono una donna, forse richiamati anche dal forte buon profumo che invade lo spazio [...].

Alessandra, mentre descrive precise 'tecniche del corpo' messe in atto dalle due donne osservate e modellate secondo certi stereotipi di genere

femminili, riesce, sorprendentemente, a ricordarci, anche, quanto è importante non trascurare, come esseri umani, la nostra immersione sensoriale nel mondo di cui facciamo esperienza e che attraversiamo e modifichiamo ininterrottamente. In questo modo le sue osservazioni, in cui l'elemento visivo ed olfattivo sono fortissimi, sembrerebbero quasi fare eco alle parole di Le Breton (2007) – 'Sento dunque sono' – con le quali quest'ultimo capovolge il 'cogito cartesiano': un modo netto, quindi, per ribadire la natura innanzitutto corporea della condizione umana. Le Breton, infatti, scrive:

Il corpo è profusione del sensibile; è iscritto nel movimento delle cose e si mescola ad esse con tutti i sensi [...]. I sensi sono un modo per 'dare un senso', sullo sfondo inesauribile di un mondo che non smette mai di scorrere [...]. La percezione non è coincidenza con le cose, bensì interpretazione. Ogni uomo cammina in un universo sensoriale che è legato a ciò che la sua storia personale ha prodotto a partire dall'educazione che egli stesso ha ricevuto [...] (Le Breton 2007: XI-XII).

A proposito di sfera sensoriale e di interfaccia con il mondo, specifiche 'tecniche del corpo' sono anche, in qualche modo, quelle che caratterizzano l'operato del medico, il suo sguardo, la sua postura, il tono della sua voce e il modo in cui gestisce la relazione con il suo paziente, esito di un lungo ed articolato processo di 'antropopoiesi' programmata (Remotti 2011), cioè di una forma di plasmazione culturale relativa al percorso di formazione dell'operatore sanitario secondo il paradigma della biomedicina, proprio come Francesco, un altro studente, descrive chiaramente nel suo protocollo:

[...] il medico di reparto comincia ad osservare, in silenzio e con sguardo concentrato, il corpo di Gianluca, poi gli chiede di fare alcune cose, di camminare, piegare le gambe e stendere le braccia, a questo punto interviene con il martelletto per verificare i riflessi e, dopo aver completato velocemente un esame neurologico globale, passa a verificare il tono dei muscoli...poi lo fa accomodare di fronte a lui mentre anch'egli si siede ed a quel punto, con lo sguardo basso sulla cartella, raccoglie l'anamnesi con una precisione quasi meccanica, senza guardare quasi mai Gianluca, con tono della voce incalzante nella formulazione delle domande, ma al contempo rassicurante, mentre con la penna mette nero su bianco, tra le righe della pagina della cartella clinica relativa all'anamnesi ed alla descrizione del paziente, quanto ha rilevato [...].

L'anamnesi così raccolta con la storia dei sinto-

mi, corredata di informazioni relative ai segni clinici evidenziati – la specifica semeiotica del caso osservato – non sembrano, in questo caso, lasciare molto spazio alla persona del paziente, il quale, per consentire l'indagine conoscitiva da parte del medico, attraverso un attento esame neurologico, diventa un 'organismo', di cui valutare anatomia e funzioni, e il cui stesso viso, fermato dal proprio silenzio, sembra, attraverso la descrizione che ne riporta lo studente, non costituire neppure il punto di aggancio dello sguardo medico che, nella seconda parte della visita, resta invece assorto nel compito della scrittura. Il sapere medico oggettiva la condizione del paziente nelle sintetiche ma dense righe trascritte in cartella, e lo fa con la sacralità degna di un oracolo.

Perché il paziente stesso non parla e aderisce perfettamente al modello medico dell'indagine clinica sull'organismo? Il suo corpo tutto intero, che incorpora la sua psiche e agisce nel mondo, dove è finito? Per meglio comprendere il senso di tali quesiti occorre, a questo punto, esplicitare la complessa articolazione dell' 'incorporazione' nell'intercambio tra soggetti e specifici mondi culturali.

4. *Presenza, habitus e incorporazione*

L'attuale riflessione antropologica sul tema del corpo ruota già da diversi anni intorno al concetto di 'incorporazione' (Csordas 1990), condizione dell'esistenza umana, intesa come uno stare al mondo abitando quest'ultimo con il proprio corpo, cioè vivere l'esperienza del corpo nel mondo, produrne rappresentazioni e orientarne le azioni (Pizza 2005). La stessa storia dell'umanità si basa sulla 'presenza' del corpo nel mondo e del mondo nei corpi, poiché come esseri umani incorporiamo continuamente le forze esterne e le esperienze passate e, al contempo, con la nostra 'presenza', trasformiamo il mondo agendo in esso creativamente.

Si deve all'antropologo italiano Ernesto De Martino l'introduzione, negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, del concetto di 'presenza', mutuato dall'Esistenzialismo, ma modificato e storicizzato attraverso le esperienze descritte ne *Il mondo magico* (1948). Con tale termine egli intende la capacità del soggetto di tenere insieme, nell'attualità della sua coscienza, quelle memorie ed esperienze con cui rispondere in modo adeguato a una precisa situazione storica a partire dalla propria iniziativa personale e, successivamente, con l'azione (De Martino 1948). In particolari circostanze, come per esempio nel caso della malattia, tale capacità di azione e di trasformazione nel mondo può bloccarsi dando luogo a quella che viene definita 'crisi della

presenza' (de Martino 1948, 1959, 1961).

Nell'antropologia contemporanea, il complesso concetto di 'incorporazione' (Csordas 1990), invece, rispetto a quello di 'presenza', ha un più accentuato carattere diacronico e dinamico rimandando, quindi, ai processi storici di costruzione della corporeità e ai modi corporei di produzione della storia (Pizza 2005). La nozione di 'incorporazione' non fa riferimento al corpo in sé, inteso come condizione fissa e stabile, ma sembra indicare, piuttosto, un processo corporeo continuamente in corso, in cui si intrecciano le capacità umane di percezione, rappresentazione e azione. Pertanto, mentre da un lato in questa sua accezione dinamica si riallaccia alle potenzialità del corpo della concezione spinoziana, dall'altro si differenzia profondamente dal concetto di 'somatizzazione' tanto caro alla branca biomedica della psicosomatica. Infatti, se la 'somatizzazione' si basa su una distinzione netta tra corpo e mente, sostenendo l'idea che il corpo sia il supporto su cui possono manifestarsi sintomi di ordine psicologico, l' 'incorporazione' ne implica, invece, un sostanziale superamento. Inoltre, tale innovativo concetto di 'incorporazione' coinvolgendo anche l'antropologo, dotato di carne e ossa, come tutti gli esseri umani, costituisce, anche, un vero e proprio principio metodologico la cui introduzione segna una sostanziale svolta disciplinare, configurandosi come un vero e proprio paradigma per l'antropologia stessa, essendo basato su una precisa prospettiva teorico-etnografica che implica una critica radicale di ogni dicotomia mente-corpo (Quaranta 2006).

Nella 'fenomenologia culturale' di Csordas (1990), mutuata da Maurice Merleau-Ponty e Pierre Bourdieu, l' 'incorporazione' indica insieme l'esperienza di essere nel mondo attraverso la percezione corporea della realtà, la successiva rappresentazione di questa esperienza che si traduce, poi, in un'oggettivazione del corpo stesso e, infine, i modi di agire nel mondo attraverso le pratiche umane. In particolare a Merleau-Ponty (2003) si deve l'introduzione, in filosofia, della nozione di 'incorporazione', a partire dalla centralità della percezione nel paradigma fenomenologico, mentre a Bourdieu (2003) una nuova teoria socio-antropologica della pratica, incentrata intorno all' 'habitus', concetto con cui si esprime la continua dialettica tra interiorità ed exteriorità propria degli esseri umani, intesa come uno scambio continuo e intrecciato tra corpo e mondo esterno. L' 'habitus', per Bourdieu (2003), come spiega Pizza (2005), è l'insieme delle 'disposizioni' incorporate dell'individuo, ed è strutturato e strutturante nella misura in cui tali 'disposizioni' sono da intendersi sia come il risultato di un'azione organizzatrice che agisce sul corpo umano dall'esterno, sia come modi di essere portatori di una

potenzialità di azione, l'‘agentività’. Ovviamente, a partire dal paradigma dell'‘incorporazione’ le stesse etichette nosologiche utilizzate dalla biomedicina per la classificazione delle malattie diventano meri prodotti culturali, storici e sociali, in quanto il corpo si trasforma chiaramente in un prodotto storico e la storia stessa può essere letta come un complesso processo corporeo.

In realtà, già qualche anno prima del lavoro di Csordas sull'‘incorporazione’, Scheper-Hughes e Lock in un articolo del 1987, intitolato *The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology*, avevano particolarmente sottolineato come il corpo fosse una realtà culturale di cui indagare i processi di costruzione sociale (Quaranta 2006). Inteso come prodotto naturale e culturale, fisico e simbolico al contempo, immerso nel contesto storico in cui vive, il corpo diviene ‘corpo pensante’ (*the mindful body*) (Scheper-Hughes, Lock 1987), un corpo che incarna il pensiero che si relaziona dinamicamente al mondo sociale (Lock 1991) e che sembra richiamare, in qualche modo, proprio l'‘idea corporis’ di Spinoza. In particolare Scheper-Hughes e Lock (1987) parlano di un corpo molteplice dato dall'intreccio tra ‘tre corpi’, quello individuale, cioè vissuto nell'esperienza e nella produzione del proprio Sé, quello sociale inteso come ‘simbolo naturale’ nell'accezione che ne dà Douglas (1979), e con cui immaginiamo e rappresentiamo la complessa realtà naturale, sociale e culturale che ci circonda, infine quello politico che rimanda a quelle forze e a quei poteri che, stabilendo soglie tra normalità e devianza, controllano, regolamentano e sorvegliano i corpi dei soggetti sociali (Quaranta 2006). In tal modo il corpo diventa simultaneamente una realtà fisica e simbolica, naturale e culturale, inserita nel contesto storico in cui si dispiega la sua vita, offrendo, in questa sua più articolata configurazione, una possibile risposta alla domanda stessa di Spinoza.

Molto stimolante, a proposito di una lettura più ampia della malattia alla luce del paradigma dell'‘incorporazione’, appare la descrizione presente nel protocollo osservativo di Luigi, uno studente di ortottica, in cui il corpo viene così narrato:

[...] l'incontro con il sig. Giuseppe non è dei più facili, il suo corpo ingombra completamente lo spazio della piccola saletta dove dovrò fare i rilievi richiesti, la sua massa corporea, l'obesità complessiva (che immagino essere la causa scatenante della sua pressione altissima e dei rischi che sta correndo in questo momento per la sua vista) è sconvolgente, con un'enorme ciambella di grasso che parte da sopra lo stomaco, circonda l'intera informe vita e ricasca pendente sul pube fino a toccare la parte alta delle altrettanto sformate gambe [...] il suo corpo è una massa informe ricoperta di vestiti

arrangiati, sicuramente per le dimensioni *over size* che superano le normali classificazioni delle taglie e per lo stato usurato e scadente degli stessi [...] penso si tratti di una persona che vive anche delle grosse ristrettezze economiche, ed infatti dopo poco leggo in cartella che abita nella parte peggiore del quartiere Scampia, e da quello che conosco di questa zona si tratta di un posto allucinante e molto degradato [...].

In questo caso il corpo di Giuseppe così raccontato è l'evidente esito di un processo di ‘incorporazione’ che include il suo ambiente sociale, come dimostrano gli abiti e ancora di più la sua grave obesità, prodotto, forse, anche di un abuso di cibo-spazzatura, unico economico diversivo in un quartiere al ‘marginè’, molto complesso e difficile. La storia ‘narrata’ dal corpo di Giuseppe, nella sua immediata semplicità, mostra molto bene, agli studenti, le componenti sociali e culturali della malattia e dei corpi e il carattere pervasivo dei processi di ‘incorporazione’ biologica di forze e dinamiche sociali. In particolare, questa descrizione sembra restituire agli operatori in formazione la posizione sorprendente – tale perché mai prima di allora neppure immaginata dagli stessi, abituati piuttosto ad una lettura esclusivamente organicista della corporeità – che le malattie di cui come esseri umani possiamo ammalarci nel corso della vita ci dicono molto dei contesti sociali e culturali da noi abitati e quindi delle possibilità che abbiamo o che ci vengono precluse da quelle forze politiche e sociali che agiscono in modi diversi sull'umanità complessiva, contribuendo a plasmarla entro precise direzioni (Farmer 2003; Fassin 2000, 2014). L'‘iper-corpo’ di Giovanni che invade letteralmente, oltre che metaforicamente, lo spazio clinico, e nella sua fantasia anche la mente dell'operatore sanitario tirocinante che deve intervenire, è una materializzazione ingombrante di un corpo sociale scomodo e problematico come quello di una certa umanità del complesso quartiere Scampia alla periferia Nord di Napoli. Tutto si iscrive sui corpi, nei corpi, attraverso i corpi, che diventano così, all'interno di una complessa dinamica di ‘incorporazione’ e interscambio con l'ambiente, la cartina al tornasole dei mondi abitati.

5. Conclusioni

La discussione e le riflessioni raccolte intorno alle interazioni cliniche vissute in reparto durante il tirocinio, osservate e trascritte in protocolli narrativi¹¹, restituiscono l'idea che lo studio ‘del’ e/o l'intervento ‘sul’ corpo sono sempre, anche, studio

e/o intervento 'dal' corpo (Pizza 2005; Quaranta 2006), cioè prodotti da scienziati/operatori sanitari che sono essi stessi fatti di corpi. In tale direzione viene chiaramente mostrato, su di un versante pratico, che l'esperienza della conoscenza scientifica come quella dell'intervento clinico sono sempre innanzitutto corporee. La dimensione corporea del sapere scientifico e quindi della pratica clinica è stata, invece, a lungo scarsamente considerata. Si deve proprio alle scienze umane e sociali l'aver chiaramente evidenziato che i processi di conoscenza sono, piuttosto, il frutto dell'esperienza del corpo nel mondo. Ovviamente tale rimozione del corpo dello scienziato/operatore, frutto del riduzionismo cartesiano, appare ancora più paradossale nel campo della biomedicina che implica un confronto tra due sguardi e, quindi, due corpi. Nella scena clinica, il corpo del malato diviene organismo, mero supporto anatomico, non corpo vissuto e agente, ma corpo sofferente, la cui caratteristica principale sembra essere la passività (Basaglia 1981).

La lettura dei protocolli osservativi e le riflessioni scaturite dalla discussione in gruppo consentono di mostrare che quello fra operatore sanitario e paziente è, invece, sempre un reale incontro sociale, in cui la capacità del paziente di agire, anche nella cornice di una relazione sostanzialmente asimmetrica che comporta, spesso, l'abdicazione dal corpo e/o l'espropriazione del corpo stesso (Berg, Mol 1998), è comunque attiva.

In questa prospettiva gli studenti riescono a capire anche meglio che i concetti stessi di 'terapia' e 'cura' assumono significati diversi, dove 'terapia' è prevalentemente trattamento di una malattia, mentre 'cura' può non avere a che fare con le questioni sanitarie in senso stretto, ricollegandosi, piuttosto, a quella che è l'esperienza complessiva dei rapporti umani e dello scambio sociale. È proprio al concetto di 'cura' che si aggancia il 'sapere essere' che si vuole promuovere tra i futuri operatori sanitari con tale modulo formativo. La stessa nozione di efficacia di un trattamento, poi, viene in qualche modo problematizzata e intesa in un'accezione che va oltre la semplice efficacia terapeutica a livello di meccanismi biochimici dell'organismo, per includere l'intera esperienza culturale, sociale, emozionale ed esistenziale dell'individuo e diventare, a questo punto, più ampiamente un'efficacia simbolica (Lévi-Strauss 1966; Pizza 2005; Severi 2000).

La riflessione sull'esperienza diretta svolta durante il tirocinio e riorganizzata sotto forma di protocollo osservativo consente, in particolare, di mostrare che il processo terapeutico globale, in quest'ottica di maggiore attenzione alla complessità, si basa, così, su un fitto intreccio di elementi che riguardano il funzionamento biochimico dell'orga-

nismo e la produzione simbolica come si configura nella sua precisa cornice sociale, storica e politica. Il corpo viene ri-trasformato e restituito al mondo nella sua complessità, che va oltre l'essere semplicemente l'oggetto dello sguardo biomedico, l'organismo/cadavere del ben noto 'rito anatomico' (Pizza 2005), inteso come parte di un preciso e programmato processo di 'antropopoiesi' (Remotti 2011), cioè di 'fabbricazione' culturale del medico occidentale secondo un predefinito modello scientifico. Nella formazione medica resta infatti centrale 'la lezione di anatomia', esperienza di dissezione del corpo, che, oltre a consentire al medico in formazione di conoscere le strutture anatomiche interne, rappresenta, principalmente, una modalità formativa di trasformazione attraverso il superamento dello *shock* emotivo prodotto dalla drammatica esperienza di reificazione del corpo stesso (Godeau 1993; Good, Del Vecchio 1993). Il tentativo proposto a lezione mira a capovolgere questa impostazione, tentando di mostrarne, sul piano pratico, i limiti, per restituire al corpo la sua reale complessità.

La discussione sulle osservazioni raccolte consente inoltre ulteriori possibilità di riflessione intorno ad altre criticità della biomedicina, evidenziando che essa può spiegare alcuni aspetti della malattia e del suo *cursum*, ma non ne comprende la piena totalità, in quanto le spiegazioni che offre sono riduzioni a principi che schematizzano la sorprendente complessità della vita. Il metodo scientifico delle scienze naturali, privando il corpo di ogni significato intenzionale, lo riduce, prevalentemente, a puro organismo, oggettivandolo in una macchina regolata solo dal principio di causalità. In questa operazione, il corpo-organismo diventa cosa e la persona con la sua 'presenza' scompare; eppure l'ammalarsi comporta un distoglimento, dal mondo e dalle sue cose, dell'intenzionalità legata alla propria 'presenza' e un conseguente ripiegamento sul proprio corpo e sulla malattia che diventa, da un punto di vista esistenziale, 'sintomo' di un rapporto compromesso con il mondo. Pertanto la comprensione della sofferenza umana non può basarsi solo sulla ricerca di nessi di causalità, quanto piuttosto nel riferimento all'unità della 'presenza', in base a cui è fondamentale il significato che la malattia assume in chi la vive (Good 2006; Jaspers 2000; Kleinman 1995, 2006), senza tuttavia negare i processi fisico-chimici con cui la biomedicina descrive in maniera tanto efficace il corpo oggettivato in organismo. Appare evidente a questo punto l'importanza del rapporto tra il corpo-cosa, che è oggettivato dalla scienza (si vedano per esempio le sue descrizioni nei testi di medicina) e il corpo vissuto dall'esistenza, il corpo che siamo. Come sottolinea Jaspers (1968), la scienza cade in una 'superstizione scientifica' quando dimentica che

il corpo reale dell'uomo è qualche cosa di più complesso di quello che ha ridotto sulla base della sua logica disgiuntivo-riduttiva a corpo oggettivato, per meglio analizzarne i processi fisico-chimici.

In questo orizzonte, il lavoro sulle osservazioni con gli studenti mira complessivamente a mostrare che l'operatore sanitario che incontra il suo paziente dovrebbe vederlo sia come persona che come malato. In questo doppio incontro si evidenzia non tanto un dualismo dell'esistenza quanto, piuttosto, una doppia metodica di rapporto con l'altro, al contempo, persona e malato. L'approccio biomedico teso al corpo fisico è, in definitiva, molto diverso da quello verso il corpo vivente che dispone di una sua esperienza, perché trascura la spazialità, la temporalità e l'intenzionalità che caratterizzano, invece, la presenza dei corpi nel mondo e che si mira perciò a recuperare con la particolare metodologia proposta a lezione.

Quale è allora, a questo punto, il senso di un'ardita (in chiave bellica) ed eccentrica (in senso scientifico-disciplinare) operazione formativa, come quella appena descritta, intorno ai temi del corpo, della malattia e dei processi di cura attraverso il recupero di un sapere antropologico astutamente 'travestito' di psicologia?

L'esperienza descritta mostra che la pratica etnografica, con la ricchezza dell'articolato corpus teorico dell'antropologia che la sottende, applicata ai contesti biomedici della contemporaneità, consente di recuperare quella conoscenza emergente nelle concrete interazioni, assumendola come un vero e proprio patrimonio di sapere sui rapporti di cura da cui partire anche per esplorare nuove forme di comprensione di se stessi e degli altri, per poter poi agire in modo incisivo nei processi formativi. Le notevoli e indubbie potenzialità dell'etnografia e dei modelli antropologici che ne sono derivati sul piano teorico, proprio nella loro 'inattualità' (Remotti 2013), risiedono, infatti, nella sorprendente capacità di promuovere un sapere di confine che, nel suo collocarsi sul 'margine' dei mondi osservati, avendo come focus l'analisi delle pratiche quotidiane, anche quelle più apparentemente banali e semplici, riesce ad aprire spazi di comprensione e trasformazione profondi.

Ora più che mai occorre resistere e difendere il patrimonio degli studi antropologici, unico e preziosissimo perché insostituibile, a costo anche di apparire, ai più, inattuali ed eccentrici, se non sovversivi. È tempo di guerra, una guerra subdola e sottile e quindi è il momento di osare e agire, anche con il ricorso a qualche astuzia; in fondo il patrimonio della 'cultura' cui poter attingere è infinito e il coraggio e la creatività, per habitus e storia, non sono di certo mai mancati agli antropologi.

Note

¹ Non c'è bisogno, in merito, di commentare la copiosa produzione antropologica sul tema del dono, né, tanto meno, le diverse valenze di senso ad esso attribuito dalle teorie psicoanalitiche o, ancora, ricordare altre suggestive immagini letterarie divenute emblematiche, per le sottese dinamiche, al pari di quella in esergo tratta da Virgilio.

² Insegno anche, quale professore a contratto, discipline demo-etno-antropologiche all'interno del Corso di Laurea in Infermieristica Pediatrica, ricoprendo praticamente l'unica docenza dell'area M-DEA/01 messa a bando annualmente dalla Scuola di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. All'interno di tale Scuola, infatti, la maggior parte delle altre poche ore dell'area M-DEA/01 ancora previste – spesso corrispondenti ad un massimo di un solo credito formativo (CFU) –, e disseminate in alcuni dei corsi di laurea dell'area sanitaria, incluso quello di Medicina e Chirurgia, vengono semplicemente accorpate ai moduli di psicologia e/o sociologia in modo da raggiungere complessivamente un numero di CFU minimo a configurare un modulo formativo completo, con la perdita conseguente di quelle che sono le specificità di tale sapere così disperso. Se a ciò si aggiunge il fatto che tali insegnamenti, in alcuni casi, sono anche ricoperti da colleghi con una formazione strettamente biomedica e non specificamente umanistica e/o conseguita nell'area delle scienze psicopedagogiche e sociali, si potrà forse meglio focalizzare la portata di quanto sta accadendo e sarà, quindi, più semplice comprendere il senso dell'esperienza che descrivo in quest'articolo.

³ Seppilli (1989) definisce la medicina come l'assetto delle forme culturali, comportamentali e organizzative che, all'interno di un preciso contesto storico, riguardano la difesa della salute e l'equilibrio psichico. Nell'ambito delle molteplici e infinite forme di medicina possibili, la biomedicina o medicina biologica è quel sistema medico egemone nel mondo occidentale che privilegia l'aspetto biologico della malattia, negando o trascurando la sua dimensione socio-culturale. È interessante, in tale direzione, ricordare che la principale modalità di apprendimento della conoscenza biomedica è data proprio dalla formazione e dal modellamento di uno sguardo sul corpo-organismo.

⁴ Tale sapere include anche tanta psicologia clinica, soprattutto quella di marca cognitivo-comportamentale, che sviluppa una conoscenza relativa all'altro versante del ben noto paradigma cartesiano, riproponendo, sul piano psicologico, la vecchia dicotomia mente-corpo.

⁵ A proposito dell'utilità di un'integrazione, in diversi

contesti, tra discipline dell'area psicologico-clinica e psicodinamica con quelle antropologiche si veda anche, pur non essendo questo l'obiettivo del nostro lavoro, lo stimolante testo di Roberto Beneduce intitolato *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo* (2004). In esso l'autore riflette intorno all'etnopsichiatria come disciplina che, a partire da un'esplorazione di significati e ragioni, non solo propone una cura attenta alle differenze culturali da cui riesce anche a trarre stimolanti risorse terapeutiche, ma giunge, inoltre, a un ripensamento critico delle stesse categorie diagnostiche e delle tecniche proprie della psichiatria e della psicoterapia occidentale.

⁶ Sul tema relativo alla formazione degli operatori socio-sanitari si segnala, inoltre, una ricca letteratura antropologica italiana che ruota intorno a ricerche più applicative e include, tra gli altri, gli interessanti lavori di Ivo Giuseppe Pazzagli, Bruno Riccio e Federica Tarabusi (Pazzagli, Tarabusi 2009; Riccio 2006; Tarabusi 2010).

⁷ Nel distinguere nettamente, sul piano teoretico, la mente (*res cogitans*) dal corpo (*res extensa*) come sostanze distinte, Cartesio inaugura una tradizione occidentale di ortodossia scientifica e relativa cornice epistemologica che è alla base del paradigma biomedico, prolungando così un modello culturale di lunga tradizione, iniziato con la filosofia di Aristotele e con la medicina di Ippocrate, che utilizza un'impostazione prevalentemente meccanicistica e riduzionista (Scheper-Hughes, Lock 1987).

⁸ Negli ultimi anni il pensiero di Spinoza è stato ed è attuale oggetto di attenzione delle neuroscienze, in proposito si veda Damasio (2003).

⁹ Tali neuroni sono attivi nella corteccia cerebrale umana in prossimità dell'area di Broca, zona coinvolta nell'elaborazione del linguaggio e risultano presenti anche in molte specie animali tra cui i primati (Rizzolatti, Sinigaglia 2006).

¹⁰ Butler (1990) concettualizza il 'genere' e, con esso, il 'sesso' e la sessualità in generale, come 'performativi'. Secondo il suo pensiero la coerenza delle categorie sessuali si è costruita culturalmente attraverso la ripetizione di atti stilizzati nel tempo, che, nella loro ripetizione, fissano l'apparenza di un nucleo del 'genere' inteso come essenziale ed ontologico. La *performance* del 'genere' e della sessualità non è comunque una scelta volontaria per la Butler che, esplicitamente, contesta le spiegazioni biologiche circa la natura binaria della sessualità, concependo, piuttosto, il corpo sessuato stesso come una costruzione culturale prodotta da un discorso normativo.

¹¹ Si precisa che, per la stesura di quest'articolo, si è deliberatamente scelto di non citare stralci di protocol-

li osservativi pure prodotti dagli studenti e relativi alle loro interazioni con pazienti stranieri e/o con patologie dell'area psichiatrica, volendo mostrare chiaramente, come sottolineato da Quaranta (2006) che riprende Kleinman (2006), che, per fare antropologia medica, non c'è bisogno di muoversi nell'ambito dell'etnopsichiatria o in generale delle varie etnomedicine, perché la biomedicina, in quanto specifico sistema culturale, è già di per sé una 'etno-medicina', peculiare delle società cosiddette occidentali. Sempre Quaranta (2006) ci ricorda che, addirittura, l'antropologia medica emerge come ambito disciplinare autonomo proprio con la problematizzazione dei rapporti fra antropologia e biomedicina nella seconda metà degli anni Settanta del Novecento, quando viene svelato l'equivoco dell'immunità dai condizionamenti culturali della biomedicina stessa, fino a quel momento considerata, invece, come la lente neutra attraverso cui gli antropologi avevano guardato alle altre medicine.

Riferimenti bibliografici

- Basaglia F.
1981 *Scritti. I, 1968-1980. Dalla psichiatria fenomenologica all'esperienza di Gorizia*, Einaudi, Torino.
- Beneduce R.
2004 *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Franco Angeli, Milano.
- Berg M., Mol A. (eds)
1998 *Differences in Medicine. Unraveling Practices, Techniques, and Body*, Duke University Press, Durham-London.
- Bourdieu P.
2003 *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, [ed. or. 1972] trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Braidotti R.
2014 *Il postumano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma.
- Butler J.
1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.
- Clifford J., Marcus G.E. (eds)
1986 *Writing Cultures. The Poetics and the Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley.

- Csordas T.J.
1990 «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», in *Ethos*, 18: 5-47.
- D'Agostino G.
2010 «Prefazione», in E. Zito, P. Valerio, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Filema, Napoli: 5-24.
2013 «I femminielli napoletani: alcune riflessioni antropologiche», in E. Zito, P. Valerio (a cura di), *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, Libreria Dante & Descartes, Napoli: 75-106.
- Dal Pra M.
1994 *Sommario di storia della filosofia*, vol. II, La Nuova Italia, Firenze.
- Damasio A.R.
2003 *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, trad. it. Adelphi, Milano.
- De Martino E.
1948 *Il mondo magico*, Boringhieri, Torino.
1959 *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano.
1961 *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano.
- Douglas M.
1979 *I simboli naturali. Esplorazioni in cosmologia: sistema cosmologico e struttura sociale*, [ed. or. 1970] trad. it. Einaudi, Torino.
- Faeta F.
2005 *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Farmer P.
2003 *Pathologies of power. Health, human rights, and the new war on the poor*, University of California Press, Berkeley.
- Fassin D.
2000 «Politiques du vivant et politiques de la vie. Pour une anthropologie de la santé», in *Anthropologie et sociétés*, 24: 95-116.
2014 *Ripolitizzare il mondo. Studi antropologici sulla vita, il corpo e la morale*, trad. it. Ombre Corte, Verona.
- Fava F.
2012 *Lo Zen di Palermo. Antropologia dell'esclusione*, Franco Angeli, Milano.
- Feher M., Naddaff R., Tazi N. (eds)
1989 *Fragments for a history of the human body*, The MIT Press, New York.
- Foucault M.
1978 *La volontà di sapere. Storia della sessualità vol.1*, [ed. or. 1976] trad. it. Feltrinelli, Milano.
1998 *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*, [ed. or. 1963] trad. it. Einaudi, Torino.
- Gaddini E.
1989 «Sulla imitazione», in E. Gaddini, *Scritti 1953-1985*, Raffaello Cortina, Milano: 159-189.
- Geertz C.
1990 *Opere e vite. L'antropologo come autore*, [ed. or. 1988] trad. it. Il Mulino, Bologna.
- Godeau E.
1993 «'Dans un amphithéâtre...'. La fréquentation des morts dans la formation des médecins», in *Terrain*, 20: 82-96.
- Good B.J.
2006 *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, [ed. or. 1994] trad. it. Einaudi, Torino.
- Good B.J., Del Vecchio M.J.
1993 «'Learning medicine': The Constructing of Medical Knowledge at Harvard Medical School», in S. Lindenbaum, M. Lock (eds), *Knowledge, Power & Practice. The Anthropology of Medicine and Everyday Life*, University of California Press, Berkeley: 81-107.
- Gramsci A.
1975 *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.
- Haraway D.
1991 «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York: 149-181.
- Husserl E.
1965 *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, voll. I-II, [ed. or. 1950] trad. it. Einaudi, Torino.
2002 *Meditazioni cartesiane*, [ed. or. 1950] trad. it. Bompiani, Milano.
- Jaspers K.
1968 *Piccola scuola del pensiero filosofico*, [ed. or. 1965] trad. it. Edizioni di Comunità, Milano.
2000 *Psicopatologia generale*, [ed. or. 1913] trad. it. Il Pensiero Scientifico, Roma.
- Kleinman A.
1995 *Writing at the Margin. Discourse Between Anthro-*

- pology and Medicine*, University of California Press, Berkeley.
- 2006 «Alcuni concetti e un modello per la comparazione dei sistemi medici come sistemi culturali», [ed. or. 1978] trad. it. in I. Quaranta (a cura di), *Antropologia Medica. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina Editore, Milano: 5-29.
- Le Breton D.
2007 *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Leder D.
1990 *The absent body*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lévi-Strauss C.
1966 «L'efficacia simbolica», [ed. or. 1949] trad. it. in C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano: 210-230.
- Lock M.
1991 «Nerves and nostalgia. Greek-canadian immigrants and medical care in Québec», in G. Bibeau, B. Pfeleiderer (eds), *Anthropologies of Medicine. A Colloquium on West European and North American Perspectives*, *Curare, Special Issue*, 7: 87-103.
- Malinowski B.
2011 *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, [ed. or. 1922] trad. it. Bollati Boringhieri, Torino.
- Marcus G., Fischer M.
1998 *Antropologia come critica culturale*, [ed. or. 1986] trad. it. Meltemi, Roma.
- Mauss M.
1965 *Le tecniche del corpo*, [ed. or. 1936] trad. it. in M. Mauss, *Teoria generale della magia ed altri saggi*, Einaudi, Torino: 383-409.
- Merlau-Ponty M.
2003 *Fenomenologia della percezione*, [ed. or. 1945] trad. it. Il Saggiatore, Milano.
- Nussbaum M. C., Oksenberg Rorty A. (eds)
1992 *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford University Press, Oxford.
- Pazzagli I. G., Tarabusi F.
2009 *Un doppio sguardo. Etnografia delle interazioni tra servizi e adolescenti di origine straniera*, Guaraldi, Rimini.
- Pizza G.
2005 *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Carocci, Roma.
- Putnam H.
1987 *Mente linguaggio e realtà*, [ed. or. 1975] trad. it. Adelphi, Milano.
- Quaranta I.
2006 (a cura di) *Antropologia Medica. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
2012 «La trasformazione dell'esperienza. Antropologia e processi di cura», in *Antropologia e Teatro*, 3: 264-290.
- Remotti F.
2011 *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari.
2013 «Questione di sopravvivenza. Un ripensamento epistemologico per l'antropologia culturale», in *EtnoAntropologia*, 1: 11-31.
- Resta P.
2013 «Utopie», in *EtnoAntropologia*, 1: 1-10.
- Riccio B.
2006 «Fenomeno migratorio e processi culturali», in I. Frosio, S. Villone (a cura di), *La formazione interculturale degli operatori pubblici. Un'esperienza interdisciplinare*, L'Harmattan Italia, Torino: 47-59.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C.
2006 *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ryle G.
2007 *Il Concetto di Mente*, [ed. or. 1949] trad. it. Laterza, Roma-Bari.
- Sangiaco A. (a cura di)
2010 *Tutte le opere di Baruch Spinoza*, Bompiani, Milano.
- Scarry E.
1990 *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del corpo*, [ed. or. 1985] trad. it. Il Mulino, Bologna.
- Scheper-Hughes N., Lock M.
1987 «The Mindful Body: a Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology», in *Medical Anthropology Quarterly*, 1 (1): 6-41.
- Seppilli T. (a cura di)
1989 *Le tradizioni popolari in Italia. Medicine e magie*, Electa, Milano.

Severi C.

2000 «Proiezione e credenza. Nuove riflessioni sull'efficacia simbolica», in C. Severi (a cura di), *Antropologia e psicologia. Interazioni complesse e rappresentazioni mentali*, *Etnosistemi*, VII (7): 75-85.

Tarabusi F.

2010 *Dentro le politiche. Servizi, progetti, operatori: sguardi antropologici*, Guaraldi, Rimini.

Valerio P., Zito E.

2005 «L'importanza di uno spazio psicologico in un policlinico universitario», in C. Zullo, R. Felaco (a cura di), *Esperienze in Psicologia Ospedaliera*, Liguori, Napoli: 67-86.

Zito E.

2013 «Disciplinary crossings and methodological contaminations in gender research: A psycho-anthropological survey on Neapolitan *femminielli*», in *International Journal of Multiple Research Approaches*, 7 (2): 204-217.

Giuliana Sanò

Immigrazione e agricoltura trasformata nella Sicilia sud-orientale

1. Introduzione

Alcuni dei temi indagati nel corso del lavoro di ricerca condotto tra le lavoratrici e i lavoratori agricoli della Provincia di Ragusa, tra il gennaio e l'agosto 2013, appartengono, per così dire, al patrimonio della ricerca antropologica ed etnografica prodotta in Sicilia: la terra, il lavoro agricolo, il bracciantato, la natura periferica dell'economia siciliana (Rocheffort [1961] 2005, Schneider-Schneider [1976] 1989). Tenendo sullo sfondo queste componenti, il presente contributo offre una descrizione del funzionamento e della struttura del settore agricolo della provincia siciliana, focalizzando l'attenzione sulle trasformazioni che hanno investito l'agricoltura locale, considerata tra le più produttive del contesto nazionale, e sui rapporti di continuità che questo settore tende invece a mantenere con il passato.

Tra gli elementi che maggiormente segnalano una stretta continuità con il passato si rintracciano, in particolare, l'esistenza di un capitalismo agrario che, così come osservato negli anni Cinquanta del Novecento dalla geografa sociale Renée Rocheffort, appare ancora oggi stretto «tra due opposte tendenze: quella della modernizzazione e quella dell'inerzia» (Rocheffort 2005: 218); la presenza di pratiche e relazioni economiche largamente informali, prevalentemente riconducibili alle modalità di reclutamento della manodopera, il più delle volte realizzato attraverso il meccanismo del passaparola tra i/le lavoratori/trici o sulla base di una conoscenza personale del datore di lavoro; e infine un'elevata precarietà lavorativa, la quale agisce sulle condizioni materiali e di impiego dei braccianti, relegandoli alla categoria di «lavoratori a giornata» (Theodore *et al* 2006). I cambiamenti e le trasformazioni più evidenti si riferiscono, invece, all'introduzione della tecnica serricola. Il miglioramento delle condizioni economiche dei lavoratori locali, dovuto in larga parte alla serricoltura, ha condotto infatti all'abbandono da parte di questi del lavoro di bracciante, generando una domanda sempre più crescente di lavoratori/trici dipendenti. La natura servile del lavoro agricolo, contrassegnato dalle

caratteristiche di *dirty, dangerous and demanding* (Cole, Booth 2007), risulta essere infatti tra le principali ragioni che hanno dato luogo all'inserimento della manodopera straniera all'interno di questo settore dell'economia, risultando questo decisamente poco attraente per i lavoratori autoctoni. I dati INPS per l'anno 2013 riferiscono che il numero di lavoratori agricoli stranieri nella provincia di Ragusa è pari a 13.240, ossia il 49,08% del totale dei lavoratori agricoli.

Incrociano le coordinate storico-politiche di questo territorio con i cambiamenti tecnici e agronomici raggiunti con l'adozione della tecnica serricola, a cui si deve il graduale processo di de-stagionalizzazione dell'agricoltura e il repentino arricchimento dell'economia e dei produttori locali, la descrizione del sistema agricolo della Provincia di Ragusa, articolata nei successivi paragrafi, risponde al tentativo di mettere in evidenza le contraddizioni che attraversano uno dei settori agricoli più ricchi del contesto nazionale, risultando esso particolarmente incline al mantenimento di pratiche e relazioni economiche informali volte a contenere i costi della produzione a tutto vantaggio del settore distributivo (Gertel, Sippel 2014; Holmes 2013); all'adozione di strategie di disciplinamento (Foucault 1976, 2005) tese a controllare la manodopera fuori e dentro i luoghi di lavoro, e alla produzione di un'elevata precarietà lavorativa che da ultimo si riflette sulle esistenze dei/delle lavoratori/trici.

La ricerca è stata svolta principalmente nella città di Vittoria (RG). Essa si è avvalsa del metodo dell'osservazione partecipante, intervallato da un periodo di «partecipazione osservante» (per un totale complessivo di 5 settimane) realizzato all'interno di due aziende agricole e di due magazzini di confezionamento, della raccolta di interviste in profondità e conversazioni informali (circa 100) condotte tra: lavoratori/trici agricoli, datori di lavoro, brokers, sindacalisti, autorità politiche, funzionari degli enti locali, rappresentanti dell'associazionismo, del volontariato e preti.

2. *La serricoltura*

Le peculiarità e il successo dell'agricoltura ragusana affondano le loro radici in un sistema di conoscenze tecniche e agronomiche precedenti alla serricoltura. Per proteggere i prodotti orticoli – pomodori, melanzane, zucchine e peperoni – dalle intemperie e dai fenomeni atmosferici, gli agricoltori locali sperimentarono dapprima il sistema di protezione esercitato dalle pale di fico d'India, poi si servirono delle “cannizzate”¹ e, infine, intorno ai primi anni Sessanta, adottarono la plastica.

Per comprendere quanto la serricoltura abbia giocato un ruolo determinante nello sviluppo e nella crescita di questo territorio, assumendo molto spesso, nelle parole degli attori locali, le caratteristiche di un vero e proprio mito di fondazione, risulta interessante riportare il contenuto di un documento redatto dall'ex direttore del mercato ortofrutticolo di Vittoria, in occasione di un convegno organizzato nel 2006 dalla casa sementiera Syngenta²:

Il mercato ortofrutticolo di Vittoria, nato nel 1957, con lo sviluppo delle colture protette in serra, è andato man mano ingrandendosi con l'aumentare delle produzioni ortofrutticole, una crescita esponenziale che negli anni Sessanta è coincisa con il boom delle aree adibite a serre. Uno sviluppo che non conosce i piani industriali, ma esclusivamente le risorse naturali: la terra, il clima e l'intraprendenza e la laboriosità del popolo vittoriese. A tal proposito vorrei ricordare tre nomi, tre eroi: Bennici, Di Stefano e Gentile. Furono loro negli anni Sessanta a mettersi in viaggio per scoprire i segreti degli altri contadini, visto che non si riusciva a sfamare i figli. Lasciarono la Sicilia dei carretti e via verso il Nord. Finché ad Albenga videro che qualcuno riusciva a produrre ortaggi fuori stagione sotto ripari di vetro e di legno, appunto le serre. Tornarono e sperimentarono. Ma quando decisero di vendere le proprie case per comprarsi un pezzo di terra, per provare l'esperienza, li presero per pazzi. Ricordo con tristezza ma anche con orgoglio il tormento che mio padre, segnato dalle rughe, le mani incallite, ha vissuto in quei primi mesi sempre nei campi, dormendo poche ore la notte nel casotto del pozzo. E quando i primi pomodori cominciarono a venir fuori sodi e rossi i tre si abbracciarono commossi, capirono che era stata vinta la guerra più grande, la liberazione dalla miseria, con la sola arma del proprio lavoro e della propria tenacia. La notizia girò di casolare in casolare, in piazza a Vittoria si capì che ci si poteva indebitare per comprare un lembo di terra e fu così che nacque il miracolo dell'oro verde e la California euro-

pea. In poco tempo la zona litoranea della Sicilia Sud-orientale che va da Licata a Pachino cambia fisionomia e si trasforma in un gigantesco mare di serre tappezzato da lucenti film di polietilene. Un'immensa distesa di plastica luccicante che specchia il colore della nuova era dell'economia agraria del territorio del secondo dopo guerra, quella dell'oro verde, delle primizie (Documento redatto dal dottor G., ex direttore del mercato ortofrutticolo di Vittoria).

La testimonianza del dottor G., facendo leva sull'intreccio di elementi autobiografici e di condizioni e conoscenze agronomiche locali, proietta l'universo contadino locale all'interno di una dimensione globale; più esattamente, egli fa coincidere lo sviluppo e gli esiti della tecnica serricola con l'andamento del modello agricolo californiano, lasciando così intendere che quest'ultimo corrisponda a uno tra i migliori modelli di sviluppo possibile.

Negli studi sull'agricoltura, il ricorso ai parametri di modernizzazione propri del “modello californiano” giova, più spesso, alla formulazione di denunce e aspre critiche, reggendosi questo soprattutto sullo sfruttamento intensivo della terra e della forza-lavoro straniera (Berlan 2002). Tuttavia, nella ricostruzione della nascita e dell'introduzione della serricoltura, ad opera del dottor G., nessuno dei due aspetti viene sollevato; al contrario, condizioni climatiche e ambientali favorevoli, insieme alla laboriosità e all'impegno della popolazione, sembrerebbero aver garantito la trasformazione e il miglioramento dell'economia agricola ragusana, al punto tale da aver posto le premesse per la realizzazione del miracolo dell'“oro verde”.

L'aspetto che più di ogni altro ha però determinato lo sviluppo e l'andamento dell'economia agricola ragusana si inserisce all'interno di un quadro e di un andamento politico dai contorni prevalentemente locali. Successivamente al piano di riforme agrarie – varato nel '44 e destinato a fronteggiare la richiesta di terre da parte dei contadini siciliani³ – il ruolo, le scelte e l'atteggiamento politico complessivo del PCI, primo partito locale, divennero nei fatti i principali elementi di scarto tra ciò che avveniva nelle aree rurali della Sicilia occidentale e ciò che iniziava, invece, a profilarsi nella Sicilia sud-orientale.

La spinta del PCI locale all'acquisto e alla privatizzazione delle terre risulta, infatti, tra i maggiori fattori di discontinuità nella lotta del movimento dei contadini siciliani. Particolarmente indicativo delle modalità attraverso cui il primo partito locale scelse di affrontare la questione della terra è uno slogan coniato da una professoressa di filosofia di Vittoria, che recitava: “A Vittoria la terra si acquista non si conquista”. Coniugando gli interessi del-

la politica con quelli dei contadini locali, lo slogan rendeva manifeste le differenze tra i movimenti di occupazione delle terre che si svolgevano nella parte occidentale della Sicilia e l'acquisto di terre che, al contrario, veniva promosso dalla politica comunista dell'area ragusana.

Occorre, però, fare ancora una volta riferimento all'importanza del patrimonio agronomico e tecnico presente in questo territorio, il quale si differenziava dal resto delle aree di agricoltura siciliana per la coltivazione di ortaggi, per la presenza di un microclima favorevole e per quel sistema di protezione precedente all'introduzione della tecnica serricola. La presenza di questi fattori si traduceva, infatti, in una fonte di reddito e di produttività maggiori rispetto a quelle che si presentavano nei contesti agricoli della Sicilia occidentale, motivando in tal senso la scelta di acquistare le terre e condizionando la politica del PCI di allora, quanto meno della sua parte riformista, che era maggioritaria.

3. *Le lavoratrici e i lavoratori agricoli*

In questo si inserisce anche l'intervento dei migranti. Che sono diventati la forza-lavoro, così come al Nord, penso nelle fabbriche, nel Veneto mi pare siano diventati la prima forza lavoro, in realtà, anche da noi è raro trovare giovani che lavorano nella propria azienda agricola, ormai, purtroppo io dico, purtroppo per loro, non è una colpa dei migranti, anzi io dico che senza i migranti non reggerebbe più l'economia locale. Si è creato negli anni Ottanta un meccanismo, prima con i migranti dal Maghreb, ora con albanesi, romeni, polacchi, si è creata un'economia che in molte aziende agricole, in moltissime, si basa solo ed esclusivamente [...] è rimasto il proprietario del terreno, il piccolo imprenditore agricolo, ma in realtà la forza lavoro è prevalentemente proveniente da paesi esteri. Questo per me è un bene perché io sono per la cultura dell'accoglienza, mi sembra anzi anche in questa terra si dà un'occasione di lavoro, per altro verso si nascondono, si celano anche fenomeni di approfittamento, di caporalato, che andrebbero attenzionati, perché non sono pochi, purtroppo, i casi di distorsione dei rapporti di datore di lavoro [...] ovviamente sono fasce deboli, poco protette, e quindi qua l'integrazione misura un grado di scarsa democrazia e modernità. Io ritengo che noi abbiamo censiti e residenti per esempio, a Vittoria, ufficialmente 5000 migranti pressappoco, poco più poco meno, non risulta che ci siano 5000 contratti di lavoro. Assolutamente. O rubano tutti o eviden-

temente ci sono forme di lavoro in nero (G. N. sindaco, Vittoria 03/05/2013).

Il "modello californiano", a cui fa criticamente riferimento la gran parte degli studi sull'agricoltura (Thomas 1992; Berlan 1986, 2002; Pugliese 2012; Colloca, Corrado 2013; Holmes 2013) pare essersi affermato anche nelle aree rurali del Sud-Italia, pur avendo assunto qui dei tratti specifici. In queste regioni, condizioni occupazionali sfavorevoli, insieme alla scarsa attrattività del lavoro agricolo, hanno generato una graduale sostituzione della manodopera locale con i/le lavoratori/trici stranieri, secondo quel meccanismo di segmentazione del lavoro (Piore 1979; Pugliese 2009; Colloca 2013) già precedentemente sperimentato in altri settori dell'economia. Le caratteristiche della legislazione italiana in materia di lavoro e di flussi migratori, e i minori investimenti tecnologici realizzati in queste aree (Sacchetto, Perrotta 2012), hanno però concorso alla creazione di un contesto che sembra avvicinarsi più a un "modello mediterraneo" (King 2000; Pugliese 2006), che non a quello californiano. Nel caso della provincia ragusana la maggior parte dei/delle lavoratori/trici stranieri è di origine nord-africana ed est-europea⁴. Tuttavia, oggi, il meccanismo di sostituzione della manodopera coinvolge, sempre più spesso, migranti di diverse nazionalità. Tra le caratteristiche più evidenti del mercato del lavoro agricolo si riscontrano una sistematica "razzizzazione" della manodopera e una ciclica operazione di "sostituzione etnica" (Preibisch, Binford 2007; Berlan 2008; De Bonis 2005; Helliö 2014). Nel contesto preso in esame, i produttori tendono a preferire l'impiego di lavoratori/trici rumeni/e che non dei tunisini.

Oramai i rumeni sono in comunità europea anche loro e sono a regola e non è un problema metterli a regola, fare un'assunzione di un rumeno o di un polacco perché è come un italiano giustamente. Sono in comunità europea, loro vanno al comune, ci danno il codice fiscale, basta che ci danno la residenza, ci danno, e sono a posto. Quindi i problemi sono per i tunisini, algerini. Quelli ci sono problemi. Quelli, mettere a posto un ragazzo musulmano, cioè ci vogliono vari soldi, ci vogliono 3.000, 3.500 euro ma non è tanto quanto 3.500, non è sempre che tu lo puoi mettere a regola, perché il decreto legge ogni anno, ogni 6 mesi, ogni 2 anni, a seconda... si fanno le richieste, si fanno. Là per esempio c'è un mercato nero fittissimo, l'operatore (l'operaio) pagano 3-4.000 euro, per avere i documenti... quindi questo non ci sono i rumeni. Basta che loro c'hanno i suoi documenti rumeni, vanno al comune, fanno la richiesta di residenza, fanno se c'hanno dove dormire... a due

giorni arriva il controllo per la residenza, arriva, e ci fanno subito i documenti italiani: carta d'identità, codice fiscale... cioè per noi giustamente datori di lavoro è semplicissimo, vengono assunti regolarmente. Invece il tunisino no! tunisino, algerino, no... non si può fare quello... perché sono tutti clandestini! (S., produttore e commerciante del movimento Altra-Agricoltura, Vittoria 11/03/2013).

Le ragioni di questa predilezione si radicano dunque nello status di comunitari dei cittadini rumeni, i quali non necessitano di un permesso di soggiorno e dunque di un contratto di lavoro per regolarizzare la propria posizione giuridica. A questa ragione si affiancano nella maggior parte dei casi la scarsa sindacalizzazione dei/delle lavoratori/trici rumeni/e, l'accettazione di paghe inferiori rispetto a quelle previste dai Contratti Collettivi, ma anche alle cifre normalmente previste per i braccianti magrebini⁵.

Una presenza più antica e una maggiore conoscenza del lavoro agricolo e dei diritti sindacali da parte dei tunisini, hanno posto inoltre le premesse per l'avvio di un graduale processo di mobilità sociale. Recentemente, infatti, tra i lavoratori tunisini ha cominciato a diffondersi la pratica di prendere in affitto le serre, consentendo a questi ultimi di trasformarsi da lavoratori a giornata a lavoratori autonomi.

Le diverse condizioni salariali predispongono, tuttavia, ulteriori elementi di differenziazione e stratificazione tra i due gruppi, in particolar modo dal punto di vista abitativo. Su questo aspetto si è concentrata l'indagine conoscitiva in riferimento alle strategie di assoggettamento esercitate sui/sulle lavoratori/trici migranti all'interno degli spazi deputati alla socializzazione e in quelli abitativi. Tra gli elementi di analisi nell'ambito di ricerche condotte nelle aree rurali del Sud-Italia ricorre, quasi sempre, la questione abitativa.

Le aree rurali del Mezzogiorno, configurandosi per molti aspetti come un "rifugio" per tutti quei/quelle lavoratori/trici stranieri/e che hanno perso il lavoro a causa della crisi economica, o per chi si trova in una temporanea situazione di irregolarità dovuta alla scadenza o al mancato rinnovo del permesso di soggiorno, hanno assunto i contorni di veri e propri luoghi di "confinamento" della manodopera eccedente (Sacchetto, Perrotta 2012). In tal senso, la gestione e il controllo del lavoro in campagna si confrontano primariamente con le capacità di contenimento, marginalizzazione e segregazione della forza-lavoro, rese particolarmente agevoli dall'informalità che attraversa il settore agricolo e dalla condizione di ricattabilità in cui versava la maggior parte dei migranti. In questo contesto, inoltre, la dimensione lavorativa è strettamente correlata alle modalità di riproduzione quotidiana della manodo-

pera straniera che, nell'impossibilità di usufruire di alloggi adeguati – che per legge dovrebbero essere messi a disposizione dai datori di lavoro – è costretta a fare ricorso a tre possibili soluzioni. In alcuni casi, i braccianti utilizzano i centri di accoglienza predisposti dalle istituzioni locali; in alternativa, essi trovano riparo in casolari abbandonati privi di luce, acqua e riscaldamento o allestiscono autonomamente dei grossi "ghetti", cioè concentrazioni di diverse centinaia di lavoratori, alloggiati in baracche auto-costruite, agglomerati di abitazioni incustodite, fabbriche o altri edifici dimessi (Sacchetto, Perrotta 2012). Nel caso della provincia ragusana si rintraccia una sistematica differenziazione tra i braccianti tunisini e i braccianti rumeni nell'ambito della dimensione abitativa. Mentre i primi abitano nei centri abitati, i/le lavoratori/trici rumeni vivono in prossimità dei luoghi di lavoro, all'interno di baracche fatiscenti, un tempo utilizzate come deposito per gli attrezzi da lavoro. Dalle testimonianze e dai racconti dei produttori locali si evince che i/le cittadini/e rumeni/e preferiscono vivere in campagna, poiché, in questo modo, essi non sono costretti ad affittare una casa e a pagare le utenze. Le interviste realizzate con i braccianti, mostrano come più spesso si verifichi esattamente il contrario rispetto a quanto riportato dagli imprenditori agricoli locali. L'abbassamento della paga giornaliera a cifre che ruotano intorno ai 20, 25 euro non consente, infatti, ai/alle lavoratori/trici rumeni/e di poter prendere in affitto una casa e non lascia loro altra scelta che vivere dentro le baracche in prossimità delle serre:

Con 20-25 euro al giorno non riusciamo nemmeno a fare la spesa, figuriamoci a mettere i soldi da parte per mandarli a casa. Viviamo in queste condizioni, perché con questi soldi non possiamo permetterci di affittare una casa. In questo modo, invece, qualcosa rimane (lavoratore rumeno, Vittoria luglio 2013).

Le condizioni abitative dei/delle lavoratori/trici rumeni/e gettano luce, inoltre, sulle strategie di assoggettamento utilizzate dai datori di lavoro nei confronti della manodopera straniera. Dietro al tentativo di confinare i braccianti nelle campagne e di abbassare il prezzo del lavoro, si cela infatti anche la possibilità di un maggiore esercizio del controllo da parte di questi. L'osservazione partecipante condotta tra un gruppo di lavoratori/trici presso un'azienda situata nelle campagne dell'area rurale di Vittoria, ha fatto emergere come la costante sovrapposizione di spazi e tempi lavorativi e di spazi e tempi non lavorativi, vivendo i braccianti in prossimità dei luoghi di lavoro, giovi a stimolare meccanismi e processi di disciplinamento dentro e fuori i luoghi di lavoro, acquisendo essa in tal senso il volto

della “seclusione”. Con questa nozione, Gambino (2003) fa riferimento a «una sistemazione spaziale che rafforza la sovrapposizione di lavoro, tempo libero e riposo, e più in generale la riproduzione della vita quotidiana di un individuo o di un gruppo in un unico luogo, dal quale essi siano formalmente liberi di uscire in determinati periodi del giorno, o più spesso, della settimana» (Gambino: 104-105). Il datore di lavoro della squadra di braccianti da me osservata non si limitava, infatti, a raggiungere il posto di lavoro all’inizio o alla fine di una giornata lavorativa, né si limitava a controllare che la squadra avesse correttamente portato a termine il lavoro, ma si presentava anche fuori dagli orari di lavoro, pretendendo che questi svolgessero la pulizia degli uffici, la riparazione degli strumenti di lavoro e piccoli lavori di manutenzione dell’azienda. Nella pratica, il fatto che la squadra di braccianti alloggiasse in prossimità del luogo di lavoro garantiva al datore di lavoro di disporre costantemente della manodopera, eliminando ogni distinzione tra la sfera domestica e la sfera del lavoro, e sottraendo a questi lavoratori qualsiasi spazio di intimità.

4. Il lavoro agricolo

Il caso dell’agricoltura della provincia ragusana appare particolarmente emblematico delle anomalie che attraversano il settore primario, nell’ambito dei processi di informalizzazione e precarizzazione del lavoro. Sebbene in questo territorio gli standard di produttività risultino tra i più elevati, poiché l’intervento della serricoltura ha consentito ai produttori di estendere il processo produttivo all’intero ciclo dell’anno, tuttavia le condizioni lavorative, l’organizzazione e la divisione del lavoro non paiono essersi modificate, continuando a mostrare uno stretto legame con metodi e tecniche tradizionali.

La serra è un luogo particolarmente angusto. Le sue pareti di plastica, riscaldate dal sole, producono un’alterazione delle temperature interne che, in qualche caso, arrivano a sfiorare i 40°/45°. L’utilizzo dei prodotti chimici e dei fertilizzanti peggiora notevolmente la situazione, rendendo questo luogo, letteralmente, asfissiante. Attraversate le pareti di plastica, si ha la sensazione di aver lasciato il mondo, che adesso filtra dai fori di quelle pareti, e di essere trapassati in una dimensione che ti paralizza, che appesantisce le membra, che rallenta il respiro. All’inizio di una giornata di lavoro, gli occhi sono ancora pieni del mondo di fuori; i polmoni conservano gelosamente l’aria fresca delle prime ore del mattino; il corpo è ri-

posato e disteso; la voce è squillante. Si procede velocemente e non si smette mai di parlare. Da dietro il mio filare ascolto gli altri parlare. Non capisco di cosa parlino, perché lo fanno in arabo. Il tunisino è diverso dall’arabo che ho studiato io. Qualcosa mi suona familiare, ma non è abbastanza chiaro. Le risate, quelle sì le intuisco così come intuisco dal tono della voce che qualcosa non va. Seguo con lo sguardo tutti i loro gesti, da quelli capisco che ancora sono in forma. Schizzano, come schegge impazzite, da un’estremità all’altra dei loro filari, raccogliendo *ca banna, da banna* [in siciliano: “da un lato e dall’altro”] quanti più pomodori possibili, senza lasciarne nemmeno uno. Al pomeriggio, il vociio dei braccianti si spegne; viene sostituito dal rumore tintinnante delle forbici e degli attrezzi da lavoro: *tac tac tac!* Dopo la pausa pranzo siamo tornati a lavorare. Adesso nessuno parla, si sentono solo le forbici staccare il pomodoro e il rumore, sordo, di questi che cadono dentro i panieri. F. è stanco, ha smesso di raccontarmi la sua vita, guarda nervosamente le pareti che lo separano dal resto del mondo. Ha cambiato velocità, adesso rallenta e quando vede che avanza velocemente mi fa cenno con la mano di rallentare (note dal diario di campo, Vittoria 08/03/2013).

In serra la giornata lavorativa inizia intorno alle 7.00 del mattino e si conclude alle 17.00, con una pausa pranzo di un’ora circa. I/le lavoratori/trici non sono adeguatamente equipaggiati per far fronte ai rischi sul lavoro e alla nocività dei prodotti chimici e dei fertilizzanti utilizzati. Le squadre di lavoro, supervisionate da un caposquadra, sono quasi sempre composte da soli uomini, fatta eccezione per le lavoratrici rumene⁶. I/le lavoratori/trici raramente vengono ingaggiati⁷, o più spesso capita che questi vengano assunti per un numero di giornate lavorative inferiori a quelle effettivamente svolte, avvantaggiandosi i datori di lavoro dei meccanismi di regolazione salariale messi a disposizione dal sistema dei benefici di disoccupazione agricola⁸.

L’elevata presenza di informalità all’interno delle serre genera, sul piano dell’organizzazione del lavoro, un diverso esercizio del controllo da parte dei datori di lavoro. Questi, infatti, sulla base di criteri puramente informali e arbitrari – uno su tutti la velocità – stabiliscono quale debba essere la “giusta paga” del/della lavoratore/trice (Piro 2014) e se questo/a possa essere riconfermato.

Il lavoro di raccolta e potatura è segnato da un rigido sistema di controllo dei tempi, dei ritmi e dei corpi, mostrando, dunque, delle assonanze con le procedure e i meccanismi che regolano il lavoro in fabbrica. Il disciplinamento del corpo passa attraverso la costante definizione delle posizioni

(Holmes 2013) che i/le lavoratori/trici devono correttamente assumere, per riuscire a portare a compimento il lavoro nel più breve tempo possibile.

Oggi, per la prima volta, abbiamo “spampinato” [con questo termine si è soliti indicare la pratica della defogliazione delle piante]. Inizialmente non sembrava un’operazione granché difficile né faticosa, via via che il tempo passava e il ritmo si intensificava, però, iniziavo a ricredermi. Questo tipo di lavoro, diversamente dagli altri, coinvolge il corpo nella sua complessità. Così, mentre gli arti superiori sono impegnati a recidere le foglie, le estremità inferiori del corpo devono rimanere piegate, senza mai poggiare per terra, in modo da poter scattare velocemente da una pianta all’altra. Tra di loro, i lavoratori la chiamano scherzosamente la posizione del “coniglio”. Trascorsa la prima ora, il dolore alle ginocchia cominciava a diventare insopportabile; così, istintivamente, ho assunto una posizione diversa da quella degli altri, di gran lunga più comoda. A loro, la mia posizione doveva sembrare buffa e, infatti, continuavano a puntarmi e a prendermi in giro. L’ilarità scatenata dall’eccentricità della mia posizione mi ha fornito lo spunto per riflettere sul perché una cosa come questa, ai miei occhi decisamente secondaria, potesse, invece, assumere un significato così essenziale. La risposta alla mia domanda è immancabilmente arrivata da uno dei miei colleghi. A., il lavoratore che in quel momento stavo affiancando, mi ha spiegato che assumendo una posizione diversa da quella convenzionalmente “stabilita” per questo tipo di lavoro, si rischia di rallentare il lavoro e poi ha aggiunto: “*Giuliana, per lavorare velocemente, bisogna stare scomodi!*” (Note dal diario di campo, Vittoria 11/04/2013).

All’interno dei magazzini di confezionamento le analogie con la fabbrica, e in particolar modo con il sistema della catena di montaggio, si fanno più consistenti. Le lavoratrici – italiane e straniere – sono disposte lungo una linea di lavorazione, dalla quale devono velocemente prelevare i prodotti da lavorare e confezionare. Nei magazzini il controllo viene esercitato mediante l’utilizzo di un sistema numerico. Ognuna delle operaie, infatti, dispone di un numero di riconoscimento che questa deve inserire all’interno di ogni vaschetta o confezione di prodotto lavorato. Ciò consente ai responsabili della linea e ai datori di lavoro di risalire all’autrice, nel caso in cui il prodotto venga contestato dal compratore e rispedito al mittente. Per il lavoro di confezionamento le operaie ricevono una paga oraria che si aggira intorno ai 4 euro⁹. Come per il lavoro in serra, i datori di lavoro dichiarano un numero di giornate lavorative inferiori rispetto a quelle effetti-

vamente svolte dalle lavoratrici. Gli orari di lavoro non sono mai fissi, ma si stabiliscono in base ai tempi di arrivo e consegna della merce, e dai quantitativi di questa. Così, molto spesso, le operaie vengono chiamate sul posto di lavoro senza alcun preavviso, secondo il meccanismo del lavoro a chiamata, e sono costrette a lavorare anche in orari notturni. L’impossibilità di prevedere e di programmare il lavoro, poiché questo risulta strettamente connesso all’imprevedibilità del mercato, ha delle notevoli ricadute sulle vite di queste lavoratrici, dal punto di vista delle relazioni amicali, sociali e parentali. Così pensato,

il tempo non è più solo la disciplina del lavoro, ma strumento di subordinazione del lavoro stesso ai tempi del mercato, coinvolgendo così la vita intera del lavoratore, non solo il tempo trascorso sul lavoro, ma anche il tempo di vita, con la conseguenza di alti costi per la persona, la famiglia e la comunità, fonte di ansia e di erosione dei diritti di cittadinanza (Mori 2001).

5. Conclusioni

La descrizione del sistema agricolo della provincia di Ragusa, concentrandosi su alcuni degli aspetti che maggiormente delineano le caratteristiche e il funzionamento di questo – tra cui la serricoltura, la presenza di manodopera migrante, le condizioni abitative e materiali dei braccianti e, infine, l’organizzazione del lavoro agricolo – ha l’obiettivo di segnalare il piano di contraddizioni e anomalie che accompagnano le pratiche e le relazioni economiche di questo settore, garantendone tuttavia la sua stessa sopravvivenza. La storia della serricoltura e, in particolare, il carattere mitologico assunto dall’introduzione di questa tecnica e puntualmente forgiato nelle parole e nelle rappresentazioni degli attori locali aiutano a comprendere il valore simbolico di questa scoperta e a rintracciare il tipo di legame che questo territorio intrattiene con l’agricoltura. Tuttavia, dietro il tentativo di segnalare la centralità assunta dalla serricoltura, in termini economici e lavorativi, si cela il desiderio di mostrare il modo in cui generalmente i/le lavoratori/trici migranti e le caratteristiche del lavoro agricolo tendano a scomparire dall’ordine di questi discorsi e di queste rappresentazioni, interessati più che altro a stabilire un rapporto privilegiato con la serricoltura e con gli ideali di modernità e progresso che ne derivano. In tal senso, l’osservazione partecipante condotta all’interno dei luoghi di lavoro e in quegli spazi destinati alla vita privata dei lavoratori/trici ha prodotto uno svelamento delle contraddizioni

che risultano tra il piano delle retoriche che circolano nel contesto locale e il funzionamento delle pratiche economiche, facendo emergere in primo luogo la dipendenza di questo settore dal lavoro migrante; il modo in cui i datori di lavoro utilizzano lo status giuridico dei lavoratori/trici comunitari al fine di abbassare il costo del lavoro; le condizioni abitative dei braccianti rumeni, che rispondono primariamente alla necessità dei datori di lavoro di poter controllare e disporre costantemente di questi; il funzionamento del lavoro agricolo, la mancanza di adeguati strumenti di lavoro e l'esposizione dei/delle lavoratori/trici alle sostanze utilizzate per accelerare il ciclo produttivo; i meccanismi e i sistemi di controllo della manodopera collaudati dentro e fuori i luoghi di lavoro.

Le questioni qui parzialmente riportate si fanno carico, dunque, di delineare la struttura del sistema serricolo della provincia di Ragusa, il quale non molto diversamente da quanto osservato negli anni Cinquanta da Renée Rochefort risulta ancora oggi stretto in quella morsa, tra modernizzazione e inerzia.

Note

¹ Le “cannizzate” erano file di canne intrecciate, con la funzione di proteggere il raccolto.

² La Syngenta è una multinazionale nata nel 2000 dalla fusione di Novartis e del ramo agricolo di Astrazanecca; produce semi e prodotti chimici per l'agricoltura.

³ Nell'ottobre del '44 furono emanati i Decreti Gullo, intitolati: “Concessioni ai contadini delle terre incolte”. Essi avevano la funzione di abolire il latifondo nel Mezzogiorno e di distribuire le terre ai contadini.

⁴ Dai dati INPS, riferiti all'anno 2013, risulta che su un totale di 13.240, 4.349 sono i braccianti di origine rumena, 5.964 quelli di nazionalità tunisina (INPS 2013).

⁵ La paga giornaliera si aggira intorno ai 30 euro per i lavoratori/trici tunisini/e, ai 25 euro per i lavoratori rumeni, ai 20 euro per le lavoratrici rumene. Il salario contrattuale, definito dai contratti provinciali secondo i criteri di cui all'art. 31, è fissato per singole figure o per gruppi di figure. Il CCPL fissa la retribuzione giornaliera lorda (comprensiva di TFR) dei lavoratori agricoli a tempo determinato di AREA 3 LIV I (raccoglitori generici e addetti alle operazioni di selezione e incassamento ortofrutta in centri di condizionamento) a 55,62 euro.

⁶ Particolarmente marcata è la divisione di genere all'in-

terno dei luoghi di lavoro. Così, mentre nelle serre è socialmente e culturalmente prevista la figura dell'uomo, nei magazzini di confezionamento i datori di lavoro preferiscono la presenza di manodopera femminile. Il motivo di una tale distinzione risiede nella convinzione che gli uomini siano più adatti a lavori faticosi e pesanti e che le donne siano, invece, fisicamente idonee a un tipo di lavoro, come quello del confezionamento dei prodotti, in cui si richiede precisione e gusto estetico. A questa tradizionale distinzione di genere nei luoghi di lavoro, si sovrappone, tuttavia, il riflesso di una cultura fortemente razzista e machista che, ricorrendo all'impiego di lavoratrici rumene all'interno delle serre, produce intenzionalmente un'ulteriore stratificazione all'interno dello stesso genere.

⁷ Con il termine ingaggio si fa riferimento alla comunicazione di assunzione all'INPS.

⁸ Nel settore agricolo della provincia ragusana è frequente il ricorso a un uso distorto del sistema dei sussidi pubblici di disoccupazione. I/le lavoratori/trici, infatti, vengono ingaggiati per un numero di giornate lavorative inferiori a quelle realmente svolte allo scopo di ottenere la disoccupazione agricola. Nella pratica, tuttavia, questa distorsione favorisce principalmente i datori di lavoro che evadono i contributi e giustificano, mediante questa, il sistematico abbassamento della paga giornaliera dei loro dipendenti.

⁹ I minimi salariali orari di Area 3 previsti dal CCNL corrispondono a 6.20 euro.

Riferimenti bibliografici

- Berlan J.P.
1986 «Agriculture et migrations», in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 2, 3: 9-31.
2002 «La longue histoire du modèle californien», in *Forum Civique Européen*, «Le goût amer des nos fruit et légumes. L'exploitation des migrants dans l'agriculture intensive en Europe, Informations and Commentaires»: 15-22.
2008 «L'immigré agricole comme modèle sociétal?», in *Etudes rurales*, 182: 219-226.
- Cole J., Booth S.S.
2007 *Dirty work. Immigrants in Domestic Service, Agriculture, and Prostitution in Sicily*, Lexington Book.
- Colloca C., Corrado A. (a cura di)
2013 *La globalizzazione delle campagne. Migranti e società rurali nel Sud Italia*, Franco Angeli, Milano.

- De Bonis A.
2005 «I processi di sostituzione tra immigrati di diversa origine nel mercato del lavoro agricolo», in G. Sivini (a cura di), *Le migrazioni tra ordine imperiale e soggettività*, Rubbetino, Soveria Mannelli: 157-191.
- Foucault M.
1976 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
2005 *La nascita della biopolitica*, Feltrinelli, Milano.
- Gambino F.
2003 *Migranti nella tempesta. Avvistamenti per l'inizio del nuovo millennio*, Ombre Corte, Verona.
- Gertel J., Sippel S. R. (eds)
2014 *Seasonal workers in Mediterranean agriculture. The social costs of eating fresh*, Routledge, New York.
- King R.
2000 «Southern Europe in the Changing Global Map of Migration» in R. King, G. Lazaridis, C. Tsardanidis (eds), *Eldorado or Fortress? Migration in Southern Europe*, Macmillan, London: 3-26.
- Hellio E.
2014 «“We don't have women in boxes”: channeling seasonal mobility of female farmworkers between Morocco and Andalusia», in J. Gertel, S. R. Sippel (eds) 2014: 141-157.
- Holmes S.M.
2013 *Fresh Fruit, Broken Bodies. Migrant farmworkers in the United States*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Mori A.M.
2001 *Gli esclusi. Storie di italiani senza lavoro*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Schneider J., Schneider P.
1989 *Classi sociali, economia e politica in Sicilia*, Rubbetino, Soveria Mannelli.
- Perrotta D., Sacchetto D.
2012 «Il ghetto e lo sciopero: braccianti stranieri nell'Italia meridionale», in *Rivista di Sociologia del Lavoro*, n. 28/2012, Franco Angeli, Milano:152-166.
- Piro V.
2014 «Che cos'è la giusta paga? Negoziazioni sul prezzo del lavoro in una serra siciliana», in *Etnografia e ricerca qualitativa*, Anno VII, n.2, maggio-agosto: 219-244.
- Piore M. J.
1979 *Birds of passage: Migrant Labor and Industrial Societies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Preibisch K., Binford L.
2007 «Interrogating racialized global labour supply: an exploration of the racial/National replacement of foreign agricultural workers in Canada», in *The Canadian review of sociology and anthropology*, 44, 1: 5-34.
- Pugliese E.
2006 *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, Il Mulino, Bologna.
2009 «Il lavoro degli immigrati», in P. Corti, M. Sanfilippo (a cura di), *Storia d'Italia. Migrazioni*, Annali XXIV, Torino, Einaudi: 573-592.
2012 *Diritti violati. Indagini sulle condizioni di vita dei lavoratori immigrati in aree rurali del Sud Italia e sulle violazioni dei loro diritti umani e sociali*, Dedalus Cooperativa Sociale, maggio <http://www.coopdedalus.it/notizie/2012-06-21>.
- Rochefort R.
2005 *Sicilia anni Cinquanta. Lavoro, cultura, società*, Sellerio, Palermo.
- Thomas R.J.
1992 *Citizenship, Gender and Work. Social Organization of Industrial Agriculture*, University of California Press, Berkeley.
- Theodore N. *et al.*
2006 «La Esquina (The Corner): Day Laborers on the Margins of New York's Formal Economy», in *The Journal of Labor & Society*, 9: 407-423.

Daria Settineri

Tra stato e criminalità organizzata. Riflessioni sulle condizioni di alcuni migranti a Ballarò (Palermo)

In questo articolo¹ propongo alcune riflessioni sulle connessioni tra stato, economia, criminalità organizzata e migrazioni scaturite dalle ricerche etnografiche che, tra il 2009 e il 2013², ho condotto a “Ballarò”, mercato storico di Palermo situato nel secondo dei quattro mandamenti³ in cui è diviso il centro storico della città: il quartiere “Albergheria”. Ballarò, utilizzando la suggestione foucaultiana⁴ sull’eterotopia (Foucault 1994), potrebbe rappresentare il paradigma della complessità degli spazi interstiziali poiché, in tale territorio, contemporaneamente si sviluppano sia gli esiti previsti da certe logiche politiche, sociali, ecclesiali, economiche e criminali sia condizioni di complessità che ribaltano qualsiasi ipotesi di lettura degli spazi, rendendo il luogo stesso spazio di un progetto autonomo in cui le *agency* degli abitanti storici, così come quelle dei nuovi, permettono letture multiple, complesse e contraddittorie dei medesimi eventi. Si tratta di una porzione di territorio in cui gli insuccessi amministrativi si possono leggere nelle strade, incorporati negli sventramenti, declinati nella quotidianità dei problemi, ma in cui, contemporaneamente, le pratiche della quotidianità di alcune famiglie, studenti, volontari, migranti hanno costruito nuove reti, cambiato le strategie economiche, negoziato nuovi spazi di socialità e, certamente, imposto alla criminalità nuove forme di gestione del territorio. Questo implica peculiari traiettorie di governo degli spazi e delle attività a questi spazi connesse. Agli inizi degli anni Ottanta, a causa della riorganizzazione urbana (spesso legata a politiche dirette dalla mafia)⁵, il quartiere si presentava come un luogo con tasso abitativo basso, ma come importante snodo di attività economiche informali o gestite dalla criminalità organizzata e, a ridosso della stazione centrale, in una posizione strategica per la collocazione degli attori delle prime ondate migratorie⁶. La vicinanza anche con l’Università, inoltre, ha fatto sì che, negli anni, il quartiere sia divenuto, tra l’altro, meta privilegiata degli studenti fuori sede. Tutto ciò ha contribuito a inserire questo spazio in una rete di connessioni continue, sensibile alle energie gravitazionali delle nuove centralità multiple della città in espansione. A Ballarò insiste una pluralità di livelli

di organizzazione transnazionale⁷ che agisce nella determinazione del territorio. I livelli di organizzazione presenti, coniugando istanze diverse, non sono situabili territorialmente ma sono la risultante immediata di interazioni fra esseri umani. In alcuni casi, inoltre, viaggiano su reti virtuali: ne sono esempio le molteplici relazioni a distanza fra coloro che sono rimasti nei territori di origine e coloro che si sono trasferiti. Una persona che fa l’esperienza della migrazione è capace di produrre luoghi nuovi, di risignificare lo spazio, di creare reti, di far coincidere locale e globale nella misura in cui delinea un sistema di corrispondenze fra microcosmi e macrocosmo. Ballarò, per la sua storia, è uno di quei luoghi che funge da catalizzatore delle azioni di più forme di *governance* e della loro influenza e confluenza. Nel medesimo luogo, infatti, opera una pluralità di attori sociali: dalla bassa manovalanza criminale dedita allo spaccio al dettaglio al piccolo boss di quartiere; dai salesiani ai volontari del servizio civile; dai, pochi, uffici rappresentanti le istituzioni ai, tanti, centri di smistamento di materiale rubato; dalle bancarelle di cibo di strada tradizionale ai negozi di import-export. Una realtà complessa e poliedrica, dunque, in cui si giocano le sorti di migliaia di uomini e donne senza permesso di soggiorno che, in quest’ area, riescono a trovare uno spazio vitale. Ballarò, ma ciò vale per l’Albergheria tutta, può assurgere a modello della creazione di contesti di marginalità e della loro gestione. L’esistenza declassata a sopravvivenza e l’impossibilità di una progettualità diventano gli estremi entro cui gli abitanti di Ballarò di frequente costruiscono le loro reti e conducono la loro vita. Un sistema di tal genere contribuisce alla formazione di famiglie numerose perché si basa sullo sfruttamento della forza lavoro, stante anche l’alto tasso di dispersione scolastica, sin dalla più tenera età. Padre Giovanni D’Andrea, l’allora rettore di Santa Chiara, durante un incontro del 13 settembre del 2010, mi disse:

Le famiglie di Ballarò vivono spesso peggio di quelle africane, in case in cui abitano più nuclei familiari, in cui i rapporti spesso sono tesi, talvolta anche promiscui [...] la prostituzione non

è gestita direttamente dalla mafia, è un problema d'onore, ma la mafia prende il pizzo anche sulle prostitute che operano indipendentemente, le ghanesi per esempio, o anche le siciliane. La dispersione scolastica tocca punte del ventitré per cento e il lavoro minorile sfruttato è all'ordine del giorno. È incredibile come una certa mentalità, certi modelli, certe abitudini non riescano a sradicarsi. Qua la mafia controlla tutto o direttamente o delegando boss locali. Qua la famiglia di riferimento è quella dei D'Ambrogio e Di Giacomo e anche se, apparentemente, la situazione è più tranquilla di qualche lustro fa nel senso che non ci sono più scippi grazie al ripopolamento del quartiere, non significa che strutturalmente le cose siano cambiate [...].

D'altronde, la marginalità dell'economia prevede la persistenza di attività di piccolo artigianato che in altri luoghi sarebbero impensabili e che, invece, proprio in questo contesto, continuano a sopravvivere. A Ballarò non si butta niente, tutto è agiustabile o riciclabile. Insieme a questa economia del margine, fioriscono altri business avviati spesso dalla criminalità organizzata. Accanto alla vendita all'ingrosso e al dettaglio degli stupefacenti, alla prostituzione, alla pedofilia, esistono altre attività su cui l'economia del quartiere si fonda: mercato nero, corse ippiche clandestine, combattimenti fra cani, ecc.

Inoltre, la mancanza di interventi strutturali dalla fine della Seconda guerra mondiale, il terremoto del 1968, l'edificazione di aree periferiche entro cui (spesso abusivamente) riparare, hanno prodotto un parziale svuotamento del quartiere ma hanno anche ampliato le connessioni tra il quartiere e alcuni nuclei abitativi più o meno periferici riformulando anche i circuiti della criminalità organizzata. Ballarò e l'Albergheria tutta, infatti, rientrano nell'area di pertinenza delle stesse reti che gestiscono il quartiere dello Zen e il campo nomadi. In questo contesto, i migranti *sans papiers*, stretti in una morsa per cui, per le agenzie di stato, essi esistono come soggetti perseguibili penalmente per l'illegalità della presenza, e per le agenzie criminali in quanto soggetti ricattabili a causa della loro vulnerabilità sociale e giuridica (Settineri 2013a: 108), fungono da serbatoio da cui attingere mano d'opera. Proprio per la pluralità di registri di potere che insistono sul quartiere, e per la supremazia di quello criminale, il controllo sulla presenza da parte della polizia è meno asfissiante e, infatti, in particolare dopo l'istituzione del reato di clandestinità (2009), molti migranti che vivevano nelle città del nord d'Italia senza permesso di soggiorno hanno preferito trasferirsi a Palermo. Si delinea, in tal modo, un sistema di corrispondenze tra la dimensione micro-

sociale e quella delle politiche istituzionali. L'illegalità del migrante, infatti, non è un dato di fatto, ma un prodotto (De Genova 2004) giuridico che crea l'equipollenza *sans papiers*/attore perseguibile per condizione e non per azione. Il presupposto di perseguibilità per condizione e non per azione produce, dunque, la perseguibilità della presenza. Può essere interessante, a questo proposito, la considerazione di Youssou⁸, un ragazzo senegalese che lavora come venditore ambulante. Da Brescia è venuto a Palermo, pur con una notevole riduzione del suo giro di affari, su consiglio dello zio proprio poiché, in assenza di documenti, il rischio di incorrere in un decreto di espulsione, nel capoluogo siciliano, è minore:

Io devo avere la macchina capisci? Come fai: felpa, jeans... quelli che metti sopra [...] sì giubbotti [...] Dove metti tutto per fare mercatini? Ci vuole macchina per forza [...] No, io non ho patente falsa. Ho pensato di fare patente falsa, io [però] comprare tutto qua da italiani qua, non vai a Napoli io [...] Io pensi di chiedere a un altro di fare la patente per me, ora [però] uso patente senegalese [...] Assicurazione niente. Io metti sempre quella cintura [di sicurezza] perché io straniero, così nessuno dice niente [...] Sì io fermi qui a Ballarò due volte [...] Fai vedere la mia patente senegalese e polizia dice me che no buona, [però non] fai niente, lascia me andare [...] Io non hai assicurazione nella macchina, polizia sa che io bisogna lavorare e non dice me niente [...] Io meglio se hai documenti [...] A Bergamo io non puoi fare questo, meglio qui, ma [ancora] meglio se io hai documenti [...].

Tra il principio di coesione escludente come fondamento dello stato e dei privilegi economici, quello delle metodologie con cui si creano scarti umani e le modalità di gestione dello spazio e dei suoi abitanti da parte delle reti criminali mafiose vi è una interconnessione a cui non viene dato il giusto peso poetico.

Negli ultimi anni nel contesto europeo si è formata una modalità di *governance* ispirata a dinamiche di scissione fra scelte politiche e gestione delle conseguenze, come se queste ultime non fossero l'esito logico delle prime. Potremmo definire tale strategia "arte della disconnessione", poiché essa ha la capacità di scomporre la catena di ordini che sta alla base del rapporto *causa-possibili effetti*, attribuendo caratteristiche di fatalità alla consequenzialità. Ciò comporta una sorta di schizofrenia delle rappresentazioni politiche pubbliche giacché vengono eluse tutte le connessioni tra le retoriche concernenti il piano delle azioni politiche, militari o sociali e i piani delle reazioni. Queste ultime, al contrario, con-

siderate al pari di eventi autogeneranti, vengono trattate da parte delle agenzie di *governance* come fenomeni indipendenti su cui agire, creando, stavolta sì, connessioni pilotate. Fra queste, una delle più comuni è quella che mette in relazione la crisi economica e valoriale dell'Europa con i movimenti migratori odierni tacendo, al contrario, il fatto che la migrazione, che di per sé è esperienza connaturata al genere umano, è spesso legata proprio alle politiche imperialistiche europee, di oggi come di ieri. Ribaltando la logica della disconnessione, Achille Mbembe (2010) sottolinea la relazione tra processi politici in Africa ed economia politica, immaginario del potere, vincoli economici neoliberalisti. L'intersecazione di questi aspetti comporta la formazione di sacche di umanità di scarto (Bauman 2003). Il neoliberalismo, infatti, è molto più connesso alla sfera politica di quanto non lo fosse il liberalismo⁹ con la conseguenza che le gestioni economiche e politiche del potere sono oggi legate a doppio mandato alla gestione degli esseri umani stessi. Aiwa Ong (2013) sostiene che il neoliberalismo sia un insieme di pratiche flessibili di governamentalità, che agisce sia su scala globale, nella gestione dei flussi economici, sia sul territorio nazionale, con tecniche di governo diversificate. Ciò comporta un ingresso differenziale alle risorse per cui ci sono frange di umanità per le quali accedere allo stato di diritto, all'interno del territorio, è particolarmente difficile.

Nel suo racconto Karim¹⁰, un ragazzo ghanese, insiste molto sulla propria fragilità e sulla connessione tra la sua condizione di *sans papiers* e la difficoltà a gestire la propria presenza sul territorio indipendentemente dalle agenzie criminali. A Ballardò, la gestione del tempo e dello spazio, le tecniche del corpo e le relazioni sociali sono pervase dal presupposto di vivere nella zona d'ombra fra più poteri. Già dalle poche battute di Karim, si intuisce il fatto che la clandestinità sia una condizione totalizzante, che coinvolge ogni aspetto della vita, ma anche il fatto che, a Ballardò, proprio questa condizione viene sfruttata dalle agenzie criminali:

[...] ai tempi, quando sono arrivato, non potevo rifiutarmi di fare l'ovulatore¹¹. [...] Due miei amici sono morti durante il viaggio. [...] Io ero terrorizzato. Pensavo di avere una bomba nella pancia che poteva esplodere in qualsiasi momento. E avevo anche paura di essere scoperto. [...] Ma non credere che la polizia sia così brava, la polizia non ci ha capito niente di questo affare. Ci blocca soltanto con le soffiare. [...] Le soffiare ce le facciamo tra di noi, per fregare il lavoro all'altro. Io ho anche fatto strada [...] avevo altri che lo facevano per me [...].

Karim cessò il suo «lavoro» di ovulatore quando

riuscì a diventare fondamentale nel reclutamento di nuovi soggetti poiché ottenne un subappalto che non rendeva necessaria la propria partecipazione ai viaggi, ma gli permetteva di gestire gli spostamenti di altri connazionali in cambio di un quantitativo (proporzionale a quello trasportato) di ovuli da smerciare. Quando riuscì a ottenere il permesso di soggiorno e, dunque, fu in grado di negoziare, con le agenzie statali, la propria presenza, decise anche di smettere con questa attività. La decisione di emanciparsi rispetto al circuito della droga, però, gli comportò anche la necessità di lasciare Palermo a causa delle possibili ritorsioni cui sarebbe potuto andare incontro. Karim, infatti, negli anni, aveva acquisito una certa importanza all'interno del mondo dello spaccio e, conseguentemente, aveva una certa conoscenza delle dinamiche di quartiere. Con la propria decisione, dunque, si esponeva a ritorsioni che avrebbero potuto mettere a rischio anche la sua vita. Non temeva tanto l'accusa di inaffidabilità, per aver smesso di compiere un lavoro, o quella di irricoscenza dimostrata, quanto, piuttosto, il fatto di essere latore dei segreti di un'attività di cui non era più parte e della quale avrebbe potuto rivelare i retroscena. Questo tipo di emancipazione è abbastanza improbabile che si manifesti fin quando si è clandestini e, dunque, esclusi dai circuiti della legalità, ma è possibile allorché si disponga di documenti che ufficializzino la propria presenza. I processi di esclusione dei soggetti più vulnerabili dalla possibilità di partecipare alla vita politica implementano nuove forme di esclusione che svelano le fallacità di un sistema che si fa promotore di procedure istituzionali e valori liberaldemocratici, secondo le migliori tradizioni retoriche delle democrazie pluraliste. La frattura fra accessibilità formale e sostanziale al diritto è la disconnessione che deve nascondere la schizofrenia con cui molti gruppi sociali fanno i conti giornalmente. Tra l'altro, il fatto che le persone tendano a polarizzarsi geograficamente (Davies 2008) ha come conseguenza che ci sia una spaccatura sempre crescente, fatta di ignoranza sulle altrui condizioni, tra soggetti provenienti da condizioni sociali differenti. E, in effetti, in un mondo in cui, grazie all'accesso all'informazione, sarebbe facilmente possibile cercare di comprendere le dinamiche pubbliche che portano a situazioni di ingiustizia sociale globale e locale, è complicato intendere quale sia il motivo per cui manca l'interesse alla comprensione delle condizioni in cui versa il nostro prossimo, quali le ragioni su cui poggia tale indifferenza. Eppure così è: le grandi narrazioni hanno un potere poetico enorme e, se non si vigilia costantemente, è facile dar loro spazio per colonizzare l'immaginario umano anche in questo ambito. Ci si trova, pertanto, a sostenere da un lato le cam-

pagne promosse dalle varie Ong a favore di progetti umanitari, in nome dei valori socialdemocratici di cui gli occidentali si fanno garanti storicamente (seppur con frequenti amnesie), dall'altro a rifiutare di condividere lo stato di diritto con le persone che abitano, o vorrebbero abitare, il medesimo territorio. E questo secondo un'intrinseca convinzione per la quale i privilegi sociali di cui si gode appartengono per diritto inalienabile e non per scelta della Sorte che ha voluto alcuni figli di un tempo e di una società piuttosto che di altri tempi e di altre società. È più facile essere munifici, perché ciò sottolinea ancora una volta la discrasia tra soggetti forti e deboli, piuttosto che condividere lo stesso stato di diritto, rischiando che, nell'accesso alle risorse, al principio della Sorte si sostituisca quello del merito. Quando, il 3 ottobre 2013, si inabissò uno dei tanti barconi che tentano la traversata del mare che, in quell'occasione, inghiottì 366 esseri umani, il governo italiano decise di dare la cittadinanza italiana alle vittime, che riceverono anche solenni funerali. Ai vivi, a coloro i quali erano sopravvissuti alla tragicità dell'evento, invece, fu contestato d'ufficio il reato di immigrazione clandestina. Sui morti si poteva giocare la retorica buonista decolpevolizzante; sui vivi, su coloro che avrebbero potuto davvero trarre benefici dall'acquisizione della cittadinanza, non furono fatte le stesse riflessioni: il migrante, vivo, serve clandestino, trattenuto in un centro, vulnerabile e sfruttabile poiché ognuna di queste condizioni rappresenta un business per l'economia formale e informale. A questo proposito è fondamentale la riflessione di Judith Butler sul fatto che l'Europa pensi se stessa in termini di *governance* di sé, stabilendo confini e politiche dell'immigrazione in modo tale che le persone, pur non potendo aver accesso legale al continente, riescano comunque a essere presenti come *sans papiers* e, dunque, ricattabili socialmente e politicamente, sfruttabili e invisibili così da non alterare gli equilibri di benessere e di privilegi dei paesi dell'Unione europea (Butler, Spivak 2009: 73). Servono gli scarti umani, ma questa considerazione va taciuta. Un doppio binario, perfetta espressione del sentire comune: ciò che ad alcuni deve essere garantito come stato di diritto, ad altri può essere concesso come privilegio. Una vera e propria forma differenziale di accesso alle risorse che, però, grazie a una buona dose di retorica, viene camuffata dagli stati democratici dell'Europa. E così, per esempio, ci si concentra sulle operazioni di salvataggio in mare, sui loro benefici e sul loro costo sociale, e non sul fatto che vi sia una parte di mondo libera di spostarsi per ogni dove e una parte a cui questa possibilità non è concessa. E ciò senza voler approfondire i dati analitici che mostrerebbero quali sono le motivazioni politiche ed econo-

miche che spingono verso queste diaspore, quali le responsabilità, storiche e attuali, dei governi; quali i benefici, in termini economici, di una migrazione clandestina che produce esseri umani vulnerabili, ricattabili, sfruttabili in più settori, dalla manodopera a costo zero alla prostituzione, dai traffici di droga a quelli di organi.

Questa è la capacità di creare disconnessioni, di relegare nella nicchia i consumi critici, di obliare la memoria dei drammi dello sfruttamento lavorativo nella nostra agricoltura o nell'edilizia, di spezzare la catena fra paesi produttori di armi e il loro commercio clandestino, di rendere numeri i morti nei naufragi e i vivi nei centri di detenzione, le ragazze che si prostituiscono sui nostri marciapiedi e quelle che accudiscono le case, gli anziani, i bambini. Bisogna, altresì, creare nuovi nodi di coincidenza, che portino nuovi centri di significanza (Deleuze, Guattari 2010: 191), per recuperare il momento del cortocircuito, quando si rompe la catena *causa-possibili effetti*, e riconnettere il rapporto fra economia, potere e scarti umani, a livello macrosociale così come nelle pratiche quotidiane. La retorica della crisi porta alla gestione/sfruttamento della mano d'opera. In nome della crisi si può sfruttare di più e si possono trovare più esseri umani sfruttabili. Oggi ci si concentra sull'*imperium* della crisi. "Crisi" è un genitivo soggetto¹² poiché la crisi è l'*imperium* di questi ultimi anni, una vera e propria strategia per cui essa è divenuta uno stato permanente grazie al quale è possibile far accettare condizioni che altrimenti non sarebbero possibili (Agamben 2015). Il termine *imperium* deriva dal verbo *impĕro* con l'aggiunta del suffisso *-ium* e racchiude nella sua storia un approccio fondamentale alla comprensione delle teorie del potere e del rapporto fra poteri e spazi sin dagli albori del diritto occidentale. Il concetto di *imperium*, infatti, pur se storicamente rispondente a rappresentazioni del potere via via differenti, ha racchiuso sempre in sé un aspetto di contiguità con la capacità e l'opportunità di agire per la gestione delle persone e dello spazio. La gestione della crisi, comportando dei provvedimenti di emergenza, depolitizza lo spazio pubblico e rende gli esseri umani molto più esposti alla violenza delle politiche di sicurezza e di differenziazione sociale. Si potrebbe arrivare a sostenere che anche l'accumulazione capitalistica del potere, così come quella economica, è un'accumulazione per "spoliazione". Spoliazione di umanità. Essa vive della pretesa di essenzializzazione da parte di chi agisce anche grazie all'apparato burocratico che prevede la messa in atto forme di de-umanizzazione (Herzfeld 1992: 181-184) riconducibili al concetto di "nuda vita" di Agamben (1995) che è esposizione non protetta alla violenza di stato nella forma paradossale del-

l'«esclusione inclusa», in quanto entra a far parte del politico proprio con la sua esclusione, personificandosi nell'*homo sacer* e collegandosi allo stato d'eccezione. Secondo il diritto romano, gli *homines sacri* sono coloro i quali, per aver compiuto una determinata azione lesiva allo stato o alla divinità, avevano disonorato i vincoli alla base della comunità al punto tale che la loro punibilità doveva essere affidata agli dei tramite l'istituto della *sacertas*, che prevedeva, tra l'altro, la fuori uscita dal gruppo sociale. I dettami dell'*imperium* prevedono che, in nome dell'inclusione a un corpo politico, venga esclusa una parte di umanità che potremmo definire eccedente (Settineri 2013a). Bauman (2003), commentando la definizione di *homo sacer* data da Agamben, dice che in essa rientra una categoria di rifiuti umani, lo scarto e la maceria attraverso cui lo stato nazionale è cresciuto e grazie al quale, rinunciando alle (ormai fallite) funzioni di garante del *welfare*, cerca di recuperare credibilità agli occhi del cittadino, facendo della politica della sicurezza il fulcro della propria agenda. La sicurezza come antidoto alla crisi. Hannah Arendt (1999: 372) scriveva: «si trovarono a essere, senza alcun diritto, schiuma della terra». Si tratta di un vero e proprio processo di riterritorializzazione marginale che i governi tentano di gestire. Il grande limite di ogni dispositivo di controllo, di inclusione e di esclusione, però, è sempre lo stesso: non tenere conto di essere parte, per dirla con Deleuze, di un mondo di flussi mutanti (Deleuze, Guattari 2010) e che la capacità di resistenza e di poiesi dell'uomo è superiore ai tentativi di delimitazione imposti da certe forme di controllo sociale. Ciò non toglie, come dimostra quanto detto sin qui, che tali pratiche e tali politiche, reificando forme di esclusione, si connettono ad asimmetrie strutturali tali da produrre politiche di marginalità (Settineri 2013a). La frattura fra accessibilità formale e sostanziale allo stato di diritto, proprio grazie ai dispositivi messi in atto da una certa forma di burocrazia, è un'*impasse* con cui molti gruppi sociali fanno i conti giornalmente. Il fatto di aver vissuto la dimensione della mobilità esautora alcuni esseri umani di diritti che le retoriche intorno alle democrazie assumono come forme imprescindibili.

La disponibilità alla sottomissione è alla base dei rapporti tra gli immigrati *sans papiers* e le dinamiche della criminalità organizzata. Essa si nutre della percentuale di garanzia di sopravvivenza biologica in assenza delle agenzie di Stato. La legittimità di governo esercitata dalle organizzazioni criminali sulla vita delle persone viene assicurata anche dalla punizione esemplare: il 31 ottobre del 2010 furono pestati a sangue due ragazzi eritrei che camminavano per le strade del mercato¹³ perché accusati di essere «negri» come i due ragazzi, un ghanese e un

liberiano, che, alcuni giorni prima, avevano sventato una rapina in un supermercato della zona. Una spedizione punitiva di questo genere, non essendo stata indirizzata ai diretti interessati (i due giovani che hanno sventato la rapina) ma a «immigrati neri» «rappresentanti» della categoria cui i giovani appartengono, travalica la contingenza dell'occasione per diventare monito e memento per gli attori sociali. William, un ragazzo ghanese con cui avevo parlato qualche giorno dopo a quello in cui fu sventata la rapina, a proposito dei due ragazzi mi aveva detto¹⁴:

Adesso sono nascosti, avranno il permesso di soggiorno e non dovranno più nascondersi dalla polizia, ma dovranno andare via da Palermo, lontani, al nord e non tornare mai più. Anche la polizia ha detto loro di prendersi il permesso di soggiorno e di non farsi vedere da queste parti mai più, neanche in foto.

Si tratta, dunque, di una violenza concreta, legittimata dal rapporto di pura sottomissione e necessaria a ribadire lo stato di dominio che pervade tutto il corpo sociale (Foucault 1993: 252-255). D'altronde, le reti di micropotere criminale presenti a Ballarò si nutrono sia della quasi assenza delle agenzie statali e delle difficoltà dell'associazionismo di creare una *governance*, sia della capacità del potere criminale di creare reti delocalizzate e transnazionali molto forti e strutturate; nel concreto, si potrebbe far riferimento al subappalto della prostituzione alle mafie nigeriane, alla gestione degli aborti clandestini, al pizzo che, in varia misura, pagano i commercianti clandestini di Ballarò. Se il diritto e le agenzie criminali fungono da dispositivo di controllo, spesso coercitivo, e spesso in modo complementare, è però vero che la capacità poietica dell'essere umano è tale da trovare inedite soluzioni svincolanti o, quantomeno, compromessi capaci di rimodulare istanze e bisogni. Recuperando l'analisi di Guattari sulla coppia molare-molecolare (Deleuze, Guattari 2010: 285), si potrebbe dire che Ballarò si costituisce come spazio d'azione/reazione e articolazione tra ordini stratificati o molari e ordini di flussi, transizioni, intensità, ovvero ordini molecolari. Molari e molecolari, infatti, sono due poli connessi di uno stesso fulcro per cui l'uno non si trasforma nell'altro per differenziale ma per comunicazione e propagazione; sono l'essere e il divenire nella misura in cui l'uno contiene in sé anche l'altro. È la logica dell'oggetto e del flusso; molare è il ghiaccio prima di diventare acqua che, invece, è molecolare finché non si solidifica in ghiaccio. La molarità, dunque, è riconducibile all'aderenza a matrici di senso, la molecolarità alle linee di fuga, alle variabili. Non è pensabile che un piano della coppia possa agire senza l'autorizzazione dell'altro e proprio per questo

Ballarò diventa la vera arena dei modi in cui, per la sua capacità di essere contemporaneamente molare e molecolare, il potere statale, politico, giudiziario, criminale, mafioso, familiare può essere declinato e, contemporaneamente, evaso.

Note

¹ Le riflessioni contenute in queste pagine sono state sollecitate dal *paper* presentato per il ciclo di seminari *Etnografie del contemporaneo* curato da Rosario Perricone e organizzato dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, in collaborazione con la Fondazione Ignazio Buttitta, nell'ambito delle iniziative programmate in occasione del proprio cinquantenario, Palermo, 2 marzo - 25 maggio 2015. Una prima bozza di questo articolo (in particolare i riferimenti etnografici e la relativa riflessione) è pubblicata in Settineri 2014. Alcune delle considerazioni relative alla creazione di sacche di marginalità ampliano il ragionamento contenuto in Settineri 2013a.

² Durante le mie ricerche, tranne nelle occasioni in cui ho chiesto apertamente dei chiarimenti o posto specifiche domande, non sono ricorso a interviste strutturate. Questa scelta mi ha permesso di restituire una dimensione di soggettività con la quale ho potuto cogliere complessità del sé che altrimenti sarebbero rimaste inespresse. La presenza continuata nel quartiere mi ha permesso di interessare relazioni grazie alle quali, nel tempo, ho potuto approfondire questioni che, con buona probabilità, altrimenti sarebbero rimaste inavute. Il fatto di essere un ricercatore donna mi ha precluso alcuni ambiti, ma ne ha privilegiati altri particolarmente interessanti. La presenza del ricercatore, infatti, modifica il campo determinando il cambiamento di alleanze e strategie, secondo un'orchestrazione relazionale tra le istanze dei vari attori. Per un approfondimento sull'esperienza di campo, cfr. Settineri 2015.

³ I quattro quartieri storici del centro di Palermo, secondo una suddivisione risalente al dominio spagnolo tra il XVI XVII secolo, sono detti ancor oggi "mandamenti". Tali mandamenti, dal 1976 (delibera comunale n° 420 del 21 dicembre 1976), corrisposero alle prime quattro delle 54 unità di primo livello in cui venne suddivisa la città. Con la delibera n. 300 del 6 dicembre 1995 e la n. 140 del 9 luglio 1997, tali unità furono raggruppate in circoscrizioni e, da allora, tutto il centro storico è rientrato nella prima circoscrizione. Per un approfondimento, cfr. Cannarozzo 2011.

⁴ I luoghi possono essere eterotopici rispetto a se stessi poiché hanno «il potere di giustapporre, in unico luogo

reale, numerosi spazi tra loro incompatibili» (Foucault 1998: 313). A Ballarò, questa giustapposizione è evidenziabile sia sul piano sincronico sia su quello diacronico: la gestione dello spazio, infatti, oltre a essere sincronicamente multipla e complessa, è anche connessa ai tempi del mercato e delle attività che gravitano nel territorio nonché a quelli delle persone che, pur lavorando e abitando altrove, riconoscono la centralità dell'area di Ballarò nella gestione delle loro relazioni.

⁵ Si confronti Cancila 1988: 474-546.

⁶ Attualmente, dopo il flusso dei primi anni Novanta, le comunità più numerosamente presenti a Ballarò provengono dall'Africa subsahariana. Da pochissimi anni la comunità senegalese ha spostato a piazza Santa Chiara la sede della propria associazione (prima era a Ficarazzi, comune limitrofo a Palermo in cui è più numerosa e strutturalmente inserita la presenza senegalese) e questo ha contribuito a una riorganizzazione della piazza che, dopo essere stata per alcuni anni appannaggio degli ivoriani (i quali, nel frattempo, avevano spostato la sede del pub in cui si riuniscono in via casa Professa), veniva vissuta soprattutto come spazio in cui gravita l'omonimo complesso, punto di riferimento per tutti gli immigrati della città, e sede della Caritas. La presenza dei nigeriani, invece, è più preponderante nella zona di piazza Carmine. I ghanesi, che rappresentano la comunità più numerosa residente nel quartiere, hanno il fulcro delle loro attività in via Ballarò, nel tratto compreso tra via Nasi e via del Bosco.

⁷ La definizione di pratiche transnazionali non è semplice poiché fa riferimento a una vasta letteratura che si interroga sul valore euristico del concetto di transnazionalità nelle scienze sociali. Un'importante sintesi e riflessione sull'argomento è contenuta in Boccagni 2009. In questo articolo, utilizzando il paradigma del piano "relazionale" (Boccagni 2009: 526) faccio riferimento, per esempio, alle associazioni, ai luoghi di socialità, ai meccanismi informali per l'invio delle rimesse, ai metodi per la guarigione a distanza. La narrazione etnografica di alcune di queste pratiche è contenuta in Settineri 2013b.

⁸ Intervista del 10/12/2012.

⁹ Aihwa Ong, nel suo saggio del 2006 (edito in Italia nel 2013), utilizza il concetto di neoliberalismo secondo l'interpretazione foucaultiana secondo la quale il liberalismo e il neoliberalismo costituiscono forme di governamentalità (Foucault 2005).

¹⁰ Intervista del 3/7/10. Ho conosciuto Karim nel quartiere di Ballarò, ma ai tempi di questa sua intervista si era già trasferito a Roma.

¹¹ L'ovulatore è colui che trasporta gli ovuli di droga in-

goiandoli, pratica dagli esiti spesso letali.

¹² Il genitivo soggettivo è un genitivo che potrebbe fungere da soggetto del termine cui si riferisce. Il sintagma “*imperium* della crisi” potrebbe trasformarsi nella frase “la crisi è un *imperium*”.

¹³ L'episodio è riportato, a firma di Dario Prestigiacomo, nella sezione di Palermo de «La Repubblica» del 31 ottobre 2010.

¹⁴ Intervista del 29/10/10 in inglese. Traduzione mia.

Riferimenti bibliografici

Agamben G.

1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

2015 «La crisi perpetua come strumento di potere» in *Lo straniero*, 25 ottobre 2015: <http://www.lostraniero.net/archivio-2013/158-novembre-2013-n-161/835-la-crisi-perpetua-come-strumento-di-potere.html> [data ultimo accesso: 15/03/15].

Amselle J. L.

2001 *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Arendt H.

1999 *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino.

Bauman Z.

2003 *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Polity Press, Cambridge.

Borradori G.

2003 *Filosofia del terrore: dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Roma-Bari.

Boccagni P.

2009 «Il transnazionalismo, fra teoria sociale e orizzonti di vita dei migranti», in *Rassegna Italiana di Sociologia*, vol. 3: 519-544.

Butler J., Spivak C.G.

2009 *Che fine ha fatto lo stato nazione?*, a cura di Ambra Pirri, Meltemi, Roma.

Cancila O.

1988 *Palermo*, Laterza, Roma-Bari.

Cannarozzo T.

2011 «Territorio, città, centri storici. Questioni di contesto, di merito e di metodo», in Toppetti F. (a cura di), *Paesaggi e città storica. Teorie e politiche del progetto*, Alinea, Firenze: 48-64.

De Genova N.

2004 «La produzione giuridica dell'illegalità. Il caso dei migranti messicani negli Stati Uniti», in Mezzadra S. (a cura di), *I confini della libertà. Per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee*, DeriveApprodi, Roma: 181-215

De Lauri A. (a cura di)

2013 *Antropologia giuridica. Temi e prospettive di ricerca*, Mondadori, Milano.

Deleuze G., Guattari F.

2010 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.

Davies J.B. et al.

2008 *The world distribution of Household Wealth*, UNU-WIDER, Helsinki.

Foucault M.

1993 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.

1994 *Eterotopia: luoghi e non luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano.

2005 *Nascita della biopolitica. Corso al collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano.

Herzfeld M.

1992 *The social production of indifference: exploring the symbolic roots of Western bureaucracy*, University of Chicago Press, Chicago.

1997 *Cultural intimacy: Social Poetics in the Nation-state*, Routledge, London.

Mbembe A.

2010 *Sortir de la Grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée*, la Découverte, Paris.

Néstor G. C.

2010 *Differenti, disuguali, disconnessi. Mappe interculturali del sapere*, Meltemi, Roma.

Ong A.

2013 *Neoliberalismo come eccezione. Cittadinanza e sovranità in mutazione*, La casa Usher, Firenze-Lucca.

Palumbo B.

2010 «Sistemi tassonomici dell'immaginario globale. Prima ipotesi di ricerca a partire dal caso Unesco», in *Meridiana*, 68: 37-72.

Prestigiacomo D.

2010 «Doppio pestaggio a Ballarò. Tensioni fa immigrati e residenti», in *La Repubblica*, 31 ottobre.

Sassen S.

2014 *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Oxford University Press, Oxford.

Settineri D.

2013a «Uomini di troppo. Illegalità ed eccedenza a Ballarò (Palermo)», in De Lauri A. (a cura di), *Antropologia giuridica. Temi e prospettive di ricerca*, Mondadori, Milano: 97-118.

2013b «Dispositivi ed eccezioni nel processo migratorio» in *Dialoghi mediterranei*, 3 <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/dispositivi-ed-eccezioni-nel-processo-migratorio-la-storia-di-odette/> [data ultimo accesso: 01/12/15].

2014 «I dettami dell'*imperium*: migranti, diritti e vulnerabilità in un quartiere di Palermo» in *Dialoghi mediterranei*, 9 <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-dettami-dellimperium-migranti-diritti-e-vulnerabilita-in-un-quartiere-di-palermo/> [data ultimo accesso: 05/10/15].

2015 «Antropologia delle migrazioni. Responsabilità e risorse della ricerca etnografica» in *Dialoghi mediterranei*, 12 <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/antropologia-delle-migrazioni-responsabilita-e-risorse-della-ricerca-etnografica/> [data ultimo accesso: 01/12/15].

Emanuela Rossi

Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada

Poiché siamo una delle agenzie culturali governative nazionali il nostro obiettivo è di rendere visibile a tutti i canadesi l'enorme importanza che gli artisti hanno nel creare la nostra identità nazionale, la nostra "Canadesità".¹

1. *Quand'è che un copriteiera diventa un'opera d'arte?*

Nel maggio del 2003, in occasione dell'inaugurazione del nuovo allestimento delle sale dedicate al Canada della *National Gallery of Canada* (NGC), compare su un giornale un articolo che ci conduce direttamente in *medias res*. Siamo in un museo nazionale. Un museo d'arte. Nelle sale dedicate a rappresentare la storia dell'arte di questo grande stato:

La *National Gallery* non sembra più la stessa da quando un copriteiera è stato messo in mostra come fosse un'opera d'arte nelle stesse sale che ospitano la mostra permanente di arte canadese. A prima vista sembra uno strano cappello, ornato di perline, per una gran testa. Ma leggendo la didascalia si scopre che si tratta di un copriteiera del 1835 decorato con motivi della tradizione aborigena da un artista Mi'kmaq anonimo. [...] Ma perché questo copriteiera si trova in una istituzione conosciuta per le pitture di Tom Thomson, Emily Carr e il Gruppo dei Sette? Per farla breve: "il copriteiera è stato dichiarato opera d'arte aborigena" [...]. Questo nuovo allestimento della *National Gallery* ci costringe a chiederci cosa è o non è "arte canadese" (Gessell 2003: 7).

Risale all'incirca agli anni Ottanta del secolo appena trascorso il progetto portato avanti da Denise Leclerc, a quel tempo curatrice della sezione di arte canadese della NGC con l'assistenza di Greg Hill (Mohawk) che era curatore della sezione di arte moderna canadese – insieme ad un gruppo di lavoro multidisciplinare – di allestire le sale dedicate al Canada dando voce, spazio e visibilità ad opere d'arte indigene. Anche a copriteiera decorati

di perline.

Gli anni Ottanta nel mondo del patrimonio e dei musei in Canada rappresentano un momento conflittuale, di rottura. In varie occasioni, che rapidamente prenderò in considerazione, il patrimonio e i musei sono diventati un luogo attraverso il quale le popolazioni indigene (e anche quelle di nuovo insediamento) hanno espresso istanze identitarie e di resistenza nei confronti di situazioni sentite come oppressive. Il patrimonio è stato uno dei luoghi d'espressione di ciò che James Clifford definisce *indigènitude* una «visione di liberazione e di diversità culturale che sfida, o per lo meno ridirige le agende degli stati-nazione e del capitalismo internazionale»² (Clifford 2013: 16) e che trova anche in certi "momenti patrimoniali", come il controllo della proprietà culturale nei musei e nei mercati dell'arte «zone quasi indipendenti di sovranità tribale», paragonabili alle speciali concessioni ottenute dagli indigeni per l'estrazione di risorse del sottosuolo, o a quelle per la caccia e la pesca.

Il patrimonio in contesti come il Canada, caratterizzato da una storia marcatamente coloniale e poi dall'arrivo massiccio di comunità di nuovo insediamento, è diventato insomma oggetto e strumento di battaglie politiche fatte allo scopo di veder riconosciuti diritti di varia natura. È in questo senso parte di quel paesaggio transnazionale che Arjun Appadurai ha definito «*ideoscape*». Un codice transculturale che viene utilizzato e interpretato in modo diverso secondo il contesto (Maffi 2006). Se letto in questo modo, il codice patrimoniale unisce e dà senso – e lo dico con consapevole provocazione – ad episodi apparentemente lontani e senza alcun collegamento come la distruzione dei Buddha afgani di Bamyian da parte dei talebani nel 2001, l'aver messo in vetrina un copriteiera Mi'kmaq dell'Ottocento in un museo nazionale d'arte canadese nel 2003, ma anche i più recenti episodi di "attacchi patrimoniali" nel Vicino Oriente da parte di terroristi islamici.

2. *Boicottaggi*: 1988, *The Spirit Sings*

In Canada, l'evento che ha segnato l'inizio di un cambiamento nelle pratiche museali e di rappresentazione del patrimonio delle popolazioni indigene coincide con l'ormai ben nota contestazione di una mostra del 1988.

Siamo in una località molto conosciuta per gli sport invernali, Calgary (Alberta), e l'occasione è un evento dal forte impatto mediatico, i giochi olimpici invernali. In quell'occasione, nell'ambito del programma culturale richiesto abitualmente alle città che ospitano le olimpiadi, il museo della città propose una mostra dal titolo *The Spirit Sings*³. Furono riportati in Canada oggetti raccolti, durante il primo periodo del contatto con gli europei, da missionari, soldati e collezionisti di curiosità. Fu la mostra più costosa mai realizzata in Canada e fu anche la più contestata. Infatti due anni prima della data di apertura, quando fu annunciato che la compagnia petrolifera *Shell* sarebbe stata lo sponsor, i Cree del lago Lubicon, un gruppo indigeno dell'Alberta, chiesero il boicottaggio della mostra in appoggio alla loro rivendicazione della proprietà della terra che proprio la *Shell* stava perforando. I leader Cree giudicarono ipocrita che la compagnia petrolifera *Shell* fosse il maggiore sponsor di una mostra sulla loro cultura. Alla fine, nonostante il boicottaggio avesse ottenuto gran consenso, molti musei decisero di ospitare ugualmente la mostra.

The Spirit Sings rappresentò comunque nel mondo dei musei canadesi un evento spartiacque: stimolò una vasta critica prima e una radicale revisione delle pratiche museali poi. E dalla questione dello sponsor la critica arrivò ad investire il tema globale della mostra, che prendeva in esame solo il primo periodo del contatto tra le popolazioni indigene e i colonizzatori europei. Gli ultimi giorni della mostra, il direttore del *Museum of Civilization*, George MacDonald, decise di organizzare un forum nazionale che avrebbe fornito l'opportunità per una piena divulgazione degli interessi delle comunità native. Il forum portò la *Canadian Museum Association* e l'*Assembly of First Nations* ad organizzare una commissione congiunta che ebbe il compito di studiare i vari temi che erano emersi durante la controversia e di sviluppare linee guida accettabili per entrambe le parti in causa. La relazione conclusiva della commissione è del 1992 e disegnò una nuova etica della pratica museale, caratterizzata dalla collaborazione tra operatori museali e comunità aborigene e dal rispetto reciproco. La relazione riconosceva inoltre il diritto alle popolazioni aborigene di avere accesso a tutti gli oggetti del patrimonio nativo e la restituzione dei resti umani e degli oggetti sottratti loro illegal-

mente. Inoltre si stabilì che nessuna mostra su un soggetto indigeno potesse essere realizzata senza il previo consenso della comunità nativa interessata⁴. Fu un grande momento di svolta.

Le affermazioni della commissione erano basate sul riconoscimento alle popolazioni indigene del diritto di proprietà sul loro patrimonio e perciò di poter partecipare alla sua conservazione, custodia ed esibizione. In quegli anni si cominciò a sottolineare la necessità di un lavoro di collaborazione, di co-amministrazione e co-responsabilità tra museo e popolazioni indigene e almeno tre elementi hanno cominciato a caratterizzare la presentazione dell'arte e del patrimonio aborigeno in spazi museali: 1) l'impiego di professionisti indigeni da parte dei musei; 2) un crescente sforzo verso la collaborazione; 3) più opportunità per i curatori aborigeni di allestire mostre per proprio conto (Ames 1992: 76).

Negli anni Novanta, in seguito a questi ed altri eventi, gli operatori museali cominciarono a rivedere le loro convinzioni sulla ricerca scientifica e ad affrontare la natura intrinsecamente politica di tutti i processi di rappresentazione.

3. *Violare i confini*

Da queste brevi note mi pare che emerga evidente l'uso politico del "codice patrimoniale" attraverso il quale si rivendica sostanzialmente il riconoscimento di un'esistenza attiva, nel presente, da parte di quelle popolazioni indigene che per decenni erano state date per ormai scomparse o non più operative.

La NGC, come quasi tutti i musei d'arte nordamericani, non possiede una collezione di oggetti indigeni storici⁵. Il problema di allestire un nuovo percorso di arte canadese inserendo anche questa tipologia di oggetti è stato risolto prendendoli in prestito da altri musei per un ciclo di due anni. I musei d'arte canadesi⁶ non possiedono collezioni di opere indigene (escludendo le produzioni contemporanee e quelle Inuit⁷) per un motivo semplice. Questa tipologia di oggetti non è mai stata presa sistematicamente in considerazione dalle loro pratiche di patrimonializzazione. In un tempo, neppure troppo lontano, era "naturale" associare gli oggetti indigeni ai musei di antropologia o etnografia. Ed è in effetti proprio da quest'ultimi che proviene la buona parte degli oggetti presi in prestito dalla NGC per il nuovo allestimento. Così, per un ciclo di due anni oggetti categorizzati come "manufatti" diventano "opere d'arte" per poi tornare ad essere manufatti nel museo dal quale provengono.

In passato, in Canada, ci sono stati casi che hanno mostrato la problematicità e la permeabilità di

queste categorizzazioni (Phillips 2011). Il confine tra Etnologia e Arte è stato “violato” una prima volta nel 1927 proprio alla National Gallery con la mostra *Exhibition of Canadian West Coast Art, Native and Modern*. Manufatti della costa nordoccidentale sono stati messi in mostra accanto a pezzi di noti artisti euro-canadesi. Tuttavia, i manufatti nativi erano stati allestiti collocandoli in un passato non meglio definito. Questo tipo di impianto fu riproposto alla Tate Gallery di Londra nel 1938 nella mostra che si intitolava *A Century of Canadian Art* che presentava oggetti come piccoli pali totemici di argillite o coperte Chilkat accanto ad opere come sculture lignee di carattere religioso e una «Ultima Cena» realizzate da artisti franco-canadesi.

Queste mostre, per il loro essersi “appropriate” dell’arte indigena, si caratterizzavano per un approccio fondamentalmente colonialista e in ogni caso la violazione, dei confini disciplinari e museologici, seppure feconda e significativa, è stata tuttavia solo temporanea.

Fino a non troppi anni fa le popolazioni aborigene non avevano alcuno spazio per poter raccontare la loro storia, né per poter allestire i loro musei e le loro mostre. L’assenza in certi spazi museali di manufatti appartenenti a specifici gruppi sociali significa evidentemente la loro non rappresentazione, la loro non inclusione nella storia (dell’arte canadese in questo caso). Le partizioni disciplinari che tradizionalmente assegnano, o hanno assegnato, un «destino etnologico»⁸ alle popolazioni aborigene del mondo e alle loro produzioni, che dunque, seguendo il loro destino, si andrebbero “naturalmente” a collocare dentro i musei di antropologia, ovviamente non hanno niente di “naturale”. Sono piuttosto il prodotto di modi della conoscenza legati a storie di appropriazione, spesso connessi al colonialismo. Non deve stupire allora se in anni recenti quelle popolazioni native, date per spacciate nel corso del tempo, hanno voluto liberarsi del loro destino etnologico, che nel sistema classificatorio ereditato dal XIX secolo rappresenta una forma subdola (perché naturalizzata) di quel meccanismo che colloca in un tempo altro, rispetto a quello dell’Occidente, le popolazioni indigene del mondo.

Nella pratica museale il potere che si cela dietro l’attribuzione dei nomi e conseguentemente dei domini è esercitato ad un livello di macro-classificazioni attraverso la partizione in: Arte, Archeologia, Etnologia, Storia, Tradizioni Popolari, Scienze naturali, Scienza (Phillips 2011). Questa partizione ha ancora una forza di rappresentazione così potente che annulla i tentativi dell’approccio revisionista praticato da molti studiosi e conservatori di musei tendente a mostrare che le categorie che organizzano il sistema museale sono residui di ideologie

del diciannovesimo secolo⁹. Le strategie attraverso le quali l’istituzione museale classifica ed esibisce gli oggetti sono diventate così “naturali” che ci si interroga troppo poco su questo¹⁰. Ogni periodo storico invece consente la produzione solo di certe forme di “verità” o di “conoscenza” e la scelta, il concentramento e l’organizzazione delle cose materiali sono uno dei vari modi di tale produzione (Foucault 1966; Hooper-Greenhill 1992).

La classificazione museale strutturata in: *Storia* e le categorie ad essa collegate *Etnologia* e *Cultura popolare* è da collocarsi nell’ambito delle retoriche della temporalizzazione, e in questo modo si rivela come uno di quegli “spettri” che si manifestano quando si ricercano i “meccanismi del potere” celati nelle maglie dei discorsi, dei testi, delle rappresentazioni e dei sistemi classificatori.

Quando un museo colloca certi oggetti nel dominio della “Storia”, identifica i produttori di quegli oggetti come partecipanti ad un processo dinamico, progressivo e temporale; l’assegnazione di altri oggetti alla “Etnologia” e alla “Cultura popolare” li investe di nozioni che hanno a che fare con il tradizionale, il fuori dal tempo e il tecnologicamente arretrato (Phillips 2011: 96)

I processi di patrimonializzazione che, con le loro pratiche di inclusione ed esclusione, rivelano implicite gerarchie di valori, si configurano come potenti meccanismi del potere (coloniale nel nostro caso). L’analisi di tali processi, in quanto forme con cui ci si appropria dell’Altro, rende evidente, per usare le parole di Fabian, che non è «possibile alcuna conoscenza dell’Altro che non sia anche un atto temporale, storico e politico» (Fabian 2000: 34).

Le forme di classificazione che ancora sopravvivono nei musei danno forza a concetti di alterità datati, che agiscono attraverso la negazione di una collocazione nella storia degli oggetti realizzati o usati dalle popolazioni aborigene e dunque metonimicamente delle popolazioni stesse. Ancora una volta si fa evidente come le rappresentazioni museali, che, diversamente da altri tipi di rappresentazione, sono destinate ad un pubblico ampio e generico, abbiano un forte ruolo politico sia contribuendo a rafforzare, attraverso determinate forme di classificazione, certi modelli di tipo coloniale sia potendo offrire l’occasione per lavorare nella direzione di un processo di decolonizzazione, come l’attuale approccio museografico di tipo collaborativo si propone di fare.

Gli sforzi e le modalità di inclusione, – come quello proposto dalla National Gallery – che sperimentano nuove modalità di organizzazione delle cose materiali, sono stati pensati come modi per decolonizzare il sistema museale nel suo insieme¹¹.

Nei musei d'arte contemporanei ancora è invece generalmente operativo un sistema classificatorio che il più delle volte non lascia spazio alle popolazioni aborigene.

Riuscire a vedere gli oggetti nativi del passato come opere d'arte in Canada è storicamente e politicamente legato al fatto che artisti e curatori nativi contemporanei hanno cominciato ad organizzarsi in gruppi di pressione e a pretendere che le loro opere fossero riconosciute arte *tout court* e incluse nei musei d'arte. Come ricorda il già citato Greg Hill, artista e attualmente curatore per le arti indigene contemporanee alla NGC¹², nel 1983 nacque la *Society for Canadian Artists of Native Ancestry*¹³ (SCANA) in parte con lo scopo di fare pressione sui musei d'arte affinché acquisissero opere realizzate da artisti nativi. Hill nel corso di una intervista¹⁴ sottolinea con forza il ruolo politico giocato dai primi curatori aborigeni che sono stati in primo luogo essi stessi artisti. Racconta che soltanto in anni molto recenti ci sono stati curatori aborigeni che non fossero anche artisti. Dal punto di vista di Hill ciò significa che come artisti sono diventati consapevoli della necessità di diventare curatori per esercitare attività di *lobbying*. Sottolinea dunque la iniziale necessità di entrare all'interno del "sistema" per poter realizzare cambiamenti e molti dei primi artisti-curatori hanno smesso di fare arte per potersi dedicare a questo. Hill stesso, che nasce come artista, afferma di sentirsi molto più utile alla sua comunità come curatore all'interno della NGC.

Non è dunque un caso se fu proprio nel 1986 che la NGC acquistò la sua prima opera d'arte, *The North American Iceberg*, realizzata l'anno prima dall'artista indigeno Carl Beam (Ojibwe)¹⁵.

4. La National Gallery

Il 21 giugno, *National Aboriginal Day*, del 2003 la NGC ha riaperto le sale dedicate alla storia dell'arte canadese con un nuovo allestimento che ha incluso per la prima volta oggetti aborigeni. Queste sale prima di allora rappresentavano la storia dell'arte canadese a partire dall'arrivo degli Europei fino ai giorni nostri. L'arte aborigena non era presente. Solo negli anni Ottanta, come accennato, fece la sua comparsa ma solo con opere di artisti nativi contemporanei.

Questo nuovo allestimento è ancora più significativo perché si trova all'interno di una istituzione nazionale che opera, come si evince dalla citazione in esergo, con il mandato governativo di promuovere l'identità canadese e che, assieme ad altre, può essere letta come un potente mezzo per la costruzione e il rafforzamento del senso di nazi-

one¹⁶. Uno di quegli strumenti «che con modalità diverse danno un'idea di coerenza ad un insieme diversificato di pratiche e tradizioni che può essere definito "canadese", promuovendo un'unica cultura nazionale che dovrebbe condurre a una identità nazionale coesa» (Whitelaw 2007: 175).

Iscritta dunque nella sezione di arte canadese, che, prima del 2003, si intitolava *Galleries of Canadian Art*, è la volontà del Canada di presentarsi come nazione. Fu agli inizi degli anni Novanta, anche a seguito della pubblicazione nel 1992 del già citato *Task Force Report on Museums and First People*, che fu messo insieme un gruppo di lavoro per studiare come si potessero integrare oggetti aborigeni nella esposizione di arte canadese. Il risultato fu *Art of this Land*, un titolo dato all'esposizione nella sezione del museo che allora fu ridenominata *Galleries of Canadian and Aboriginal Art*.

Prima del 2003, le *Historical Canadian Galleries* avevano in mostra arte francese e inglese prodotta dai tempi dell'arrivo degli Europei fino agli anni Sessanta del Novecento. Le opere in mostra costruivano una narrazione coerente di progresso artistico che partiva dalla ritrattistica e l'arte religiosa francese sino a giungere alla rappresentazione di una nuova frontiera e le pitture dei membri della *Royal Canadian Academy* (Whitelaw 2006). L'indipendenza artistica del Canada si fa coincidere con il cosiddetto "Gruppo dei Sette" degli anni Venti del Novecento¹⁷. Con questo gruppo di pittori l'arte canadese sembra avere conquistato una voce propria e autonoma rispetto alla Francia e all'Inghilterra sia in termini di stile che di soggetti rappresentati: il paesaggio canadese appunto. L'importanza del paesaggio è visibile anche in altre forme di espressione, i film e la letteratura, ma, negli anni successivi alla prima guerra mondiale, è stata proprio la pittura del Gruppo dei Sette a produrre il lessico visuale di riferimento e la concezione del territorio attorno alla quale si è potuta articolare l'idea di nazione (Whitelaw 2007: 176; Withelaw *et al.* 2010) che è legata molto di più a un immaginario collettivo che a confini territoriali (Anderson 2009). Manufatti, istituzioni, paesaggi ed elementi geografici hanno un ruolo fondamentale nella rappresentazione della nazione e rappresentano alcuni dei meccanismi attraverso i quali si realizza una relazione affettiva tra questa e i suoi abitanti. Anche il museo rappresenta una di quelle istituzioni che rendono visibile e comunicabile l'idea di nazione (Kaplan 1996). Infatti selezionando e assegnando un certo valore simbolico ad alcuni oggetti, il museo produce una retorica della *nazionalità* all'interno della quale il pubblico stesso può trovare una sua collocazione (Whitelaw 2007; Poulot 2006).

Dalla rappresentazione della "canadesità", il

museo nazionale d'arte – fondato nel 1880, con propositi dichiaratamente educativi¹⁸, circa dieci anni dopo la proclamazione del Canada come Stato che andava ad unire Upper e Lower Canada – per 150 anni ha escluso le opere delle popolazioni aborigene. I manufatti nativi non hanno trovato collocazione appropriata se non nei musei di antropologia.

5. Il nuovo allestimento

Il nuovo allestimento ha fornito alla NGC l'occasione per ripensare l'impianto narrativo della rappresentazione della storia dell'arte canadese. La dimensione estetica è stata utilizzata come un sistema per categorizzare gli oggetti. Denise Leclerc, curatrice della sezione, spiega che «l'interesse della Galleria per questi oggetti è in primo luogo estetico. Noi li vediamo come opere d'arte piuttosto che come manufatti»¹⁹. Anche se, come è stato notato, l'inclusione *tout court* di artefatti, senza farsi domande di tipo epistemologico su quale sia la storia dell'arte canadese, non significa automaticamente conferire lo status di opera d'arte storica agli oggetti aborigeni (Whitelaw 2006).

Se, prima, entrando nelle sale un visitatore si trovava davanti sculture di carattere sacro del Diciottesimo secolo provenienti dal Quebec, ora si trova in una sala al centro della quale si legge in grande sulla parete:

I nostri anziani dicono che gli antenati ci stanno parlando attraverso le pietre e le ossa che si sono lasciati alle spalle tempo fa. È giunto il tempo di mettersi ad ascoltare la loro storia.

Gli oggetti qui esposti – in quattro teche autportanti disposte simmetricamente a richiamare i quattro punti cardinali che simboleggiano la cosmologia indigena – sono del tipo che, assecondando le categorizzazioni tradizionali, si definirebbe “archeologico”, risalenti cioè al tempo del pre-contatto. Alcuni di piccole dimensioni e funzionali come punte di frecce o decorativi come monili risalenti a qualche migliaio di anni fa. Ciò che colpisce è che per tutti, nel descrivere l'autore ignoto, si parla, anche forzatamente a mio avviso, di “artista irochese” o “artista delle Pianure” e così via. Anche una punta di freccia collocata in una vetrina della *National Gallery* si fa opera d'arte. Da questi dettagli si percepisce la voluta violazione dei confini. Si può definire artista chi ha realizzato la punta di una freccia? Che cos'è un'opera d'arte?

Su una delle pareti laterali è offerto al pubblico il manifesto (in primo luogo politico) di *Art of this Land*:

La storia dell'arte canadese ha inizio con le popolazioni indigene che per prime hanno abitato i vasti territori conosciuti ora come Canada. Trasformatasi nel tempo per le interazioni con altre culture e modificata secondo le loro necessità, le arti delle popolazioni aborigene sono rimaste un elemento vitale delle molte storie delle arti di questo paese. Le opere d'arte avute in prestito grazie al generoso aiuto di istituzioni private e pubbliche e delle *First Nations* completano le collezioni della *National Gallery* e ci consentono di essere testimoni della diversità e ricchezza della produzione artistica dei canadesi nei secoli in tutte le regioni.

Vorrei brevemente richiamare l'attenzione sul significato politico di queste poche righe. Si sottolinea in primo luogo la presenza delle popolazioni indigene prima dell'arrivo dei colonizzatori europei che si appropriano delle terre che ora sono conosciute con il nome di «Canada». Quindi si prendono le distanze dal paradigma «di salvataggio» che vedeva queste popolazioni come attive e operanti in un passato lontano e/o congelate nel tempo²⁰ (quello che in antropologia è noto come «presente etnografico»). Si enfatizzano dunque i processi trasformativi, e i contatti con altre culture, delle produzioni artistiche aborigene che si inscrivono in una pluralità di storie delle arti in evidente opposizione con l'idea di un'unica e universale storia dell'arte. Si fa presente che il museo, non diversamente da altri musei della stessa natura, non ha una sua collezione di opere d'arte indigene e che dunque è dipendente da prestiti di altre istituzioni. Infine, si costruisce un'idea di unità attraverso la parola «Canadians» che riunisce sotto di sé sia le popolazioni indigene che tutti coloro che successivamente hanno abitato e abitano il paese.

La nuova sala, nata grazie alla costruzione di un tramezzo che ha diviso la stanza che ospitava le opere d'arte sacra del Quebec, è stata pensata per enfatizzare il nuovo carattere di questa parte del museo. A uno sguardo attento la sala dà il senso e la misura del cambiamento. Il museo nazionale d'arte del Canada non aveva in mostra opere aborigene storiche. L'arte canadese, come accennato, veniva raccontata, fino a pochi anni fa, attraverso manufatti sacri legati alla tradizione europea. Come a dire che il Canada non aveva niente che potesse essere iscritto entro una storia dell'arte prima dell'arrivo degli europei.

Il resto dell'esposizione è organizzato sia cronologicamente che geograficamente per mostrare le connessioni tra gli euro-canadesi e le popolazioni aborigene. La seconda sala è denominata «Art in Quebec». Troviamo opere di carattere religioso, croci, ostensori, incensieri, un quadro settecentesco

rappresentante San Giovanni Battista, un sant'Ignazio di Loyola, un grande tabernacolo. Nella sala 102 dedicata all'arte quebecchese nell'Ottocento sono appesi alle pareti ritratti di politici, mercanti, militari e prelati e, nelle vetrine, calici, ostensori, e vari oggetti d'argento. Tuttavia, ciò che colpiva l'attenzione all'epoca della mia prima visita nel 2007 era una *redingote* riccamente decorata con motivi tradizionali indigeni collocata in una vetrina autoportante al centro della sala.

Il pannello murale che illustrava la sala, dava conto della presenza del soprabito ponendo significativamente l'enfasi sugli scambi e i "contatti positivi" tra le culture indigene e gli europei:

[...] all'inizio nel XIX secolo, l'incremento dei traffici e degli scambi commerciali con gli europei dette luogo all'incorporazione di nuovi materiali e stili in capi d'abbigliamento e design tradizionali che continuarono a riflettere i legami della gente (di lingua algonchina) con la natura, la loro spiritualità e la sacralità della caccia.

La didascalia che accompagnava la *redingote* era più dettagliata:

Questa squisita *redingote* apparteneva a Tahoutrarche ("Daybreak") o Francois Xavier Picard (1810-1883), grande capo della nazione Huron-Wendat. Cappotti come questo erano di frequente offerti come doni e indossati con fasce colorate e d'argento durante importanti cerimonie o visite di importanti dignitari. Si pensa che le spille e i bottoni realizzati con l'argento frutto di scambi e le decorazioni ricamate possano provenire da regalia del famoso grande capo Tsauvenhohi (colui che vede con chiarezza il Falco) o Nicolas Vincent (1769-1844). Le applicazioni realizzate con aculei di porcospino e peli di alce e cucite su varie parti degli elementi decorativi sono state tramandate di generazione in generazione in questa famiglia di capi.

Mi pare valga la pena soffermarsi ancora un istante sull'allestimento dedicato al pittore Tom Thompson e il Gruppo dei Sette, e alle popolazioni algonchine e anishnaabe. Ecco cosa si legge sul pannello che illustra il senso della sala:

[...] per centinaia d'anni le popolazioni Algonchine e Anishnaabe hanno abitato le terre ritratte da Tom Thompson e i suoi successori. Queste popolazioni vivevano nel Quebec occidentale e nell'Ontario a nord dei Grandi laghi. Erano soprattutto cacciatori e raccoglitori il cui stile di vita e cui tradizioni artistiche provenivano dalle foreste e i corsi d'acqua dello scudo canadese²¹.

Nelle loro produzioni artistiche utilizzavano peli d'animale, corteccia e aculei di porcospino. A seguito degli scambi commerciali con gli europei nel XVIII secolo, queste popolazioni combinarono materiali tradizionali con prodotti importati come tessuti, perline di vetro che disponevano in forme geometriche e floreali.

Qui assieme ad opere pittoriche di Thompson e del Gruppo dei Sette troviamo borse di varie fogge decorate di perline. Dei primi anni del XX secolo, ad esempio, è una borsa a bandoliera di un'artista anishnaabe ignota realizzata con velluto e perline di vetro. Recita la didascalia:

Modellate come le borse militari europee, queste erano realizzate tradizionalmente ed esclusivamente dalle donne per gli uomini ed erano indossate in occasioni speciali [...] decorate con motivi floreali di perline [...]. Mentre molti motivi decorativi floreali anishnaabe si rifacevano a modelli e stili euro-canadesi erano tuttavia eseguiti secondo modalità originali stilisticamente diverse da esemplari non aborigeni.

6. Ottobre 2012: sparizioni

Nell'ottobre del 2012 mi sono recata ancora una volta a visitare la NGC. La mia sorpresa è stata grande: l'allestimento che ho sino a qui illustrato non esisteva più. Ho ritrovato i manufatti in mostra nella prima sala. Anche quella successiva (A101) intitolata «Art in New France and Quebec, 1740-1820» ancora si presenta come «zona di contatto» (Clifford 1999). Ecco cosa recita il pannello che la illustra:

L'esplorazione e la colonizzazione della Nuova Francia all'inizio del XVII secolo dette il via ad un flusso di missionari cattolici provenienti dall'Europa, che cercavano di convertire al cristianesimo le popolazioni aborigene del nord America. Nel 1608, l'esploratore francese Samuel Champlain fondò un avamposto commerciale dove ora sorge Quebec City e l'anno successivo i Wendat (Uroni) dell'Ontario del sud si unirono ai francesi per il controllo del traffico delle pellicce, in opposizione agli Haudenosaunee (Irochesi) che si trovavano più a sud.

Nel 1649, a seguito della guerra con gli Haudenosaunee, la maggior parte dei Wendat fu allontanata dal territorio originario e molti si stabilirono vicino Quebec city dove ora è Wendake. Molti adottarono il cristianesimo senza tuttavia rinunciare alle loro credenze. Oggetti scambiati tra i Wendat e i francesi confermano questa relazione.

In questa sala è rimasta un'unica opera che racconta di questa relazione. Si tratta di un pannello di legno, che rappresenta la Vergine con il Bambino, ricoperto da una lamina di argento destinato ad ornare l'altare della chiesa di Notre Dame di Lorette²² in occasione delle feste più importanti a Wendake. [...] La chiesa serviva la comunità Huron-Wendat che si stabilì lì nel 1697.

[...] la delicata rete di motivi incisa sulla lastra d'argento che corre sulla parte bassa del pannello è probabilmente opera di un artista Huron-Wendat che desiderava incorporarvi una immagine che, nello stesso tempo, desse conto del suo villaggio come era nel passato e poi nel presente. La giovane donna Huron ritratta in posa contemplativa accanto agli edifici religiosi e alle tradizionali *long houses*²³ richiama l'atteggiamento della Benedetta Kateri Tekakwitha che porta la croce in un dipinto del gesuita Claude Chauchetière.

Continuando il mio giro per il museo ho trovato una sala chiusa. Poi sono riuscita a rintracciare alcune opere di artisti aborigeni della costa Nordoccidentale nella sala dedicata al modernismo e all'arte dei primi anni del XX secolo. Ecco il testo del pannello che giustifica la presenza di opere native accanto a quelle della pittrice Emily Carr:

Più di tremila anni fa le molte popolazioni aborigene che abitavano la costa Nordoccidentale del Canada e quelle dell'interno svilupparono ricche tradizioni artistiche utilizzando le risorse che la terra metteva a disposizione: in particolare legno di cedro rosso e giallo. Utilizzando il legno, la corteccia e le radici di questi alberi assieme ad altri materiali legati alla terra e al mare, queste popolazioni intagliarono canoe, pali totemici e pali portanti delle abitazioni, realizzarono contenitori, oggetti cerimoniali e abbigliamento. Nonostante lo stile decorativo variasse, queste popolazioni sceglievano tradizioni estetiche che riflettevano parentele araldiche e credenze in certi spiriti. Nonostante la repressione del governo e il bando del potlatch [...] dal 1884 al 1951 continuarono a creare opere di eccezionale qualità.

Emily Carr, una pittrice di Victoria, Columbia Britannica, riconobbe la forza visuale e il potere simbolico dell'arte aborigena e disegnò pali araldici e pali d'ingresso delle abitazioni così come i villaggi che aveva visto nei suoi viaggi [...].

Alle pareti diversi quadri di Emily Carr. Al centro della stanza troneggia una grande vetrina che ospita una maschera che rappresenta un'orca assassina realizzata prima del 1953 da un artista 'Namgis Kwakwaka'wak, temporaneamente prestata dal

museo di antropologia di Vancouver, e su una parete laterale della stanza è collocato, su una pedana, un contenitore di cedro rosso che risale al 1880.

E tutto il resto? Che fine aveva fatto il tentativo di inclusione di manufatti nativi nelle sale dedicate alla storia dell'arte canadese? Ho cominciato a contattare i curatori per cercare di avere delle spiegazioni. La risposta ufficiale del museo è stata che per ragioni economiche un anno e mezzo prima era stata eliminata la posizione ricoperta da Denise Leclerc, curatrice della sezione di arte moderna canadese. Poiché tutto il progetto *Art of this Land* è detto dipendere dal lavoro di una persona competente che ad esso si possa dedicare a tempo pieno, l'allestimento a poco a poco si è ridotto.

Le voci che circolano nel mondo della cultura in Canada sono piuttosto allarmate. Si parla di un governo che sta praticando tagli drastici e non ragionati, poco interessato alla cultura. C'è chi attribuisce "l'abolizione" di certe posizioni dagli organici di alcune istituzioni allo scarso interesse per progetti di inclusione come quello tentato dalla NGC. Il primo ministro Stephen Harper, che elargisce finanziamenti solo per un certo tipo di iniziative, rende evidente, secondo autori come Ruth Phillips, che è in atto uno smantellamento delle politiche culturali che hanno consentito certi esperimenti e iniziative come quella sin qui descritta (Phillips 2015).

7. Nuovo e vecchio mondo

Non so cosa ne sarà del processo di indigenizzazione della NGC. Forse rimarrà un tentativo ormai conclusosi. Forse i musei nazionali per loro natura non possono subire tali processi. Phillips parla di paradosso delle istituzioni nazionali che hanno l'obiettivo di inscrivere nei cittadini un senso d'identità condiviso e distintivo e dunque in chiara e aperta opposizione a forme di sovranità indigena, alle quali, allo stesso tempo, si vorrebbe dare spazio. La questione è se «un museo finanziato dallo Stato, che per mandato deve rendere visibile "una comunità immaginata" nazionale, può consentire potere autonomo alle espressioni culturali indigene» (Phillips 2015: 555). Probabilmente no. Mi pare tuttavia interessante leggere i tentativi di allestimenti inclusivi²⁴ provando ad allargare l'apertura del nostro diaframma fino ad includere nel campo visivo la grande e conclamata crisi dei musei etnografici europei e il loro conseguente interrogarsi sulle proprie identità e missioni. Vorrei ipotizzare che entrambe le situazioni possono essere lette come conseguenza dell'apertura a forme di rappresentazione di tipo collaborativo e condiviso, che a loro volta rappresentano una risposta alla crisi

dell'autorità di rappresentazione.

Tra il 2012 e il 2013, a Roma al museo Luigi Pigorini e al museo Pitt Rivers di Oxford ci sono state due conferenze che hanno visto coinvolti i grandi musei etnografici europei, nati per lo più in epoca coloniale, che hanno dibattuto del loro destino e della loro ragion d'essere²⁵. I musei etnografici, i cui impianti narrativi sono saltati da diversi decenni, si stanno interrogando sul rinnovamento della loro missione culturale e sociale in un mondo sempre più traversato da grandi flussi di persone che si incontrano e si mescolano e dai processi di globalizzazione.

Negli ultimi decenni i musei etnografici si sono dati un gran daffare nel promuovere attività di auto riclassificazione (Harris, O'Hanlon 2013). Influenzati dagli studi postcoloniali e da quelli femministi, i musei "dell'uomo" ad esempio hanno cambiato nome e in alcuni casi anche collocazione²⁶. Altri hanno deciso di dismettere l'etichetta di "etnografico", troppo legata ad un passato pesantemente coloniale, per qualificarsi come «Museums of World Culture». Assieme alle rinominazioni sono in corso ben più radicali trasformazioni sul piano strutturale. A Vienna e Leiden ad esempio i rispettivi musei etnografici hanno modificato pesantemente l'impianto dei loro allestimenti. Nel 1999, in Svezia, il museo etnografico di Göteborg si è unito al museo nazionale etnografico di Stoccolma (e ad altri ancora) in un consorzio che ha voluto razionalizzare parte delle collezioni del paese, promuovere l'accesso, stimolare la centralità delle persone, l'interdisciplinarietà, e nuovi tipi di mostre. E questi sono solo alcuni esempi.

La storia di un processo di indigenizzazione, seppure fallito, mostra che, per ora con maggior evidenza nei paesi che hanno avuto una storia marcatamente coloniale e poi l'arrivo massiccio di comunità diasporiche, anche gli impianti narrativi di discipline dagli statuti tradizionalmente più solidi, come ad esempio la storia dell'arte, cedono o cominciano a cedere. La crisi dei musei etnografici, l'indigenizzazione dei musei d'arte possono allora essere letti come segni di un sistema museale che scricchiola sempre più rumorosamente. Ed ora non più solo alla sua periferia – come la crisi dei musei etnografici mostra da tempo – ma proprio al suo centro.

Note

¹ National Gallery Submission to Standing Committee on Communications on Culture of the Federal Government in 1991, citato in Anne Whitelaw (2007).

² Clifford individua negli anni '80 e '90 del Novecento una serie di manifestazioni pubbliche in cui la "presenza indigena" ha raggiunto una straordinaria visibilità su scala nazionale e globale. Alcuni di questi eventi sono connessi al mondo dei musei e del patrimonio. Tra questi si può annoverare l'esplosione del mercato di "arte tribale" e le sempre più crescenti richieste di rimpatrio di resti umani e di manufatti (Clifford 2013:19-30).

³ Su questo la bibliografia è piuttosto ampia, si veda soprattutto Harrison, Trigger, Ames 1988; Ames 1992; Clifford 1999; Phillips 2011.

⁴ Task Force on Museums and First People, 1992.

⁵ Si veda Jessup 2002.

⁶ Ad esempio, la *Vancouver Art Gallery* a Vancouver o l'*Art Gallery of Ontario* a Toronto non hanno collezioni di opere storiche indigene.

⁷ La NGC, ad esempio, ha una collezione inuit esposta in una sala autonoma nel piano interrato del museo. La produzione artistica inuit ha una sua storia in termini di sviluppo estetico e di relazioni con le istituzioni artistiche euro-canadesi che in questo testo non si affrontano.

⁸ Prendo spunto dal titolo fortemente evocativo di un articolo di Michael Ames dove si esaminano gli sforzi di alcuni intellettuali nativi che si vogliono liberare da quello che viene descritto come il loro «destino etnologico» che li fa essere degli «esemplari antropologici» (Ames 1987).

⁹ Anche le varie forme di arte che ad un livello classificatorio si strutturano in: *Belle arti*, *Arti decorative*, *Arti applicate* e *Arti popolari* si può leggere allo stesso modo. Mentre la diade classificatoria strutturata in *Storia* ed *Etnologia* ha a che fare soprattutto con i concetti di razza; le varie forme d'arte, ora elencate, implicano, secondo la Phillips, nozioni di *gender* e di classe. Anche qui la storia rimane al centro e tutto ciò che è tradizionale si colloca ai margini.

¹⁰ E. Hooper-Greenhill mostra, nel suo testo *I Musei e la formazione del sapere* (2005), che i musei sono sempre stati istituiti in consonanza con il contesto epistemologico dominante; questa lettura, chiaramente ispirata a Foucault, vede il museo come una messa in forma delle possibilità di conoscenza determinate dalle strutture vigenti in un preciso momento storico. Hooper-Greenhill

(2005) scrive che «nel delineare una storia effettiva del museo, si scopre una lunga sequenza di collezioni, di concentramenti e di classificazioni delle cose materiali, ma si evidenziano anche spostamenti radicali riguardo alle cose da considerare desiderabili, ai modi in cui sono state classificate, all'attribuzione dei significati, alle motivazioni che hanno dato origine alla raccolta, alle forme in cui le collezioni, una volta costituite, sono state usate» (p. 228).

¹¹ Sebbene non siano mancate le letture che li hanno visti come gesti appropriativi che hanno assimilato la cultura indigena al sistema di valori estetico e tassonomico occidentale.

¹² Comunicazione personale del 4 novembre 2008.

¹³ Si veda su questo Lee-Ann Martin 2010.

¹⁴ Intervista da me realizzata presso la NGC il 4 novembre 2008 durante una delle mie visite.

¹⁵ Si tratta di un'opera che incorpora vecchie fotografie etnografiche di "indiani", diversi autoritratti dell'artista, immagini di leader assassinati per il loro sforzo di raggiungere la pace e riferimenti alle pratiche di misurazione e raccolta dati tipici dei musei che se ne servivano per supportare forme di classificazione legate all'antropologia ottocentesca.

¹⁶ Su questo si veda Anne Whitelaw (2007). Whitelaw annovera tra le grandi imprese nazionali che operano per creare e rafforzare il concetto di "canadesità" tutti i grandi musei nazionali, la *National Film Board* e la CBC, la rete televisiva nazionale. D'altro canto, come Tony Bennet ed altri hanno teorizzato, a partire dagli anni Novanta del Novecento i musei possono essere letti come spazi socialmente attivi dove si manifesta la "comunità immaginata" nei quali i visitatori diventano cittadini prendendo parte a quelli che sono stati definiti da Carol Duncan dei "civilizing rituals" (1995).

¹⁷ Sul Gruppo dei Sette di veda Hill 2010.

¹⁸ Nel *First National Gallery Act* del 1913 si può leggere che la sua funzione principale era educativa (citato in Whitelaw 2007: 177).

¹⁹ Leclerc cit. in Leman (2003:19).

²⁰ Al tema del cosiddetto collezionismo di salvataggio che ha caratterizzato la formazione di collezioni di importanti musei di antropologia, ho dedicato il volume *Passione da Museo. Per una storia del collezionismo antropologico: il museo di Antropologia di Vancouver*, Firenze, Edifir, 2006.

²¹ Il cosiddetto «scudo canadese» è un'ampia area geologica che comprende il Canada orientale e centrale, e le zone adiacenti degli Stati Uniti d'America.

²² I Gesuiti introdussero il culto della Madonna di Loreto, tuttora molto forte.

²³ Si trattava di abitazioni lunghe a relativamente strette ricoperte generalmente di corteccia, nelle quali abitavano vari gruppi familiari.

²⁴ Tentativi simili sono stati compiuti più di recente dalla *Art Gallery of Ontario* (AGO) e dal *Montreal Museum of Fine Arts* (MMFA).

²⁵ Le conferenze, organizzate nell'ambito del progetto RIME (*Rèseau International des Musées d'Ethnographie*), finanziato dal programma Cultura dell'UE 2007-2013, avevano titoli significativi; quella organizzata al museo Pigorini: *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums need Ethnography?* (Roma 18-20 aprile 2012), quella organizzata dal Museo Pitt-Rivers: *The Future of Ethnographic Museums* (Oxford, 19-21 luglio 2013).

²⁶ Questo è il caso del "Mankind" di Londra chiuso nel 1994 e poi inglobato nel British Museum, lasciando la storica sede di Piccadilly; o del *Musée de l'Homme* di Parigi, smembrato e riallestito nel museo di Quay Branly.

Riferimenti bibliografici

Ames M.

1987 «Free Indians from their ethnological fate: The Emergence of the Indian Point of view in Exhibitions of Indian», in *Muse. Journal of the Canadian Museums Association*, vol. 5, n. 2: 14-19.

1992 *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, Ubc Press.

Anderson B.

2009 *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (ed. or. 1991), Roma, Manifesto libri.

Clifford J.

1999 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX* (ed. or. 1997), Torino, Bollati Boringhieri.

2013 *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.

A. E. Coobes, R. B. Phillips (eds)

2015 *The International Handbooks of Museums Studies: Museums Transformations*, Toronto, Wiley-Blackwell.

- Duncan C.
1995 *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London-New York, Routledge.
- Fabian J.
2000 *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia* (ed. or. 1983), Napoli, L'Anch'ora del Mediterraneo.
- Foucault M.
1998 *Le parole e le cose* (ed. or. 1966), Milano, Rizzoli.
- Gessell P.
2003 «Arts», in *Ottawa Citizen*, 30 maggio.
- Harris C., O'Hanlon M.
2013 «The future of the Ethnographic museum», in *Anthropology Today*, vol. 29, n. 1: 8-12.
- Harrison J., M. Ames, B. Trigger
1988 «Museums and Politics: The Spirit Sings and the Lubicon Boycott», in *Muse. Journal of the Canadian Museums Association*, 6, 3, 1988: 2-25.
- Hill C.C.
2010 «Tom Thompson and the Group of Seven», in A. Whitelaw, B. Foss, S. Paikowsky, *The visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press: 39-59.
- Hooper-Greenhill E.
2005 *I Musei e la formazione del sapere* (ed. or. 1992), Milano, Il Saggiatore.
- Jessup L., S. Bagg
2002 *On Aboriginal Representation in the Gallery*, Hull, Canadian Museum of Civilization.
- Jessup L.
2002 «Hard Inclusion», in L. Jessup, S. Bagg, *On Aboriginal Representation in the Gallery*, Hull, Canadian Museum of Civilization: XIII-XXX.
- Kaplan F.
1996 *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, Leicester, Leicester University Press.
- Leman D.
2003 «Making Connections. Phase two of Art of this Land», in *Vernissage*, vol. 5, n. 2: 19-22.
- Maffi I. (a cura di)
2006 *Il patrimonio culturale*, in *Antropologia*, VI, n. 7.
- Martin L. A.
2010 «Contemporary First Nations Art since 1970: Individual Practices and Collective Activism», in A. Whitelaw, B. Foss, S. Paikowsky, *The visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press: 371-393.
- O'Brian J., P. White (eds)
2007 *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Phillips R.
2011 *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montreal-Kingston, McGill-Queen's University Press.
2015 «Can National Museums be postcolonial? The Canadian Museum for Human Rights and the obligation of Redress to First Nations», in A. E. Coobes, R. B. Phillips (eds), *The International Handbooks of Museums Studies: Museums Transformations*, Toronto, Wiley-Blackwell: 545-573.
- Rossi E.
2006 *Passione da museo. Per una storia del collezionismo etnografico, il museo di Antropologia di Vancouver*, Firenze, Edifir.
- Task Force on Museums and First People
1992 *Turning the page: Forging Partnerships between Museums and First Peoples*, Ottawa, Museum Association and Assembly of First Nations.
- Whitelaw A.
2006 «Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada», in *Canadian Journal of Communication*, vol. 31, n. 1: 197-214.
- Whitelaw A., B. Foss, S. Paikowsky
2010 *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press.
2010 with, *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press.

Mentre si preparava questo numero dell'Archivio Antropologico Mediterraneo, è giunta notizia della prematura scomparsa di Febo Guizzi, professore ordinario di Etnomusicologia nell'Università di Torino. Desideriamo ricordare la figura del caro e stimato collega dedicandogli questa sezione, per la circostanza composta da quattro testi di interesse etnomusicologico.

*I tamburi a cornice in Sicilia**

La presenza del tamburo a cornice è già largamente attestata fin dal V sec. a. C. in Italia meridionale, soprattutto in Puglia e in Sicilia, con minore intensità in Campania e in Calabria. Forma, dimensioni relative (quali si possono ricavare nelle arti figurative dal rapporto con l'immagine del suonatore), decorazioni sulla cornice e sulla membrana appaiono simili a quelle odierne, mentre solo sporadicamente – e in particolare nelle attestazioni apule – paiono trovarsi i cimbali affissi in finestre aperte sulla cornice, talvolta sostituiti (o accompagnati) da campanelli e/o sonagli (cfr. a esempio Di Giulio 1988: 111-115 e Bélis 1995: 274-275). I tratti che caratterizzano questi tamburi a cornice si presentano inoltre del tutto diversi – sia per le proporzioni che in ragione di altre caratteristiche morfologiche – da quanto si può osservare negli esemplari attualmente diffusi dal Medio Oriente al Nord Africa (*riqq*, *deff*, *bendir* ecc.).

Anche le tecniche esecutive mostrano – in base alle raffigurazioni – una sostanziale continuità con le fonti antiche. Lo strumento, che quasi in tutti gli altri luoghi in cui è presente viene prevalentemente sostenuto e percosso con ambedue le mani, viene difatti ancora oggi impugnato con una mano e percosso con l'altra: indice, medio, anulare e mignolo raccolti a cucchiaino da una parte, pollice dall'altra formano i due lati di un triangolo; un movimento a bilancia della mano fa sì che le due estremità dei lati, cioè il pollice e la punta delle altre dita, percuotano alternatamente la membrana. L'azione produce – nelle tradizioni attuali di tutta Italia – strette figurazioni di due colpi dati con la medesima parte della mano più un terzo colpo prodotto con l'altra parte (dita-dita-pollice o, meno di frequente, pollice-pollice-dita). Più precisamente, in Italia centrale e meridionale (Umbria, Abruzzo, Molise, Lazio, Campania, nella parte settentrionale della Puglia, nella Calabria settentrionale e nei repertori femminili in Sicilia) i primi due colpi vengono dati con le quattro dita riunite, il terzo col pollice o con la base del palmo. In Calabria meridionale una variante di questa tecnica prevede una differenziazione tra il primo e il secondo colpo, che viene dato con le nocche, aprendo e chiudendo rapidamente

la mano. In Salento, al sud della Puglia, a questa sequenza motoria se ne aggiunge un'altra: il primo e il secondo colpo vengono inferti dal pollice, con movimento rotatorio dell'avambraccio, e il terzo dalle dita contrapposte. Tutte queste tecniche, pur diverse tra loro, consentono l'esecuzione di figurazioni ritmiche basate sulla rapida successione di tre colpi, di cui il primo accentato (cioè in 6 o 12/8), e prevedono sempre l'uso contrapposto del pollice e delle altre dita della mano che opera la percussione, mentre l'altra mano viene usata esclusivamente per sostenere lo strumento. In Sicilia e nelle Marche le tecniche esecutive sono particolarmente ricche e complesse, prevedendo la combinazione di tutte le sequenze motorie sopra descritte con l'aggiunta di altre: la strisciata di un dito lungo il bordo della membrana, che produce una sorta di trillo dei cimbali accompagnato da una prolungata vibrazione della membrana, lo scuotimento dello strumento da parte della mano di sostegno, la frizione della membrana nelle Marche e la percussione da parte dell'indice sulla parte esterna e su quella interna della membrana in Sicilia (per una più dettagliata descrizione delle tecniche esecutive e delle morfologie presenti sul territorio italiano si vedano Guizzi, Staiti 1989 e Tucci 1991: 159-184).

1. *Persistenze e trasformazioni*

In Sicilia il tamburo a cornice conosce una diffusione molto ampia e duratura. Le prime fonti figurative che mostrano tamburi monopelli, impugnati con una mano e percossi con l'altra, sono pitture vascolari magno-greche, non solo d'importazione ma soprattutto di fattura locale (cfr. Guizzi, Staiti 1989, Guizzi, Staiti 1991 e Bellia 2012: 43-49). Un esemplare particolarmente significativo si può osservare nella produzione di un pittore del gruppo di Manfredonia, il quale offre testimonianza di un tamburello straordinariamente simile a quelli tuttora utilizzati in alcune aree italiane, tra le quali il Messinese: anzitutto per la profondità della cassa e la presenza di nastri decorativi, ma anche per l'ammissibile esistenza di cimbali incastonati nella cornice (seconda metà del

IV secolo a.C., Museo Archeologico Eoliano, vedi immagine 1). Alle attestazioni precristiane seguono quelle del periodo cosiddetto arabo-normanno: in specie le immagini presenti sui soffitti lignei della Cappella Palatina, nel Palazzo dei Normanni a Palermo (cfr. Gramit 1986), e del Duomo di Cefalù (cfr. Carapezza 1994), che documentano anche tamburi quadrati, tuttora impiegati in Maghreb e nella penisola iberica ma dei quali non è rimasta traccia in Sicilia (vedi immagini 2 e 3).

In epoca moderna le fonti si moltiplicano. Dal XVI secolo la diffusione dei tamburi a cornice è documentata, con variabile intensità, in tutta la Sicilia. La particolare vitalità delle botteghe palermitane del Seicento è attestata dal fatto che queste inviavano periodicamente i tamburelli di propria produzione in altri importanti centri dell'Isola, come a esempio Termini Imerese, Alcamo, Trapani e Sciacca. Si producevano tamburelli di varie dimensioni (piccoli, medi e grandi), dotati di piattini (negli strumenti di migliore qualità di ottone, altrimenti di leghe più povere e leggere, disposti in coppia, in serie di tre o più o anche singolarmente nelle finestre che li alloggiavano), di norma dipinti da artigiani specializzati che operavano al servizio dei costruttori, talvolta anche stabilendo contratti formali di collaborazione. Gli stessi tamburinaisti si occupavano della vendita, presso le loro botteghe ma soprattutto in ricorrenza di fiere, mercati e feste religiose. Pare inoltre verosimile che una parte consistente della produzione attestata nelle fonti archivistiche fosse costituita da strumenti giocattolo venduti proprio in queste circostanze (cfr. Di Stefano 2013: 24-27 e 51n).

Fra le testimonianze archivistiche relative al contesto palermitano dei secoli XVI e XVII spiccano i riferimenti a tamburelli di diametro superiore all'ordinario, denominati *garbuli di larcara*. Il termine siciliano *gàrbula* (pl. *gàrbuli*) si riferisce tra l'altro al telaio di stacci e tamburi, mentre *larcara* rinvia inequivocabilmente al paese di Alcarà Li fusi, un centro dei Monti Nebrodi – sul versante tirrenico della provincia di Messina – che fino al Settecento compare nei documenti con diverse grafie: *Larcara*, *L'Arcara*, *L'Alcara*. Giovanni Paolo Di Stefano, che ha individuato queste testimonianze presso l'Archivio di Stato di Palermo, rileva inoltre: «All'origine non palermitana di questa tipologia di tamburi a cornice si dovrebbero anche riferire le espressioni “tamburelli magni ut dicitur fora di la porta” e “tamburelli di fora di lu postu”, ossia tamburelli grandi provenienti da fuori città» (2013: 24). Si tratta di attestazioni particolarmente significative per diverse ragioni.

Viene anzitutto posta in evidenza l'associazione tra i telai degli stacci (*crivi*) e dei tamburelli, fondata sull'identica tecnica costruttiva, dato che per la cur-

vatura delle fasce di legno (in prevalenza faggio) si impiegava il medesimo procedimento. Tamburelli e stacci fin dall'antichità condividono rilevanti tratti simbolici, legati al femminile: sono entrambi figurazioni dell'imene percosso e del ventre fecondato e non è un caso che tuttora in Kosovo l'uno o l'altro possano essere utilizzati scambievolmente per contenere le lenzuola sporche di sangue che testimoniano la consumazione del matrimonio (si veda in particolare Staiti 2012: 151-163). Un intimo legame fra questi due oggetti, tanto profondamente radicati nella cultura agropastorale euromediterranea, è d'altra parte testimoniato da quei particolari stacci, usati per alcune varietà di legumi, che in luogo del fondo retinato avevano una membrana di pelle (*crivi ri peddi*): il prodotto veniva lanciato in aria ed era il vento a portare via le impurità, lasciando i legumi puliti sul fondo del contenitore (due esemplari sono conservati presso il Museo del Costume di Scicli, in provincia di Ragusa; vedi immagine 4).

La duplice competenza costruttiva è persistita in termini funzionali fino a tempi recenti. Nei primi anni Novanta del Novecento era ancora attivo a Palermo Luigi Vivirito (immagine 5), costruttore di stacci, tamburi a bandoliera e tamburelli in una bottega situata tra via Maqueda e piazza Casa Professa, nella cosiddetta area “del Ponticello” che fin dal Cinquecento ospitava questo genere di artigianato. Nella stessa zona opera tuttora il suo allievo Paolo Buglino (immagine 6), che lavora nella propria abitazione in via Ponticello, a pochi passi dal laboratorio del maestro. I loro strumenti, di norma realizzati in legno di faggio, vanno da dimensioni piccole (circa cm 25 di diametro e 5 di altezza della cornice) a medio-grandi (circa cm 35 e 5), con piattini rotondi, di latta, stampati a macchina, alloggiati in finestre ovali, e con telaio dotato di controfascie sia inferiori che superiori. Dall'altra parte della Sicilia, a Piedimonte Etneo in provincia di Catania, costruisce e vende tamburelli Antonino Cassaniti (immagine 7), ultimo esponente di una lunga tradizione familiare di *crivara*. Cassaniti ricorda che per le feste di san Sebastiano a Melilli e dei santi Alfio, Filadelfo e Cirino a Trecastagni la vendita iniziava alle quattro di mattina e le tante bancarelle allestite presso le chiese smerciavano migliaia di tamburelli, che venivano acquistati in larga prevalenza dalle donne, alle quali si rivolgeva difatti esplicitamente il richiamo che il padre eseguiva accompagnandosi con ritmo specifico. I prezzi, espressi in lire, alludono alla diversa misura degli strumenti: *S'accomoda, s'accomoda signora! Unu trenta e nn'altu cinquanta!* (Si accomodi signora! Uno trenta e un altro cinquanta!). Le dimensioni dei suoi strumenti non sono molto diverse da quelle dei tamburelli

palermitani e solo la cornice tende a essere un po' più profonda (intorno ai 6 cm).

Non meno rilevante appare il riferimento alla tradizione musicale di Alcara Li Fusi, dove i grandi tamburelli suonati dalle donne – diametro fino a 55 cm circa, altezza della cornice fino a 12 cm circa – sono stati documentati fino a qualche decennio addietro, soprattutto in relazione al rito del *muzzuni* collegato alla festa di san Giovanni Battista (si vedano: Uccello *d*1974, ried. 2002: 55; Sarica 1994: 152, 162; Bonanzinga *cd*1995: traccia 21 e pp. 32-36 del libretto allegato). Oggi la tradizione delle suonatrici di tamburello si è praticamente estinta ma le donne continuano ad allestire (*cunzari*) per le strade dei veri e propri altari intorno al *muzzuni*: una piccola struttura conica costituita da una bottiglia (o brocca in terracotta), rivestita da un elegante *foulard* (o scialle) su cui si appuntano a profusione ori e gioielli, e dalla quale emerge un ciuffo di spighe di grano (immagine 8). Presso i *muzzuna* si riuniscono piccole folle a festeggiare con abbondanti libagioni, canti e balli (oggi soprattutto eseguiti da giovani provenienti da altri centri). Proprio questi momenti di festosa aggregazione erano deputati all'intrecciarsi dei contatti tra i sessi e tra i gruppi familiari: si sacralizzavano le amicizie attraverso i comparatici, si scambiavano gli anelli tra fidanzati e si dichiaravano le "intenzioni" di matrimonio. È evidente nel caso del *muzzuni* la persistenza di una simbologia precristiana intesa a celebrare la fecondità degli uomini e della natura, con donne-suonatrici chiamate a svolgere un ruolo celebrativo fondamentale, come anticamente accadeva nei riti demetriaci, pure caratterizzati dal suono di cimbali e tamburelli (cfr. in particolare Bellia 2015; si veda inoltre Redmond 1997).

La vocazione femminile che marca questo genere di strumenti investe anche le competenze costruttive, e non è certo un caso che una tra le maggiori botteghe palermitane tra Cinque e Seicento fosse proprio gestite da donne: Aleonora Marraffa, vedova del tamburinaio Giuliano Baruni, con le figlie Agata e Sigismonda. Stando ai documenti individuati da Di Stefano, quella della Marraffa Baruni sembrerebbe essere una delle più fiorenti botteghe della città: tra il 1597 e il 1611 la sola produzione registrata attraverso i contratti supera infatti i dodicimila tamburelli dipinti, ponendo in evidenza «un singolare caso di artigianato strumentale praticato da donne e destinato a un pubblico di esecutori in larga misura femminile» (Di Stefano 2013: 25).

Anche questo aspetto trova continuità fino ai nostri tempi. Nel 2009 a Messina abbiamo incontrato Elisabetta Talamo (1951-2011), che nella sua abitazione al rione Ritiro produceva tamburelli proseguendo un'attività in precedenza avviata dal

marito (defunto nel 1999). Insieme a figlie e nipoti conduceva una piccola azienda familiare, che costruiva soprattutto tamburelli giocattolo o *souvenir*, con la pelle di percussione sostituita da stampe su carta raffiguranti tipici soggetti del folklore siciliano (carretti, paladini, santi ecc.). La signora acquistava la carta, le decalcomanie, i piattini stampati a macchina e le parti in legno già sagomate (cornici e controfascie), sicché il lavoro consisteva sostanzialmente nell'assemblaggio dei vari elementi. La produzione di tamburelli giocattolo-*souvenir* nel periodo estivo poteva arrivare a un centinaio di esemplari al giorno, smerciati da un venditore ambulante nella zona di attracco dei traghetti Caronte (in via Libertà). La signora Talamo produceva però su committenza anche veri tamburelli in tre misure (approssimativamente diametri 23/28/33 cm, altezze 4,5/6 cm), usando pelli di agnello (*peddi i ciareddu*) di cui curava personalmente la concia nel cortile di casa (immagine 8). Riferisce inoltre che il marito operava "all'antica", costruendo da sé ogni parte dello strumento: *ciccu* 'cerchio', *bbuddini* 'bordini' e *lanni* 'lamine' (ovvero cornice, controfascie e piattini). Ricorda pure che il marito usava recarsi ogni anno a Melilli in occasione della festa di san Sebastiano, richiamando l'attenzione con la sua tipica *bbanniata* ritmata dal tamburello: *A robba bbona, a robba di pelle, a robba di lussu! Cattàtivi i tamburelli! Viniti nto bbancu dî missinisi chi sunnu di peddi!* (La roba buona, la roba di pelle, la roba di lusso! Compratevi i tamburelli! Venite nella bancarella dei messinesi che sono di pelle!).

Di contro alla straordinaria mole documentaria che permette di dedurre quanto ampia dovesse essere la produzione di tamburelli nella Sicilia dei secoli XVI e XVII, va rilevato come neppure uno strumento risalente a quell'epoca si sia conservato fino ai nostri giorni. Unica attestazione materiale di questa consistente tradizione artigianale sembrerebbe quindi essere una «membrana seicentesca decorata che, dopo essere stata rimossa dalla cornice lignea, all'inizio del Settecento fu utilizzata per la legatura in pelle di un volume notarile oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Sciacca» (Di Stefano 2013: 26). L'immagine sulla membrana, purtroppo danneggiata e incompleta, raffigura due eleganti dame e un paggetto che danzano (immagine 10). Questa esigua testimonianza permette comunque di porre in evidenza la continuità della caratterizzazione femminile anche in ordine ai motivi decorativi, come dimostrano i cinque tamburelli di produzione palermitana conservati presso il Museo Etnografico Siciliano "Giuseppe Pitrè" e risalenti agli ultimi decenni dell'Ottocento.

Riferendo di questi tamburelli e di alcuni tamburini-giocattolo, che furono esposti alla Mo-

stra Etnografica Siciliana organizzata nell'ambito dell'Esposizione Nazionale tenuta a Palermo tra il 1890 e il 1891, Pitrè scrive: «*Tammurini e tammureddi*. [...] Sono da donne, da bambine e da bambini. In quelli ben grandi da donne sono attorno al cerchio certe laminette girevoli di latta, e sulla cartapeccora dipinte delle figure di bambole, dalle quali nacque la frase volgare, avvilitiva di donna o di figura di donna: *pupa di tammureddu*» (1892: 87). Lo studioso ricorda qui la specifica destinazione femminile dei tamburelli-giocattolo, rilevando come ai maschietti si usasse invece donare piccoli tamburi bipelli a cassa (*tammurini*), riproduzioni in scala ridotta di quelli usati dai banditori e nei contesti festivi (cfr. Bonanzinga 2013: *passim*).

Tutte ballerine sono le *pupe* raffigurate sui tamburelli conservati al Museo Pitrè, anche se in luogo della pelle vennero applicate membrane di carta, giacché l'interesse dello studioso era soprattutto centrato sulle immagini di ornamento. Queste si trovano comunque dipinte sulle superfici interne, nel rispetto di una consuetudine finalizzata a preservare l'integrità delle pitture che sarebbero state altrimenti compromesse dall'azione percussiva. I cimbali (*cirimuli* o *cianciani*) sono quadrati ad angoli mozzati, come spesso avviene quando vengono approntati direttamente dal costruttore, che usa porzioni di scatole da conserva di latta, ritagliate con forbici da metallo. Queste le misure approssimative dei due tamburelli più grandi (inv. 3855 e 2908): diametri cm 37 e 47,5 / altezza cornici cm 7,6 e 9,6 (immagine 12).

Analoghi per tipologia costruttiva, motivi decorativi e provenienza sono poi due tamburelli che lo stesso Pitrè procurò a Lamberto Loria per il Museo di Etnografia Italiana di Firenze, in seguito confluiti nelle collezioni del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (cfr. Simeoni-Tucci 1991). Uno dei due è un piccolo tamburello-giocattolo (inv. 11427, 16x4 cm ca.), mentre l'altro è molto simile a quello conservato al museo Pitrè con numero di inventario 3855 (immagine 13). Nella scheda di catalogo relativa al secondo strumento (inv. 11426, cm 44x100 ca.), Roberta Tucci scrive che l'acquisto di questi due tamburelli e di un tamburino-giocattolo «fu mediato da Giuseppe Pitrè, il quale accompagnò Loria dall'artigiano L. Vivirito di Palermo, guidandolo negli acquisti», ed è del tutto verosimile che il tamburinaio Vivirito incontrato dai due studiosi sia stato il nonno di quello ancora attivo fino a poco più di vent'anni addietro (cfr. *supra*). Aggiunge inoltre Tucci che la fonte inventariale «specifica un uso femminile per questo tamburello» (1991: 184).

Una donna che danza campeggia anche su un altro tamburello reperito direttamente da Loria nel paese di Caltagirone, dove svolse una breve indagi-

ne etnografica nel 1907 (cfr. Loria 1907, ried. 1981). Si tratta di un tamburello di misura media (cm 29x6,5 ca.) con la parte esterna della cornice dipinta di giallo punteggiata da dischi rossi (inv. 11428). «Lungo di essa si aprono cinque fessure, allineate a due a due a diverse altezze. Sulle fessure sono inserite, mediante filo di ferro, cinque coppie di piattini di latta quadrangolari. Sulla superficie interna della pelle [...] è dipinta una figura di ballerina in posizione centrale, con piccoli festoni tutto intorno, di colori rosso, blu, bianco, rosa, nero» (Tucci 1991: 179; immagine 11).

Testimonianze figurative risalenti all'Ottocento confermano la competenza femminile nel suonare il tamburello. Tra queste l'incisione che il francese Louis de Forbin pone in apertura al memoriale del suo viaggio in Sicilia (1823) e una fotografia di fine Ottocento che abbiamo individuato nell'archivio del Museo Pitrè (inv. 1984). L'immagine pubblicata da Forbin raffigura una danza ambientata all'interno del teatro greco-romano di Taormina: due donne ballano e una terza sta seduta suonando il tamburello, tenuto in posizione del tutto realistica (immagine 14). La fotografia reca Messina quale indicazione di provenienza e ritrae due donne: una suona il tamburello e l'altra canta (immagine 15), proprio come accadeva quando si intonavano i tradizionali lamenti parodici per la morte del Carnevale, ricordati ed eseguiti tra l'altro anche dalla signora Talamo (cfr. Bonanzinga 2014: 132).

La centralità delle donne in relazione all'uso del tamburello viene ampiamente evidenziata anche nella letteratura folklorica. Salvatore Salomone Marino conferma a esempio la partecipazione di suonatrici di tamburello alle feste di Carnevale, in coppia con uomini che suonano flauti di canna (1897: 208). Giuseppe Pitrè, dal canto suo, ribadisce il dominio femminile fornendo una puntuale descrizione riguardo alla foggia dello strumento e al modo di suonarlo:

Il tammureddu ha forma di staccio più o meno piccolo: un cerchio di sottilissimo legno, largo da sei a nove centimetri, con vari buchi nel mezzo ed in giro, nei quali, legate a un filo di ferro, osillano dei sonagli e delle girelline di lama, e sopra, all'un dei lati, è teso un foglio di pergamena avente una figura dipinta, che nelle intenzioni dei fabbricanti vuol esser donna. Le donne battono questo strumento con la mano destra reggendolo con la sinistra. Il rumore dei sonagli e delle girelline ora si alterna, ora si accompagna colle battute, e cresce col rumore d'una collana di altri sonagli che in quel di Novara [centro dei Nebrodi in provincia di Messina] certe famiglie agiate dedite alla pastorizia sogliono unirvi (1889/I: 356-357).

Pitrè pone qui in evidenza la consuetudine di aggiungere file di bolle per arricchire la sonorità dello strumento, come tuttora si usa fare nell'area fra Messina e Catania (cfr. *infra*), ed è il primo a prestare attenzione alla dimensione più specificamente esecutiva. In questa prospettiva si muove, circa sessant'anni più tardi, la demologa catanese Carmelina Naselli nell'ambito di un suo breve saggio dedicato agli strumenti musicali, dove viene anche riportato un indovinello – proveniente da Chiaramonte Gulfi (nel Ragusano) – a suo tempo pubblicato da Pitrè (1897: 247):

Il *tammureddu* o *cimmulu*, strumento musicale, è di regola più grande del tamburello usato dalle fanciullette come balocco, ha più numerose girelline metalliche e spesso anche una collana di piccoli sonagli (*ciancianeddi*, *ciancianelli*) [...]. Le pitture che lo adornano nell'interno sono più curate, e pitture ornano talvolta il suo cerchio: *Haju li cianchi appitturati*, / *quattu para di pinnienti*, / *e mi dūnanu lignati* / *ppi divertiri a li gienti*. – Ho i fianchi (il cerchio) pitturati, / quattro paia di pendenti (i sonagli), / e mi danno legnate / per divertire le persone.
[...] Si batte con la punta o col dorso delle dita o anche con la palma della mano, o, qualche volta, strisciando su di essa un dito o più dita, per la lunghezza del diametro, in modo da combinare la risonanza della membrana col tintinnio dei dischi metallici. Si suona anche scuotendo velocemente, in modo da mettere in movimento le girelline (1951: 267-268).

A questi apprezzabili tentativi di illustrare anche gli aspetti performativi vanno correlate le trascrizioni musicali effettuate dal musicista-etnografo Alberto Favara tra fine Ottocento e inizio Novecento, ma rese note soltanto nel 1957, quando sarà dato alle stampe il *Corpus di musiche popolari siciliane* a cura di suo genero Ottavio Tiby. Si tratta di trentotto notazioni di *tammuriddati* (ritmi di tamburello), in maggioranza provenienti dalle province di Trapani (17) e Palermo (12), mentre quattro esempi si riferiscono a centri delle province di Messina (2), Agrigento (1) e Caltanissetta (1). Gli esecutori, non sempre segnalati, sono sia donne che uomini (cfr. Favara 1957/II: 563-574). Ulteriori moduli ritmici di tamburello, eseguiti con funzione di accompagnamento o interludio, si trovano inoltre inclusi nelle sezioni del *Corpus* dedicate ai “canti religiosi” (nn. 640 e 641, Altfonte PA) e alle “canzoni a ballo” (n. 745, Naso e n. 747, Caltanissetta), mentre un ritmo associato al trasporto del tonno a Palermo (n. 822) è inserito tra i richiami dei venditori ambulanti, con la seguente annotazione: «Certo Vanni Pan-

nazza, trafficante, comprava il tonno e lo rivendeva. Oltre al *tammurinu*, in testa al piccolo corteo che accompagnava il pesce alla bottega, egli, in coda, andava suonando il *friscalettu* e il *tammureddu*, alternandoli. Però questo è un caso isolato», giacché il trasporto del tonno era di norma ritmato dal solo tamburo di banditore (su questa consuetudine si veda in particolare Bonanzinga 2011: 47-48).

Per esecuzioni che considera tecnicamente più complesse Favara si sforza di rendere con maggiore precisione il gesto percussivo, integrando la notazione con le seguenti diciture: *p* ‘palma’, *d* ‘dita’ (nn. 1041 e 1042, Palermo); *p* ‘pollice’, *pl* ‘palma’, *d* ‘dita’ (n. 1054, signora Giuffrè, Naso ME); *n* ‘nocche’, *d* ‘dita’, *ds* ‘dita strisciate sulla pelle’ (n. 1059, Marsala TP); *p* ‘colpo sulla pelle’, *c* ‘colpo sul cerchio’ (n. 1060, Jachinu Emmula, Marsala); *pu* ‘punta delle dita’, *po* ‘polso’, *do* ‘dorso delle dita’ (n. 1064, Partanna TP); *c* ‘centro della pelle’, *sp* ‘sopra’, *st* ‘sotto’ (n. 1069, Mazara TP). In un altro caso le indicazioni, ancora più dettagliate, sono rese attraverso note a piè di pagina: «1) Colpi sull'orlo inferiore con le dita unite e distese. / 2) I colpi *f* sull'orlo inferiore, i colpi *p* più in alto sulla pelle. / 3) Le semicrome si eseguono svoltando la mano sulla pelle. / 4) Le terzine si eseguono svoltando la mano» (n. 1067, Marsala). In calce ai primi due ritmi di danza appartenenti a una *tammuriddata* raccolta a Salemi, riporta invece le seguenti annotazioni: «Le tre prime semicrome si eseguono facendo rimbalzare le dita sulla pelle, la quarta col pollice. / Il colpo marcato battendo al centro della pelle, gli altri due col palmo della mano e la punta delle dita» (n. 1068).

Nonostante l'attenzione verso il tamburello sia solo marginale all'interno del *Corpus* (nel quale sono raccolti 1090 documenti musicali), i fondamenti della grammatica strumentale paiono ben delineati, inclusa l'attestazione di certe tecniche, di norma associate alla spettacolarizzazione della musica popolare avviata negli anni Venti del secolo scorso dai primi “gruppi folkloristici”, ma che è evidente che a questi preesistessero, quantomeno in ambito maschile e semiprofessionale: colpire il tamburello su entrambi i lati della pelle, usare le nocche per ottenere speciali effetti timbrici, strisciare le dita sulla pelle e perfino battere lo strumento «sulla testa, sul gomito, sul ginocchio», come Favara indica per un ritmo raccolto a Trapani (n. 1056).

Nel suo “Studio introduttivo” al *Corpus* Tiby commenta le notazioni di Favara partendo proprio dallo stretto legame fra tamburello e universo femminile, ribadendo come le feste di Carnevale costituissero lo scenario più usuale e indugiando, anche in termini piuttosto eccessivi, sulla trasformazione delle “rozze popolane” in “seducenti fanciulle” grazie al suono e al ballo:

Il *tammureddu* è per eccellenza strumento femminile, anzi strumento da ragazze. Diceva cinquant'anni fa un Mazarese ad Alberto Favara: «Qui il passante, udendo un *tammureddu*, dice: "Jamu a vidiri sta picciotta chi sona"» Le figlie del popolo sono d'ordinario assai ritrose, e specie nei piccoli paesi dell'isola stanno chiuse in casa e schivano gli uomini. Ma in Carnevale, l'epoca adatta per far risuonare il *tammureddu*, le ragazze, brandendo quello strumento, divengono di subito spigliate e non hanno ritrosia ad avvicinare le persone dell'altro sesso. Abituamente rozze nei movimenti, divengono, sotto l'imperio del ritmo, vivaci e disinvolte. Prima di suonare, sogliono scaldare lo strumento ad una fiammata di paglia che i vicini circondano. Quest'azione –

puramente simbolica, come s'intende – serve ad esse stesse, molto più che al tamburello, per sciogliere il corpo intorpidito e getto (1957: 102).

Tiby delinea quindi una prima considerazione riguardo alle strutture musicali delle *tammuriddati*:

Se veniamo adesso a dire qualcosa intorno alle caratteristiche più propriamente musicali di questi ritmi, dobbiamo anzitutto far notare la netta predominanza dei brillanti, degli esuberanti piedi ternari. Frequente l'alternanza del binario e del ternario, talvolta in figurazioni che non possono dirsi elementari [...]. Un intero campionario di figurazioni in 6/8 abbiamo poi nel n. 1045, non escluso l'irrazionalismo 5 su 6 (*ibidem*)

1045. A la Palermitana

Giugno 1905
ANDREA FERRARA

1067. A la Marsalisa

1) Colpi sull'orlo inferiore con le dita unite e distese.
 2) I colpi *f* sull'orlo inferiore, i colpi *p* più in alto sulla pelle.
 3) Le semicrome si eseguono svoltando la mano sulla pelle.
 4) Le terzine si eseguono svoltando la mano.

L'unica altra notazione musicale riferita al tamburello si deve al musicista Corrado Ferrara ed è contenuta nel volumetto *L'ignota provenienza dei canti popolari in Noto*, pubblicato nel 1908. Si tratta di un brano per flauto di canna (*frischiettu*), tambu-

rello (*tammuru*) e brocca (*quartara*), che reca la seguente annotazione: «Al filo melodico del *Ballettu* ho aggiunto l'*bu, bu, bu, bu* ecc. della brocca e il *gin gin gi gi ti gin gin gi gi ti* ecc. prodotto dai pezzettini di latta del tamburo» (1908: 27):

(Tamburo)
 ngi ngi ngi ngi ngi

(Brocca)
 hu hu

La ricerca etnomusicologica moderna ha attestato la presenza dello strumento in quasi tutta la Sicilia, con particolare intensità nell'area sud-orientale e, soprattutto, nelle province di Catania e Messina. Solo in un'area tra l'Agrigentino e il Nisseno, corrispondente in modo molto approssimativo al triangolo tra Agrigento, Caltanissetta e Gela, il tamburello è sostituito dal cerchietto (*cìmmulu*) per accompagnare la zampogna, il flauto di canna oppure orchestre più ampie comprendenti cordofoni, strumenti a fiato e fisarmonica (per un quadro generale si vedano: Guizzi, Leydi 1983; Guizzi, Staiti 1989; Tucci 1991: 179-184; Sarica *cd*1992, 1994, *dvd*2004; Bonanzinga *cd*2004, 2013). In area palermitana, il cerchietto (*cischettu* o *circhittu*) si affiancava al tamburello ma non lo sostituiva ed era impiegato soprattutto per l'accompagnamento della grande zampogna "a chiave" e dei cordofoni usati dai cantastorie ciechi, nell'ambito di occasioni e contesti sacri (novene, *triumfi*, processioni ecc.) entro cui lo strumento a membrana non doveva apparire confacente (vedi Bonanzinga 2006a e Staiti 1997: 160).

L'impiego del cerchietto nei contesti della musica tradizionale di area italiana non pare essere stato rilevante, tanto che i tre lavori più consistenti finora dedicati allo strumentario folklorico neppure lo menzionano (si vedano Guizzi, Leydi 1986, Simeoni, Tucci 1991 e Guizzi 2002). In Sicilia troviamo invece il cerchietto associato alla sfera devozionale già a partire da fonti archivistiche risalenti al XVI secolo (cfr. in particolare Maccavino 97; altri documenti inediti sono stati reperiti da Luciano Buono presso archivi di Caltagirone e Mineo). Tra le più vivide attestazioni figurative di epoca tardo rinascimentale si può segnalare la *Madonna degli Angeli* di Gaspare Bazzano (1620 ca., Petralia Soprana, chiesa Madre dei Santissimi Pietro e Paolo), dove uno degli "angeli musicanti" scuote appunto un cerchietto con tre ordini di cimbali (vedi immagine 18). Oltre due secoli dopo un altro pittore, l'inglese Arthur John Strutt, rileva l'uso del cerchietto – insieme a zampogna e castagnette – durante la processione dell'Immacolata a Palermo:

Le zampogne sono molto grandi: la canna maggiore misura tre o quattro piedi [tra 105 e 140 centimetri]. Alcune sono di un bel legno nero, con chiavi argentate. I tamburelli, al contrario, sono molto piccoli e privi di pelle, essendo semplicemente cerchietti muniti di sonagli. Sono impugnati con la mano destra e vengono percossi, a tempo, sul polso sinistro e l'avambraccio. Dopo questi rustici musicanti, sfilò una confraternita di penitenti, scalzi e a capo scoperto, con corde intorno al collo e corone di spine in testa, ciò nonostante accompagnati e allietati da zampogne, tamburelli e castagnette (Strutt 1842: 334; ns. trad.).

La descrizione di Strutt pone in evidenza la peculiare tecnica impiegata, basata sulla percussione del cerchietto contro il polso o l'avambraccio, come appare evidente in una fotografia – risalente agli anni 1920-25 – che ritrae due suonatori di zampogna "a chiave" e cerchietto davanti a un'edicola mariana a Palermo (immagine 17), e come ancora si può osservare in diversi centri dell'Agrigentino in occasione delle novene e delle "pastorali" che rievocano la Natività (immagini 18 e 19). Se a Palermo lo strumento è del tutto scomparso, come del resto la grande zampogna oggi utilizzata solo da pochi suonatori di Monreale (cfr. Bonanzinga 2006a), alcuni cerchietti in rame, provvisti di due ordini di cimbali bronzei con la parte centrale sagomata a cupola, molto simili ai cimbali dell'epoca classica, vengono tuttora impiegati dai confrati di Maria SS. Immacolata nel paese di Altofonte, a pochi chilometri da Palermo, per ritmare i tradizionali canti che eseguono dal Natale all'Epifania. Si tratta di tre strumenti consunti dal tempo e gelosamente custoditi nella sede della Confraternita: acconciati alla meglio, con stoffa ricoperta di nastro adesivo per ricavare una sorta di impugnatura, hanno fili di ferro tesi all'interno della cornice a cui sono appese bubbole, campanelle e, in un caso, anche piccoli piattini (immagine 20). Anche a Licata i cerchietti utilizzati per accompagnare la zampogna, sebbene oggi frequentemente sostituiti da strumenti di produzione industriale, con la cornice di legno, avevano la cornice in metallo (spesso di acciaio, ricavata dal fusto segato di pentole a pressione) e bubbole appese a fili di ferro tirati all'interno della cornice.

I "tamburelli senza pelle", associati alle pratiche di devozione popolare ma ammessi anche nell'ambito delle paraliturgie, hanno ereditato il potere benefico universalmente attribuito al risuonare dei metalli e sono di assoluto dominio maschile, non diversamente dalle campane e campanelle delle chiese, che ne condividono l'orizzonte simbolico e la specializzazione d'uso (cfr. in particolare Staiti 1997: 160 e Bonanzinga 2006b). Con la medesima funzione musicale e simbolica ancora oggi a Messina, anziché il cerchietto, si usa il triangolo (*azzarinu*) per accompagnare la zampogna in chiesa durante la novena di Natale (immagine 21). A Mussomeli cerchietto e triangolo ritmano i canti della novena di Natale tuttora eseguita presso le abitazioni dei devoti (immagine 22). Invece a Palermo, sempre nelle celebrazioni popolari del Natale, per sostegno ritmico della zampogna, in aggiunta al cerchietto, si poteva impiegare il *timpanu*: «formato da bacchettine d'acciaio di diversa lunghezza, riunite insieme da una cordicella come appare in figura e tenute con un dito dal vertice. Esse si percuotono con altra bacchetta di ferro che possiede all'estremità un piccolo battitoio di rame» (Tiby 1957: 89).

Il tamburello ha continuato a essere suonato prevalentemente dalle donne fino agli anni Ottanta del Novecento, anche per accompagnare strumenti di tradizione maschile, quali la zampogna e i flauti di canna (immagine 23), soprattutto in occasione del Carnevale, quando l'inversione di ruoli e la sovversione del quotidiano consentivano alle donne di esibirsi anche al di fuori della più stretta cerchia familiare. La competenza strumentale maschile si è specialmente sviluppata in rapporto all'attività professionale o semiprofessionale dei suonatori che operano nell'ambito di gruppi folkloristici oppure di orchestre ambulanti (composte da flauto di canna, scacciapensieri, fisarmonica, chitarra ecc.).

Oggi il tamburello è suonato da molti giovani, alcuni dei quali hanno ereditato questa competenza in famiglia (immagine 24). Altri hanno invece seguito la scia di musicisti già attivi nel *folk music revival* degli anni Settanta come, in particolare, Alfio Antico, proveniente dall'ambiente pastorale di Lentini (Siracusa) e protagonista della scena musicale nazionale. Tra gli ormai numerosi costruttori attivi nelle varie parti della Sicilia si possono segnalare Klaus Bondi (Altavilla Milicia), Felice Currò (Messina), Andrea Chessari (Ragusa), Fabrizio Fazio (Gangi) e Cristian Iurato (Scicli).

2. Motivi decorativi

Le decorazioni talvolta dipinte o intagliate sulla cornice o sulla membrana dei tamburelli mostrano una sorprendente persistenza di elementi già presenti nella pittura vascolare magnogreca, e tramandati in tutta l'Italia centromeridionale, nel corso del tempo, sostanzialmente senza soluzione di continuità: decorazioni solari, elementi vegetali, nastri colorati, figure femminili o coppie danzanti (si vedano Guizzi, Staiti 1989 e Guizzi, Staiti 1991). Donne che danzano caratterizzano, come già ricordato, la decorazione dei tamburelli nella Sicilia moderna (dal Seicento all'epoca di Pitrè). Su altri strumenti sono largamente presenti decorazioni solari ed elementi vegetali (immagine 25). Sugli strumenti destinati a essere venduti come *souvenir* (anche su quelli utilizzati dai gruppi folkloristici) le immagini si trovano sulla superficie esterna della pelle, non più evidentemente destinata alla percussione, e condensano ogni possibile stereotipo di "sicilianità": l'Etna, i faraglioni di Acitrezza, il teatro grecoromano di Taormina o il tempio della Concordia di Agrigento, carretti siciliani, o ancora immagini tratte dal repertorio dell'opera dei pupi, quali un tempo venivano scolpite e dipinte sui carretti (immagine 28). Ma accanto a queste persiste, con notevole frequenza, la raffigurazione di donne che danzano in uno scenario agreste brandendo un

tamburello, per lo più in coppia con un uomo (immagine 27). Queste pitture, fino alle decalcomanie incollate sulla produzione in serie di strumenti giocattolo (immagine 26), rinviano con tutta evidenza ad antecedenti antichi: la pittura vascolare greca e poi l'arte romana hanno trasmesso, attraverso una serie di testimoni intermedi, l'immagine di menadi e sileni che, il tirso in mano, danzano in scenari costellati di foglie di palma e pampini di vite. Nelle immagini antiche il tamburello è uno degli attributi delle menadi, che lo percuotono o lo impugnano come emblema dei riti dionisiaci. Riti e occasioni d'uso dello strumento di un tempo remoto non sono certo quelli del presente, ma nelle occasioni, nei modi, nelle tecniche esecutive, nelle relazioni di genere permangono tracce consistenti degli antecedenti storici. Tracce che affiorano, tra l'altro, in questi tamburelli decorati, nei quali lo strumento emblema dei riti femminili diviene, da elemento dell'immagine (quale era nella pittura vascolare magnogreca), supporto di essa: all'interno dello strumento è iscritta la sua funzione, ed esso diventa, in qualche modo, specchio di chi danza e di chi suona. Percorso uguale e contrario a quello che aveva indotto alcuni pittori antichi a dipingere su un vaso, immagine nell'immagine, un vaso sul quale è raffigurata una donna che suona il tamburello (si veda Guizzi, Staiti 1991).

Nei gruppi folkloristici la connotazione femminile trova continuità nella consuetudine da parte delle danzatrici di impugnare tamburelli come elementi caratterizzanti del costume (immagine 33). La produzione di strumenti "coreografici" o *souvenir* è garantita da piccole aziende attive tra Messina e Catania. I loro tamburelli, di dimensioni standardizzate hanno due controfascie, inferiore e superiore, e piattini di latta stampati. A titolo esemplificativo forniamo le misure (diametro/altezza cornice) di alcuni tamburelli acquistati a Catania in una bottega specializzata in "folklore siciliano" presso piazza Duomo: *a*) coppie di danzatori sullo sfondo dell'Etna e dei faraglioni di Acitrezza (le donne scuotono tamburelli e gli uomini suonano flauti di canna), misure 23/6 e 14/4,5 con membrana in «vera pelle» (come impresso sulla faccia interna); *b*) figure di paladini in combattimento, 25-23/6 (membrana «vera pelle»), 13,5-11,5-10,5/4 con membrana in carta (immagini 27 e 28).

Gli strumenti costruiti da piccoli artigiani in Sicilia nord-orientale si differenziano notevolmente sia da quelli dei corrispettivi palermitani sia da quelli della produzione in serie dell'area messinese-catanese. Generalmente la cornice è più profonda, come si può rilevare in uno strumento prodotto nel 1981 dal costruttore Giuseppe Di Maggio, residente a Pozzo Di Gotto (coll. Staiti, 43/9 cm). I piattini, ricavati da barattoli di latta, sono tagliati e non stampati, spesso di forma

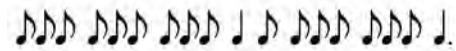
approssimativamente quadrata, con gli angoli smussati (vedi costruttore sconosciuto di Messina, 1900 ca., coll. privata). Spesso all'interno della cornice vengono tirati dei lacci, o legati dei pezzi di fil di ferro, a cui vengono affisse delle bubble. È frequente, oltre alla decorazione pittorica della cornice e/o della membrana (con raffigurazioni di fiori, frutti, animali e simboli cosmici), l'uso di fiocchetti, nastri o ponpon fissati sulla cornice per ornamento (per queste tipologie si vedano anche gli strumenti conservati presso il Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani e la scheda 23 compilata da Sarica in Di Stefano, Giuliano, Proto 2013). Uno strumento di rara bellezza, appartenente a una collezione privata messinese e databile verosimilmente alla fine dell'Ottocento o ai primi decenni del Novecento, possiede tutte le caratteristiche salienti degli strumenti di costruzione artigianale non standardizzata: privo di controfascie, diametro 45 cm, altezza 10; piattini di latta tagliata con angoli smussati disposti a coppie in nove finestre disposte su due ordini sfalsati; cinque segmenti di fil di ferro tirati all'interno della cornice (uno lungo il diametro, gli altri tra la cornice e questo) cui sono affisse trentasei bubble. La membrana non è dipinta ma la cornice presenta decorazioni policrome di raffinata fattura, racchiuse in riquadri bordati di rosso: un gruppo di tre ciliege e un toro intervallati da motivi geometrici, solari e floreali (immagine 29).

Per rispondere alla crescente domanda di tamburelli destinati all'uso professionale, molti giovani costruttori producono oggi tamburelli dotati di tiranti atti a regolare la tensione della membrana, talvolta realizzata in materiale sintetico (immagini 30-32). L'applicazione di tiranti ai tamburi a cornice si è diffusa con maggiore frequenza negli ultimi anni, ma non è una pratica solo recente: non se ne conoscono testimonianze precoci in Sicilia, ma è attestata in Italia già dal Settecento, come testimonia un quadro del pittore tedesco Johann Zoffany (oggi alla Galleria Nazionale di Parma), che ritrae un gruppo di ambulanti: due violinisti, uno dei quali cieco, un suonatore di violoncello, uno che percuote un bastone con una scodella, due cantori e una donna che suona un grande tamburello dotato appunto di tiranti. Una fotografia di fine Ottocento (Milano, Archivio Fotografico Italiano) mostra una ragazza napoletana che suona un tamburello anch'esso dotato di tiranti (si veda Guizzi, Staiti 1989: 56); nelle Marche questa è addirittura la tipologia corrente di tamburello.

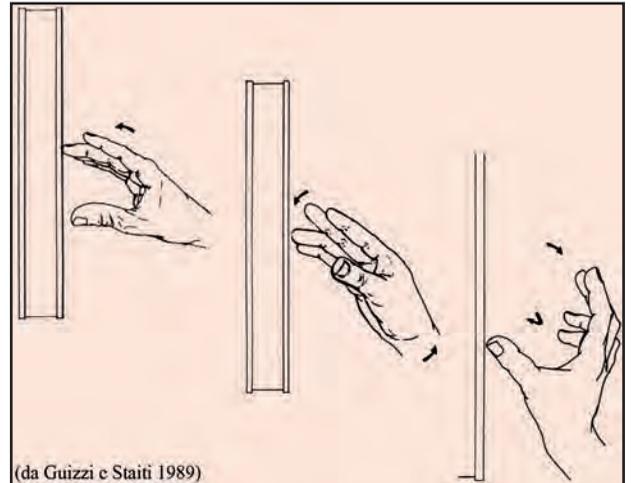
3. Tecniche e repertorio

Come in tutta l'area italiana, anche in Sicilia il tamburello viene impugnato con una mano e percosso con l'altra; le figurazioni ritmiche sono tendenzialmente in 6/8, con successioni di gruppi di

tre ottavi alternate, in fase cadenzale, da quarti più ottavi o da quarti puntati:

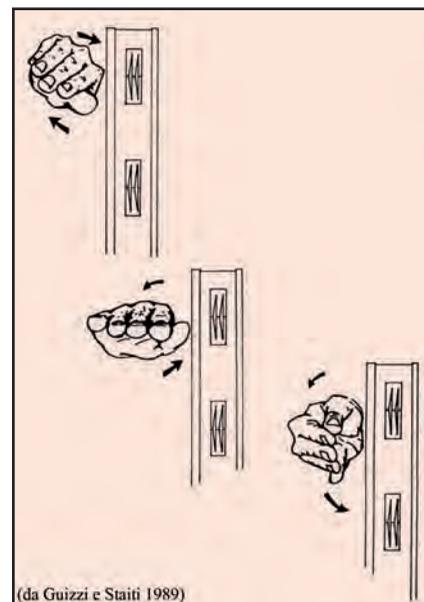


Le tecniche femminili – e più in generale le tecniche non professionali – prevedono un'alternanza tra pollice (o base del palmo) e dita contrapposte, unite e solidali. La successione è dita-dita-pollice. A Messina questa tecnica è detta *a la fimminedda*.



(da Guizzi e Staiti 1989)

Nei repertori professionali maschili della Sicilia nord-orientale – e particolarmente a Messina – le tecniche sono più complesse, e prevedono l'alternanza di varie sequenze motorie e diverse figurazioni rit-miche. Analoga complessità si riscontra solo nelle Marche, nello jesino, ove pure vengono impiegate sequenze affini a quelle qui descritte, integrate dalla frizione della pelle dello strumento, trattata con pece greca. Le terzine oltre che con l'alternanza dita-dita-pollice possono essere eseguite con la rotazione dell'avambraccio, in ragione della quale la sequenza diviene:



(da Guizzi e Staiti 1989)

Anche in Salento i due modi di realizzare le terzine (dita-dita-pollice o pollice-pollice-dita) coesistono e ciascun suonatore impiega quella che preferisce. Esclusivamente nella Sicilia nord-orientale l'alternanza tra dita e pollice viene invece sostituita da un'alternanza tra indice e medio-anulare-mignolo, solidali tra loro. L'indice, il medio o l'anulare possono essere sfregati sulla membrana, vicino alla cornice, in modo da far vibrare i piattini, con l'effetto di una sorta di trillo prolungato. Il dito indice talvolta percuote la membrana da solo, in basso, con l'effetto di un colpo più risonante degli altri. In alcuni casi l'alternanza pollice-dita contrapposte può esser sostituita dall'alternanza tra le nocche della mano chiusa e il dito indice, che viene fatto schioccare tra il pollice e la membrana. Lo scuotimento dello strumento da parte della mano di sostegno giova ad arricchire le sequenze di complessi giochi timbrici e ritmici, determinati dall'interazione della percussione dei piattini tra di loro e contro il telaio e la percussione diretta da parte della mano. Alcuni suonatori di Messina fanno vibrare incessantemente lo strumento durante l'esecuzione: l'effetto è una sorta di bordone determinato dalla vibrazione dei piattini, che a loro volta mettono in vibrazione in modo continuativo la membrana, producendo una sorta di ronzio di sottofondo. Queste complesse sequenze motorie talvolta, soprattutto in area messinese e catanese, vengono esibite teatralmente; il tamburo viene percosso anche sulla parte interna della membrana, con gesti ampi, volti a misurare il tempo ma anche a offrire all'uditorio lo spettacolo di una sorta di danza dello strumento nelle mani di chi lo suona. Suonare danzando era d'altronde abbastanza comune nelle occasioni festive, come abbiamo potuto ancora oggi documentare nel territorio di Fiumedinisi (sul versante tirrenico dei Peloritani).

Le tecniche esecutive appena descritte sono sconosciute nel resto d'Italia, mentre paiono molto simili a quelle impiegate – su tamburelli di piccole dimensioni, pure dotati di piattini – dai suonatori professionali dei repertori cosiddetti “arabo-andalusi” di Tunisia, Algeria, Marocco e da suonatori professionisti egiziani. Le sequenze prevedono l'uso separato, e con funzioni diverse, di punta delle dita, nocche, contrapposizione di dita solidali e pollice, scuotimento. Come in Sicilia, spesso l'indice agisce in alternanza con medio anulare e mignolo solidali, per esprimere sequenze di tre colpi. Le figurazioni ritmiche talvolta sono là pure in 6/8: e su queste figurazioni la somiglianza con i modi dell'uso professionale in Sicilia nord-orientale è davvero forte. Come in Sicilia, anche in Nord-Africa le tecniche professionali si discostano sensibilmente dalla pratica corrente – soprattutto femminile, o di confraternita – nella quale ambedue le mani svolgono

no tendenzialmente sia la funzione di sostegno che quella di percussione, oppure la mano che percuote imprime colpi separati, senza alternanza tra parti diverse con effetti sonori diversi.

Insomma sulle due sponde del Canale di Sicilia alcuni gruppi specializzati di suonatori sembrano aver fatto propri elementi di tecniche esecutive condivise, elaborando un modo di suonare e delle figurazioni ritmiche peculiari, diverse sia dalle altre tecniche diffuse nel mondo islamico sia dalle altre tecniche italiane (se pure a queste più vicine). Questo modo di suonare appartiene soltanto ai suonatori professionisti o semiprofessionisti di sesso maschile. Le medesime sequenze motorie e figurazioni ritmiche sono attestate tra i musicisti sefarditi del sud della Spagna (ove altrimenti le tecniche percussive normalmente applicate ai tamburi a cornice sono del tutto diverse): il che ribadisce il carattere di sovranazionalità e specializzazione professionale di questo modo di suonare lo strumento. Orchestre arabo-andaluse e orchestre da ballo siciliane, distanti per collocazione geografica, totalmente diverse quanto agli organici strumentali e al repertorio, hanno tuttavia in comune solo la specializzazione professionale della loro attività musicale; a livello di esercizio professionale della pratica strumentale, quantomeno in questo caso, non solo le tecniche esecutive del tamburo a cornice hanno valicato i confini, ma i suonatori di diverse aree del Mediterraneo hanno prodotto un modo di suonare sovranazionale, del quale non è più possibile, né, tutto sommato, sensato provare a ricostruire le diverse componenti autoctone. Questo modo di suonare è il modo di suonare elaborato dai musicisti specializzati di ambedue le sponde del Mediterraneo: ciascun gruppo sociale disegna i confini del mondo di cui fa parte in maniera diversa, e le relazioni dinamiche tra le diverse caste all'interno di una stessa società ridisegnano intricati percorsi di circolazione di cultura. Non è un caso, per inciso, che il più ricco *mélange* di tecniche esecutive applicate al tamburo a cornice che abbiamo mai visto, che comprende tecniche medio-orientali, arabo-andaluse, le terzine in uso nei repertori italiano-meridionali, sia quello di certi musicisti ambulanti egiziani, ai quali si è spesso, non sapremmo quanto fondatamente, attribuita un'origine zingara, ma che certo sono una particolare casta di marginali con una forte specializzazione professionale e una tradizionale disponibilità al movimento, al viaggio che contraddistingue di regola queste figure di mediatori di cultura (si veda Staiti 2012, anche per una più ampia disamina della funzione rituale del tamburello in contesti femminili).

Un brano di particolare interesse, perché si tratta di un brano solistico (e non, come di regola

avviene, di accompagnamento ad altri strumenti, quali la zampogna, l'organetto, la fisarmonica, la chitarra, il flauto a becco) e in ragione della sua varietà e complessità ritmica, è la *tammuriddara* un tempo suonata dalle donne a Carnevale e ancora oggi eseguita da alcuni ex costruttori di tamburelli a Messina. Fonti orali raccontano di una donna del villaggio Santo che fino agli anni Settanta del Novecento ogni giorno, in periodo di Carnevale, sedeva sul suo balcone, suonandola senza sosta. Altre fonti riferiscono che veniva eseguita da donne di Camaro. In quest'altro rione popolare di Messina abbiamo registrato, negli anni Ottanta del Novecento, due versioni, entrambe da uomini, costruttori di tamburelli e ambulanti: una eseguita da Mario *u sciancatu* (lo zoppo), ferrivecchi, venditore di ceci tostati (*càlia*) e occasionalmente costruttore di tamburelli, che vendeva al mercato in periodo di Carnevale e a Trecastagni per la festa dei SS. Alfio Filadelfo e Cirino; l'altra eseguita da Giovanni Arena, venditore ambulante di popcorn e costruttore occasionale di tamburelli. Il brano, pur su un andamento complessivo in 6/8, è infarcito di ritardi, anticipazioni, sincopi, duine: di ogni forma di variazione ritmica e di virtuose gradazioni timbriche.

Il suonatore scuote costantemente lo strumento, mettendo in vibrazione i cimbali, con un effetto di bordone. La percussione diretta della membrana alterna colpi sordi e sonori, di diversa intensità; a essa si accompagna un tocco lieve delle dita, che vale a intervenire sullo scuotimento di bordone, imprimendogli a tratti una funzione ritmica, che interviene, quasi con tessitura poliritmica, ad arricchire il suono espresso dalla percussione diretta.

Lo stesso brano, con analoghe caratteristiche, veniva eseguito, con le medesime sequenze motorie, sull'altra sponda dello stretto, dal costruttore di tamburelli e venditore ambulante Antonio Ilacqua, di Seminara (provincia di Reggio Calabria), a pubblicizzare le qualità timbriche degli strumenti di sua fabbricazione (rilevamento di Pasquale Greco, 1977). Sebbene in provincia di Reggio Calabria, si è già detto, vengano normalmente impiegate tecniche esecutive del tutto diverse. Così, come verso il mondo arabo, pure verso la Calabria l'esercizio professionale della musica disegna insiemi diversi da quelli delle competenze musicali più largamente diffuse: quelli di una circolazione di competenze specializzate, che travalicano i confini dei repertori e dei linguaggi musicali.

Nota

* Gli autori condividono la responsabilità dell'intero testo, che è il prodotto di indagini individuali e riflessioni comuni. Si specifica che i paragrafi vanno così attribuiti: *Persistenze e trasformazioni* (S. Bonanzinga); *Motivi decorativi e Tecniche e repertorio* (N. Staiti).

Riferimenti

cd = compact disc

d = disco vinile

dvd = filmato DVD

Bélis A.

1995 *Musica e "trance" nel corteggio dionisiaco*, in *Musica mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Il Mulino, Bologna, pp. 271-281.

Bellia A.

2012 *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III sec. a.C.). Funzioni rituali e contesti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

2015 «Mito, musica e rito nella Sicilia greca: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra», in *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, a cura di R. Carboni e M. Giuman, Morlacchi, Perugia, pp. 91-118.

Bonanzinga S.

cd1995 (a cura di), *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo della vita*, coll. di R. Perricone, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, Palermo.

2003 «Un sistema cerimoniale bipolare», in Bonanzinga-Sarica 2003, pp. 53-100.

cd2004 (éd.), *Sicile. Musique populaires*, Collection Ocora - Radio France, Paris.

2006a *La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo (con CD allegato).

2006b «Oggetti sonori e simulazioni rituali», in *Il potere delle cose. Magia e religione nelle collezioni del Museo Pitrè*, a cura di Ignazio E. Buttitta, Eidos, Palermo, pp. 83-98

2011 «I richiami dei venditori», in S. Bonanzinga e F. Giallombardo, *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, pp. 21-130 (con CD allegato).

2013 «Sugli strumenti musicali popolari in Sicilia», in Di Stefano, Giuliano, Proto 2013, pp. 53-90.

2014 «Riti musicali del cordoglio in Sicilia», in "Archivio Antropologico Mediterraneo (on line)", a. XVII (2014), n. 16 (1), pp. 113-156.

Bonanzinga S., Sarica M.

2003 (a cura di), *Tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Intilla, Messina.

Carapezza P. E.

1994 «La musica dipinta», in "Nuove Effemeridi", VII/27 (*Le Madonie*, a cura di S. Bonanzinga), pp. 80-93.

Di Giulio A. M.

1988 «Iconografia degli strumenti musicali nell'arte apula», in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Laterza, Roma-Bari, pp. 108-120.

Di Stefano G. P.

2013 «Strumenti musicali nelle collezioni siciliane», in Di Stefano-Giuliano-Proto 2013, pp. 17-52.

Di Stefano G. P., Giuliano S. G., Proto S.

2013 (a cura di), *Strumenti musicali in Sicilia*, Cricd - Regione Siciliana, Palermo.

Favara A.

1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo.

Forbin L. (de)

1823 *Souvenirs de la Sicile*, Imprimerie Royale, Paris.

Gramit D.

1986 *I dipinti musicali della Cappella Palatina di Palermo*, Officina di Studi Medievali, Palermo.

Guizzi F.

2002 *Guida alla musica popolare italiana. 3. Gli strumenti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

Guizzi F., Leydi R.

1983 *Strumenti musicali popolari in Sicilia. Con un saggio sulle zampogne*, Edikronos, Palermo.

1986 (a cura di), *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Bulzoni, Roma.

Guizzi F., Staiti N.

1989 *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Arti Grafiche Giorgio & Gambi, Firenze.

1991 «Mania e musica nella pittura vascolare apula: introduzione ad un'analisi iconografica alla luce della tradizione popolare contemporanea», in "Imago Musicae", IX, pp. 43-90.

Loria L.

1907 *Caltagirone. Cenni etnografici*, Tip. Galileiana, Firenze; ried. a cura di L. M. Lombardi Satriani, Sellerio, Palermo 1981.

Maccavino N.

1988 «Musica a Caltagirone nel tardo Rinascimento: 1569-1619», in *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco*, a cura di Daniele Ficola Flaccovio, Palermo, pp. 91-110.

Naselli C.

1951 «Strumenti da suono e strumenti da musica del popolo siciliano», in "Archivio Storico della Sicilia Orientale", IV s., XLVII/1, pp. 251-280.

- Pennino G.
*cd*2002 (a cura di), *Era Sicilia / Canti popolari di carcere e mafia. Canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, Regione Siciliana, Palermo.
- Pitrè G.
 1892 *Catalogo illustrato della Mostra Etnografica Siciliana*, Tip. Virzì, Palermo.
 1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
 1897 *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Clausen, Palermo.
- Redmond L.
 1997 *When the drummers were women. A spiritual history of rhythm*, Three Rivers Press, New York.
- Salomone Marino S.
 1897 *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*, Sandron, Palermo.
- Sarica M.
*cd*1992 (a cura di), *Strumenti e canti. La musica popolare nel Messinese*, Assessorato alla Pubblica Istruzione Provincia Regionale di Messina, Apple Pie 003, Messina.
 1994 *Strumenti musicali popolari in Sicilia (provincia di Messina)*, Assessorato alla Cultura della Provincia Regionale di Messina, Messina (ried. 2004).
*dvd*2004 *Museo Cultura e Musica Popolare dei Peloritani. Strumenti musicali popolari e oggetti d'uso pastorale*, Ass. Culturale Kyklos, Messina.
- Simeoni P. E., Tucci R.
 1991 (a cura di), *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. La collezione degli strumenti musicali*, Libreria dello Stato, Roma.
- Staiti N.
 1990 «Fonti storiche per lo studio degli strumenti musicali popolari in Sicilia», in *Echos. L'indagine etnomusicologica*, a cura di G. Garofalo, Istituto di Scienze antropologiche e geografiche, Università di Palermo, pp. 103-108.
 1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, prefazione di Tilman Seebass, Bologna, Ut Orpheus.
 2012 *Kajda. Musiche e riti femminili tra i rom del Kosovo*, con due saggi di Silvia Bruni, Roma, SquiLibri (con DVD allegato).
- Strutt A. J.
 1842 *A Pedestrian Tour in Calabria and Sicily*, Newby, London.
- Tiby O.
 1957 «Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo», in Favara 1957, pp. 2-113.
- Tucci R.
 1991 «Catalogo», in Simeoni-Tucci 1991, pp. 55-378.
- Uccello A.
*d*1974 (a cura di), *Era Sicilia*, Cetra Lpp 238, Milano (ried. in Pennino *cd*.2002).

Referenze immagini

Sergio Bonanzinga (7-9, 12, 18-21, 27, 28); Francesca Chimento (33, 34); in Di Stefano 2013 (10); Melo Minnella (22); Pietro Motisi (24, 31, 32); Giovanni Portelli (4); Nico Staiti (6, 23, 25, 26, 29, 30); in Tucci 1991 (11, 13).



1. *Skyphos* di pittore siceliota del gruppo di Manfria
(seconda metà del IV sec. A.C. Lipari, Museo Archeologico Eoliano)



2. Suonatrice di tamburello
(XII secolo, soffitto ligneo della Cappella Palatina di Palermo)



3. Suonatore di tamburello
(XII secolo, soffitto ligneo del Duomo di Cefalù)



4. Stacci con fondo di pelle (1950 ca., Museo del Costume di Scicli)



5. Luigi Vivirito
(1980 ca., coll. privata, Palermo)



6. Paolo Buglino
(Palermo 1990)



7. Antonino Cassaniti (Piedimonte Etneo 2014)



8. *Muzzuni* per san Giovanni (Alcara Li fusi 1988)



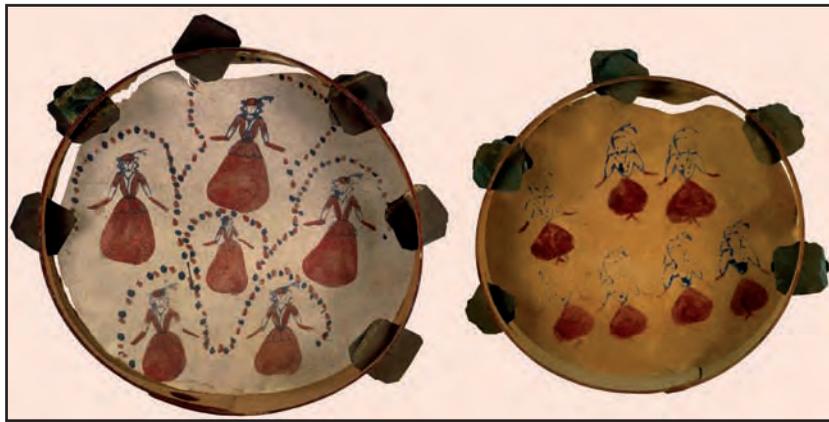
9. Elisabetta Talamo (Messina, rione Ritiro, 2009)



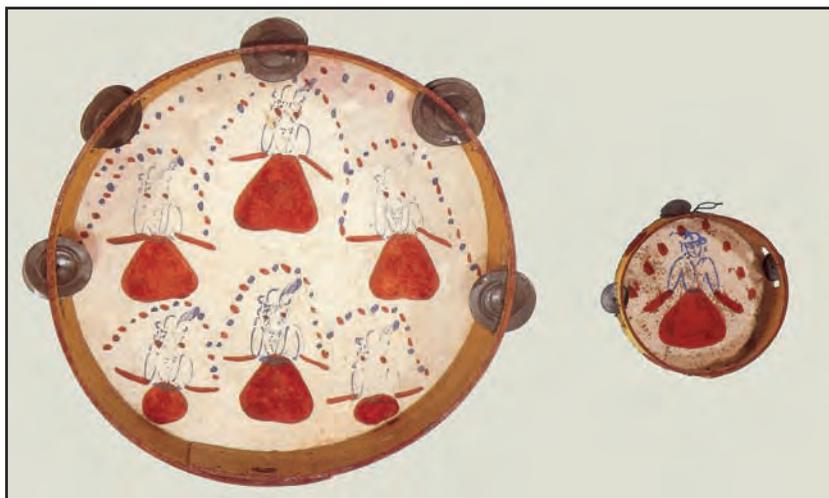
10. Frammento di membrana di tamburello (XVII secolo, Archivio di Stato di Agrigento)



11. Tamburello dipinto conservato presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, inv. 11428 (Caltagirone 1907)



12. Tamburelli dipinti conservati presso il Museo Etnografico Siciliano Giuseppe Pitrè, inv. 3855 e 2908 (Palermo 1890 ca.)



13. Tamburelli dipinti conservati presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, inv. 11426 e 11427 (Palermo 1907)



14. Scena di danza con suonatrice di tamburello (part. dell'incisione in Forbin 1823)



15. Suonatrice di tamburello ritma il canto di una compagna (Messina, fine XIX secolo, coll. Museo Pitirè)



16. Gaspare Bazzano, part. della Madonna degli Angeli
(1620 ca., Petralia Soprana, chiesa Madre dei Santissimi Pietro e Paolo)



17. Suonatori di cerchietto e zampogna "a chiave"
(Palermo 1920-25, coll. R. La Duca)



18. Vincenzo Calamita (Licata 2001)



19. Vincenzo Calamita (cerchietto) e Angelo Vedda (zampogna)
durante una rappresentazione della *Pasturali* (Licata 2006)



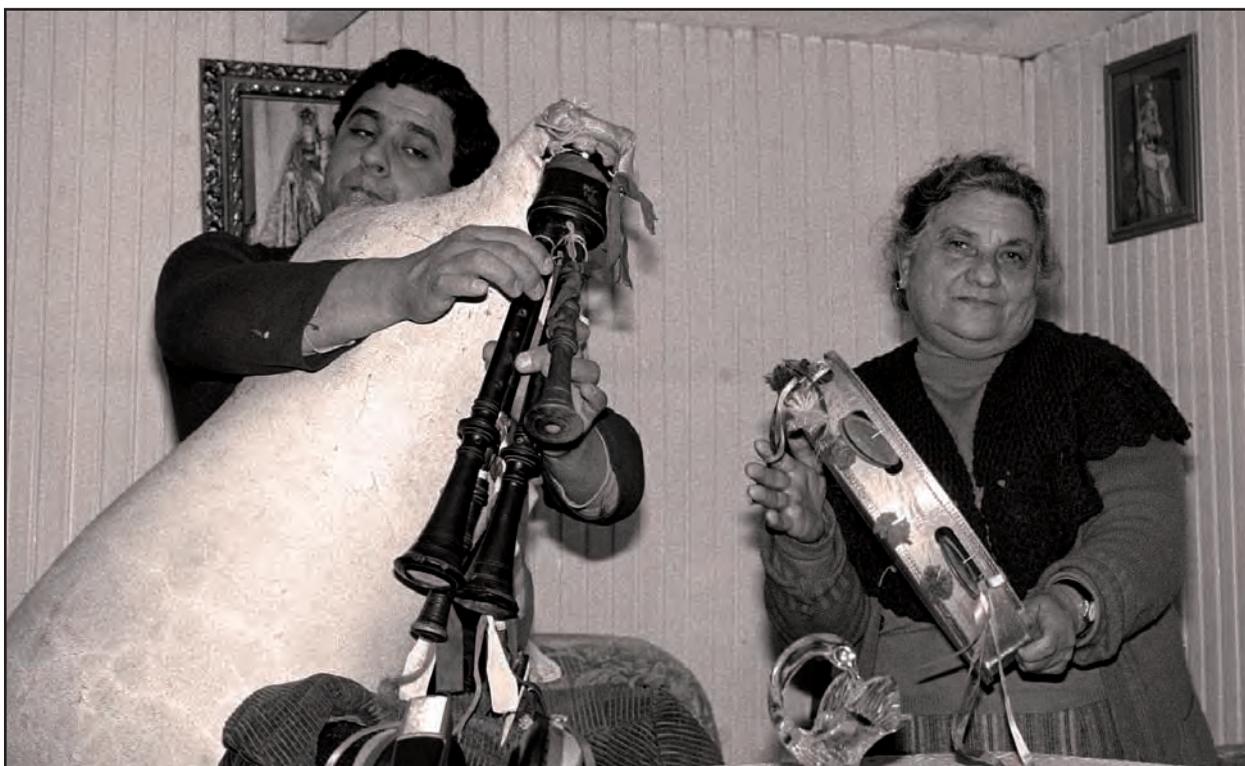
20. Cerchietti di rame conservati presso l'oratorio della Confraternita di Maria SS. Immacolata (Altofonte 2006)



21. Nino Napoletano (triangolo) e Biagio Venuto (zampogna) durante la novena di Natale in chiesa (Messina, S. Filippo Sup., 1985)



22. Novena di Natale a Mussomeli (1985 ca.)



23. Santo Bombara (zampogna) e Caterina Vinci (Messina, San Filippo Superiore, 1986)



24. Rosario Altadonna (tamburello), nipote di Caterina Vinci, e Santo Bombara (Messina, San Filippo Superiore, 2010)



25. Tamborelli con decorazioni solari e floreali dipinte sulla cornice: *a sinistra*, costruttore Buglino, Palermo 1985; *a destra*, costruttore sconosciuto, Messina, 1980 ca. (coll. Staiti)



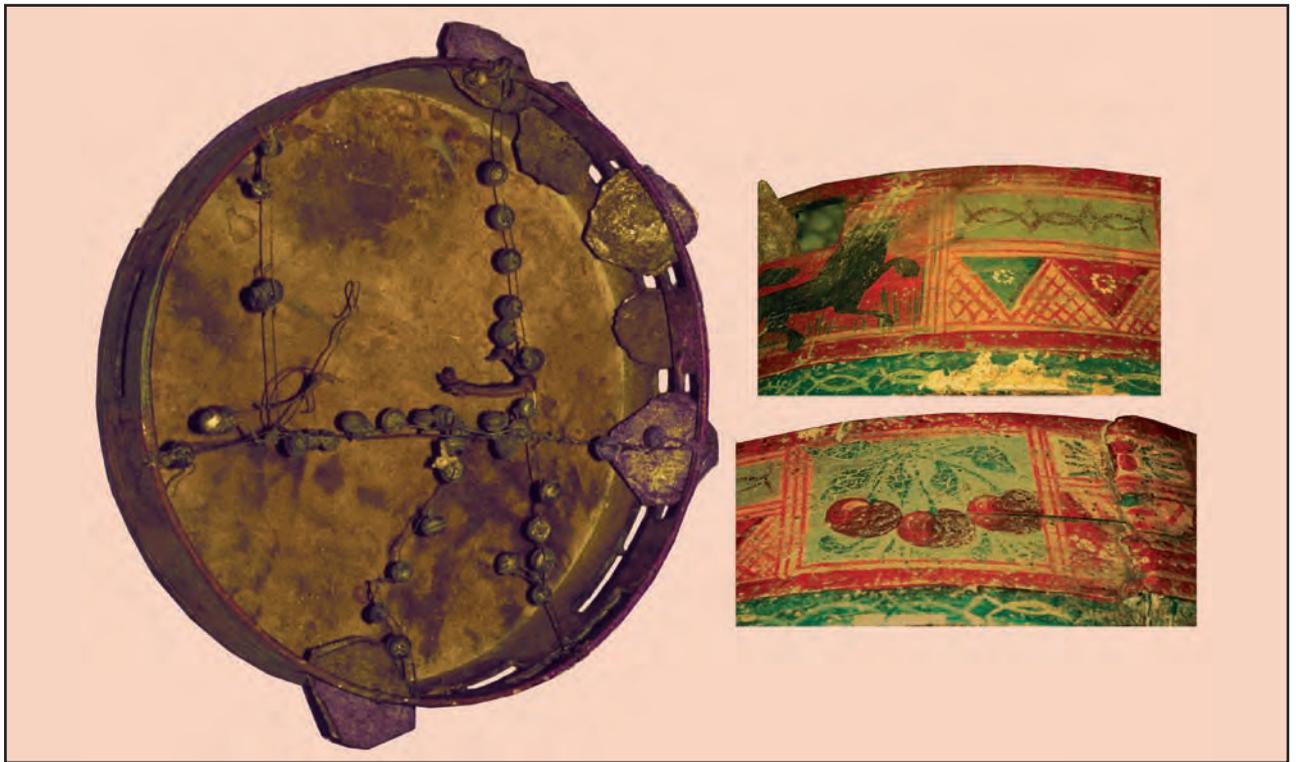
26. Tamborello *souvenir*, con membrana di carta e decalcomania con figure danzanti, produzione Sicilmusica, Messina 1990 (coll. Staiti)



27. Tamburelli *souvenir* con figure di cavalieri (Catania 2012, coll. Bonanzinga)



28. Tamburelli *souvenir* con raffigurazioni di danze sullo sfondo dell'Etna e dei Faraglioni di Acitrezza (Catania 2010, coll. Bonanzinga)



29. Tamburello con bubbole e cornice dipinta (coll. privata, Messina 1900 ca.)



30. Tamburelli con tiranti: *sopra*, con membrana sintetica, elementi vegetali incisi sulla cornice, costruttore Felice Currò, Messina, 2004; *sotto*, con membrana di pelle di capretto ed elementi vegetali stampati sulla cornice, produzione Sicilmusica, Messina 1990 (coll. Staiti)



31. Tamburello con tiranti, membrana sintetica e bubbole appese a uno spago all'interno della cornice, il suonatore fa parte di un gruppo folkloristico catanese (Viagrande 2010)



32. Tamburello con tiranti, membrana sintetica e bubbole appese a uno spago all'interno della cornice, il suonatore fa parte di un gruppo folkloristico catanese (Viagrande 2010)



33-34. Gruppo folkloristico messinese durante la sfilata dei “Giganti” e del “Cammello” (Messina 2011)

Nico Staiti

Toccata, variazione, aria, concitato

Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia

La gran parte delle indagini condotte sulle relazioni fra tradizione orale e tradizione scritta della musica tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento riguarda la circolazione di repertorii: l'acquisizione di brani di tradizione orale da parte di Caccini o di Banchieri, di Zarlino o di Frescobaldi, e il percorso inverso: la circolazione in ambienti orali di brani elaborati sulla pagina scritta. Queste indagini hanno accresciuto un'attività incrociata di ricerca e di riflessione, tra musicologia storica ed etnomusicologia. Soprattutto in Italia e su repertorii italiani: in ragione del ruolo che il Paese ha avuto nell'elaborazione dei linguaggi musicali di tradizione scritta; in ragione dell'estrema ricchezza e varietà dei repertori orali italiani; in ragione dell'attenzione sedimentata che l'etnomusicologia italiana ha avuto e ha per le culture musicali di casa propria¹. Ma forse, a partire da queste indagini e dalle ulteriori riflessioni che queste comportano, le letture tradizionali si possono in parte rivedere, valutando – oltre alla circolazione di repertorii – anche le tecniche e i linguaggi, ovvero il modo in cui una nuova sensibilità tonale, sviluppatasi dalla fine del Cinquecento e determinata all'interno di forme di pensiero scritto, pure si iscrive in una *koiné* orale mediterranea ed europea, dalla quale scaturisce e con la quale continua a intrattenere relazioni dinamiche².

La consuetudine alla scrittura ha comportato anche in musica l'elaborazione di nuove forme di pensiero, la profonda modificazione dei linguaggi, la sistemazione e razionalizzazione di durate, successioni modali, sovrapposizioni di timbri e di altezze in termini affatto nuovi. Distaccandosi con ciò, in modo più marcato di quanto fosse fino ad allora avvenuto, da forme orali largamente presenti in parti d'Europa e del bacino del Mediterraneo. Ma mostrando i nessi forse in maniera specialmente marcata proprio nel distaccarsene, sui margini della lacerazione. Su questi margini si collocano tecniche e modi del cantare a più voci, del preludiare, dell'incatenare variazioni su formule di danza e su melodie date, dell'intonare arie.

Val dunque la pena di porre attenzione non soltanto alla circolazione di forme, generi, repertorii fra territori socialmente e geograficamente distinti

(tra oralità e scrittura, tra contadini, artigiani e professionisti della musica, tra campagna e città), ma alle ragioni di questa circolazione, al perché, prima di tutto, tra i materiali musicali più largamente utilizzati nella transizione verso nuovi linguaggi vi siano modelli contigui alle tradizioni orali. In opposizione alle estenuate polifonie del passato, certo, e nella esplicita e consapevole ricerca di un ritorno alla naturalezza e semplicità degli "antichi", di un'età dell'oro perduta. E va rilevato come – con tutta evidenza nelle arti figurative³, ma certo non solo in esse – l'immagine del passato classico attingesse largamente al mondo rurale del presente, ponendo tamburelli o zampogne di pastori e contadini a fianco di tibie o auloi. Sul terreno dei linguaggi musicali è da ritenersi – nella prospettiva di quanto si intende sostenere in questo intervento – che il ricorso ai materiali "rustici" e popolari non è di superficie: non si limita alla mera citazione, ma investe i criteri compositivi. Cioè che alcune tecniche compositive di tradizione orale sono servite a riconsiderare, e per certi versi rivoluzionare, le tecniche compositive di tradizione scritta: che dal "ritorno" alla semplicità delle polivocalità orali, delle formule melodiche del canto improvvisato, delle aggregazioni paratattiche di formule della musica strumentale ha preso le mosse l'elaborazione di nuovi linguaggi.

I materiali orali più largamente rielaborati nella tradizione scritta cinque-seicentesca secondo criteri che iniziano a tenere conto della strutturazione gerarchizzata del sistema accordale sono soprattutto repertori polivocali, sacri e profani, preludi e forme di danza strumentali, formule melodiche di intonazione di testi poetici (soprattutto distici, terzine, ottave di endecasillabi), forme di recitazione cadenzata o intonata dei testi cavallereschi. Questi materiali vengono acquisiti e rielaborati, tra gli ultimi decenni del secolo e la prima metà del Seicento, soprattutto in alcuni grandi laboratori, tra i quali hanno grande rilievo il teatro musicale e la musica da tasto, ambiti nei quali l'attenzione per gli agglomerati sonori nasce, rispettivamente, si potrebbe dire, a partire dall'alto e dal basso: dalla monodia accompagnata, da una parte, dalle formule di basso su cui eseguire variazioni, dall'altra.

Le funzioni armoniche degli agglomerati sonori hanno nelle forme polifoniche di tradizione scritta un antecedente relativo e parziale: mi pare che il graduale affermarsi di una nuova sensibilità tonale trovi un antecedente quantomeno altrettanto importante nella funzione timbrica della sovrapposizione di voci largamente presente nella polivocalità di tradizione orale. L'attenzione per le forme orali di polivocalità nella musica scritta di Cinque e Seicento merita una ricerca specifica e approfondita. Soprattutto in relazione ai repertori sacri e al genere profano delle composizioni "al modo dei villani" (anzi, più precisamente, "delle villane")⁴. La cui crescente fortuna si accompagna appunto all'affiorare di nuove sensibilità per le gerarchie di accordi, a partire da fasce timbriche prodotte dalla sovrapposizione di tre o quattro voci.

La più antica raccolta a stampa di villanelle è stata pubblicata a Napoli nel 1537 da Giovanni da Colonia⁵. Si tratta di un corpus di 15 composizioni, per la maggior parte in napoletano, a tre voci, due delle quali (manca la parte di basso) si muovono per terze parallele, con qualche intervallo di quarta o di quinta in fase cadenzale. Sul frontespizio un'incisione mostra tre contadine in atto di cantare mentre lavorano la terra, la zappa in mano, chine sul solco: evidente allusione alla derivazione contadina e femminile del genere, cui rimanda direttamente la sua denominazione⁶. Lungo tutto il XVI secolo la villanella avrà poi ampia fortuna anche fuori di Napoli. Giovanni da Nola (la cui raccolta fu pubblicata a Venezia nel 1541) sembra essere stato il tramite di un processo di nobilitazione e di "internazionalizzazione" del genere. Le villanelle di Adriano Willaert, Baldassarre Donato, Filippo Azzaiolo, Orlando di Lasso non sono più rifacimenti di segmenti di tradizioni campane, bensì elaborazioni in chiave madrigalistica, "pastorellerie" analoghe e simmetriche alle coeve immagini di satiri, ninfe e puttini che suonano zampogne, fidule, ghironde e alle immagini di pastori che, sdraiati sull'erba, suonano non già zampogne e ciaramelle, ma flauti di Pan, auloi e lire. In questi repertori madrigalistici o protomadrigalistici, come nelle immagini di una musica antica e favoleggiata, la realtà si proietta nel fantastico e il fantastico nella realtà. Il rapporto tra musica "popolare" e musica "colta", tra rievocazione dell'antico e citazione rustica articola il complesso rapporto tra cultura e natura quale viene definendosi nel Rinascimento italiano.

Di quelle prime villanelle a tre voci, «della specie più cruda e incolta» (Bianconi 1986: 346), cosa ha tuttavia catalizzato l'attenzione dei compositori di tradizione scritta? Cosa, sul piano tecnico, dei linguaggi musicali, ne ha determinato la fortuna? Che senso ha, nella raccolta di Giovanni

da Colonia, la presenza di tre parti parallele? Non si tratta di polifonia, né di una forma rudimentale e precoce di armonizzazione, giacché non vi è alcuna indipendenza delle parti né alcun sentore di funzioni tonali. Si tratta, semplicemente, di una melodia eseguita su una fascia timbrica che scaturisce dalla sovrapposizione delle altezze. La struttura musicale e dei testi poetici delle villanelle conserva elementi significativi delle forme polivocali orali: soprattutto presenta scansioni ritmiche, cesure metriche e modalità di frammentazione e ripetizione di parti del testo che appaiono in evidente e diretta relazione con le forme del canto tradizionale campano.

In una forma di canto polivocale tuttora presente in Campania, il *Miserere* della Settimana Santa di Sessa Aurunca, elementi timbrici evidentemente orali si coniugano con procedimenti armonici di chiara derivazione scritta. Ha scritto Roberto De Simone (1979: 129):

Dal punto di vista storico musicale ed etnomusicologo, questo "Miserere" pone una serie di interrogativi sui rapporti tra musica d'arte e musica popolare. Infatti è qui particolarmente interessante l'uso continuo dei "ritardi" armonici, il che mette in luce una pratica popolare che sembrerebbe senz'altro partita in tal modo dal basso ed avere influenzato l'arte musicale. D'altra parte le brevi cadenze modulanti sembrerebbero essere di origine culta ed entrate poi nell'uso popolare di tale musica religiosa. Eppure poi il tutto, nei movimenti melodici delle voci, viene condotto con uno stile che comprende passaggi con quarti di tono, effetti di suoni strisciati, attacchi e conclusioni particolari: e ciò non è sicuramente di derivazione belcantistica, né risente della storica scuola musicale. L'armonia infine sembrerebbe far capo a semplici strutture di "villanelle" cinquecentesche, sebbene l'uso parallelo di accordi in secondo rivolto (quarta e sesta) non è riscontrabile in nessun documento scritto pervenutoci. A meno che tale pratica non si riferisca al movimento parallelo di accordi in quinte consecutive (sebbene in rivolto), che allo stile della "villanella" popolareggiante si riferiscono, ma che in tal modo non ci sono mai pervenute dalla cultura musicale scritta.

Il *Miserere* di Sessa Aurunca è il prodotto di inestricabili percorsi di andata e ritorno, di reciproca influenza tra la tradizione orale e la tradizione scritta dei repertori paraliturgici. Ma dall'uso che i cantori fanno – su questa semplice struttura polivocale – del glissando e di battimenti iniziati e risolti su una nota tenuta si possono ricavare informazioni appunto sulla funzione

timbrica, prima che polifonica, cui assolve l'elementare sovrapposizione di voci per terze delle prime villanelle. Ed è questa fascia timbrica, questo "sporcare" il suono per mezzo dell'impasto delle voci, oltre che di un'emissione greve di armonici, quel che mi pare si possa collocare tra i materiali di base dai quali scaturirà una nuova attenzione per gli agglomerati sonori e per le loro possibilità combinatorie. L'allargarsi e il restringersi della fascia timbrica introduce una diversa attenzione per gli aggregati sonori: gerarchie e funzioni che prenderanno forma soprattutto sulla tastiera di organi e clavicembali.

Lorenzo Bianconi ha brillantemente osservato come, nei primi decenni del Seicento, la distinzione tra canzone strumentale e sonata sia stata soprattutto di ordine sociologico:

[...] gli autori di canzoni sono perlopiù organisti (e come tali dotati di una formazione teorica completa, oltre che di esperienza manuale), gli autori di sonate perlopiù suonatori (nella maggioranza di violino, lo strumento monofonico emergente). Più spiccata in questi ultimi è la ricerca dell'effetto sonoro idiomatizzato, lo sfruttamento delle risorse tecniche specifiche dello strumento, l'invenzione timbricamente più definita. L'organista compositore eccelle invece nella complessità e nitidezza dell'ordito contrappuntistico, che nell'orizzonte del violinista autore di sonate occupa una posizione arretrata (Bianconi 1982: 92-93).

È vero che nel corso del secolo la produzione di sonate diventa preponderante sulla produzione di canzoni, che la ricerca timbrica e il gioco di contrapposizioni tra organici, la virtuosistica abilità dell'esecutore e il risalto dato al suo strumento nell'ordito della composizione sono storicamente determinanti nel delineare la vicenda del concerto grosso e del concerto solistico, e con essi le vicende di quella che sarà la grande produzione di musica strumentale del Settecento. È dunque in qualche misura il violinista di strada, il musicista virtuoso approdato a corte e assunto di fresco a nuova dignità di compositore, a trionfare, sul piano storico, sul compositore di tradizione, cresciuto alla scuola di contrappunto frequentata sui banchi degli organi e negli ambienti colti di chiesa e di palazzo. È vero però d'altra parte, e altrettanto importante sul piano storico, il fatto che le musiche di strada, di villaggio, di pieve (le Girometta, Bergamasca, le pastorali natalizie o i Ruggiero frequentati da Zarlino, Frescobaldi, Pasquini o Trabaci, fino a Bernardo Storace)⁷ vengono asservite al processo di trasformazione della musica colta soprattutto da parte degli organisti, dei

compositori di canzoni. Da parte di coloro cioè che, spogliandole delle loro caratteristiche timbriche, appiattite sul suono più neutro e distaccato dell'organo, le trasformano in puro materiale sonoro, pronto a essere variato ed elaborato in quel fecondo e multiforme laboratorio che è il mondo della musica per strumenti a tastiera del Seicento.

La giustapposizione di brevi formule e la loro elaborazione è una delle tecniche più frequentate dalle musiche orali, soprattutto da danza: la costruzione di un brano si fonda essenzialmente sulla variazione e concatenazione di moduli di breve durata⁸. E sebbene le tecniche di variazione su una struttura musicale data siano frequentate nella tradizione scritta della musica già da prima, è dalla fine del Cinquecento che esse diventano, soprattutto nell'ambiente della musica da tastiera, uno dei terreni privilegiati di elaborazione dei nuovi linguaggi musicali: forse anzi il luogo in cui in maniera più rilevante le forme più saldamente legate all'elaborazione orale del pensiero musicale vengono esplorate a fondo e divengono però motori di un processo di più radicale e definitivo svincolamento delle forme scritte da quelle orali, e del nuovo linguaggio tonale dai costrutti polifonici di vecchia tradizione. Ha scritto Richard Hudson:

the rich harvest toward which all this development was leadind occurred in the years just before and after the turn into the seventeenth century. At this time variation form became one of the dominant elements in music and emerged as an important art form in the works of Sweelinck, the works of the Elizabethan composers, and, finally, in the works of Frescobaldi and the other Italian keyboard composers.

In Italy the appearance of *partite* or "variations" began slowly after the turn of the century. In 1603 Giovanni Maria Trabaci published in Naples some *Partite diverse*, including one on the *ruggiero*. Ascanio Mayone in 1609 published, also in Naples, 17 *Partite sopra il tenore antico, o romanesca*. Frescobaldi in 1615 includes in his *Toccate e partite d'intavolatura* three sets of *partite*: on the *ruggiero*, the *romanesca* and the *monicha*. The 1616 edition of the same work adds *Partite sopra folia. Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura*, which Frescobaldi published in 1624, included one piece *sopra l'aria di rugiero*. In 1627 two new titles join the others as subjects for variation. These are Ciaccona and Passacaglio. They appear again in 1637 in a new edition of Frescobaldi's first book of *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*. Each of these "tenors" constitutes a musical framework within which variation can occur.

The framework consists mainly of a series of harmonies and, thus, could be considered also to be a fixed bass line. ... Each variation is 8 to 12 measures long and usually ends with a final cadence, resulting in a series of closed variations. Each one usually concerns itself with a single, short musical motif that has sharp rhythmic and melodic qualities. This reveals the same interest in the tiny patterned rhythms that manifested itself in English virginal music, in the music of Sweelink, and in the music of the Venetian organists, especially that of Giovanni Gabrieli. [...]

Much of the background of Italian variation practice remains hidden in the world of improvisation. The singing of poetic texts is one example; the instrumental music for the dance is another. The bass frameworks often appear coupled with the word *aria*, as in *aria di ruggiero*, to indicate that the plan of the *ruggiero* is involved, usually in variations. No doubt much of this variations was improvised long before it was written down. André Maugars, a French musician, visited Rome in 1639 and described the music he heard one Friday during Lent at the Chapel of St. Marcel (Hudson 1981: 173-174, 175).

Il musicista francese André Maugars, che nel corso di un suo viaggio in Italia, nel 1637, ebbe modo di ascoltare direttamente le improvvisazioni eseguite da Girolamo Frescobaldi sul clavicembalo, ha scritto:

sur tout ce grand *Frescobaldi* fit paroître mille sortes d'inventions sur son Clavessin, l'Orgue tenant toujours ferme. Ce n'est pas sans cause que ce fameux Organiste de St. Pierre a acquis tant de reputation dans l'Europe: car bien que ses oeuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour nien iuger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables (Maugars 1993: 13)⁹.

Frescobaldi, forse più che in ogni altro compositore dell'epoca, ha impiegato ed esplorato a fondo le tecniche, prima che i materiali, di tradizione orale, coniugandole con le tecniche contrappuntistiche di tradizione scritta dei maestri organisti suoi predecessori. E di questa compenetrazione si è servito per elaborare un linguaggio che più radicalmente si distacca dalla tradizione orale, che con maggior forza istituisce uno iato con gli antecedenti scritti: pensando, cioè alle variazioni in termini di successioni armoniche, di gerarchie accordali. A partire dalla paratattica collazione di brevi formule ritmico-melodiche secondo un principio di "continuità

tematica", come nel repertorio delle *launeddas*¹⁰, getta le basi di procedimenti opposti a quelli paratattici, e armonicamente strutturati:

Frescobaldi's general style is characterized by a serious contrapuntal texture. The rigor of his counterpoint seems to derive from some source further away in time and distance than the music of the Venetian composers who preceded him [...] Within this texture of conservative counterpoint, several modern seventeenth-century elements are set. The new interest in building form from short sections is seen in his *canzoni* and *ricercari*. Both shown the influence of variation form in the way the short sections are melodically united. The modern spirit is most conspicuous, however, in the *partite*. Here, as in his *toccate*, are short patterned rhythms. Here is an instrument formerly associated with simple, chordal dance music, and here are the bass *arie*, derived from popular practice and leading now to a new form of theme and variations. The typical counterpoint remains as a solid foundation, but in the *partite* these modern elements emerge to lighten the texture (Hudson 1981: 176).

Le "partite" di Frescobaldi e il repertorio professionale delle *launeddas* – nell'interpretazione di grandi protagonisti di quella tradizione (come Efisio Melis, Antonio Lara o Luigi Lai) – hanno molti punti di contatto. Anzi si potrebbe addirittura dire che hanno tanti punti di contatto tra loro da differire soprattutto per quegli aspetti della musica di Frescobaldi che la rendono contigua, sull'altro bordo dei suoi confini, al be-bop, nell'interpretazione di grandi protagonisti, soprattutto di Charlie Parker. Il linguaggio di Parker (e con lui di altri musicisti be-bop), a notevole distanza di epoca luogo culture, si trova tuttavia in una posizione per certo verso analoga a quella di Frescobaldi: nell'utilizzare la tecnica orale della variazione modale su strutture accordali. Frescobaldi ha articolato il rinnovamento del pensiero musicale – che si legge nella sua opera e nelle conseguenze che essa ha avuto sui suoi contemporanei e successori – sull'arte della variazione: rinnovamento che più ampiamente si riflette sui linguaggi musicali, tra una concezione modale e paratattica e una concezione armonica, ma legata profondamente alla paratassi per il ruolo centrale sostenuto dalla concatenazione di brevi formule ritmico-melodiche. Le quali, nelle "partite" sopra un basso dato come nelle variazioni di Parker, tendono a perdere ogni rapporto evidente con la melodia di riferimento, lavorando sulle possibilità armoniche offerte dalla successione di gradi (nel linguaggio del be-bop, in realtà, le

funzioni armoniche vengono nuovamente piegate ad una concezione formulare dell'aggregazione di materiali; le differenze e le analogie tra i due linguaggi musicali qui paratatticamente affiancati corrono sul filo delle diverse relazioni che si intersecano, in ciascuno di essi, tra pensiero orale e pensiero scritto).

I musicisti di fascia artigiana, i suonatori di piffero, di tromba e di tamburo delle orchestre cittadine e militari, i flautisti, i violinisti delle cappelle sacre e di palazzo, per lo più sconosciuti o individualmente poco noti per non aver lasciato pagine di composizioni o trattati di teoria e pratica musicale, che senza perdere il contatto con l'ambiente di provenienza frequentavano pure, per l'esercizio della propria professione, chiesa e palazzo, hanno agito da membrana osmotica, da filtro permeabile per la circolazione di cultura tra livelli sociali diversi e distanti tra loro. Così hanno contribuito in maniera assai rilevante a formare il paesaggio musicale del Seicento, a orientare lo sviluppo della cultura musicale nella direzione che porta, per passaggi articolati, alla formazione di nuovi linguaggi, nuove forme, nuovi generi. Anche la grande diffusione seicentesca di repertori da danza – che, ordinati nella forma della *suite*, diventano anche musica d'ascolto, trascendendo la funzione legata al ballo – si deve in gran parte all'avvicinamento, compiuto in questo secolo, di pratiche musicali di diverso livello: la figura del musicista esecutore di musica d'intrattenimento e da ballo e la figura del compositore dotto, formatosi sui banchi d'organo, sono meno distanti di quanto non fosse in passato, e in certa misura si sovrappongono e si fondono.

Caratteristica prevalente della tradizione orale dei testi poetici e della musica – anche di quella polivocale – è la modularità delle parti che compongono l'opera finita, la possibilità di effettuare variazioni, interpolazioni, tagli e aggiunte: per cui l'esecutore non deve mandare a memoria un brano finito e cristallizzato in una forma immutabile, ma possiede un repertorio di formule poetiche centonizzabili – s'intende, secondo regole ben determinate – nella creazione di versioni sempre nuove. A questi insiemi di formule vengono applicate melodie diverse (al modo di questo o di quel villaggio, di un certo celebre cantore, di uno strumento musicale usato per l'accompagnamento, di un'occasione di esecuzione)¹¹. I repertori odierni di canto lirico, in distici, terzine, quartine, ottave, ampiamente diffusi in tutta l'Italia centrale e meridionale, e presenti anche nel nord, conoscono una grande varietà di formule melodiche, tutte però riconducibili a poche strutture di base. La cui ampia e omogenea diffusione può essere, quantomeno in parte, il prodotto della relazione

di questi repertori popolari con forme poetiche e musicali colte del passato¹². In alcuni casi le varianti locali assumono tratti fortemente melismatici, con marcata adesione a linguaggi musicali del luogo, a volte con un sapore di notevole arcaicità che pare situare quelle versioni all'interno di tradizioni regionali particolari, e distanti da ogni parentela con altre forme appartenenti ad altre aree. Ma la struttura complessiva resta per lo più riconoscibile anche sotto divergenze ritmiche, prosodiche, di emissione e di ornamentazione anche profonde, e apparenta la maggior parte delle "arie" per cantar ottave, quartine, terzine, distici di endecasillabi.

La pratica dell'improvvisazione in ottava rima da parte di poeti orali, pastori, contadini, carbonai, minatori, artigiani in Italia centrale (ma anche in Sicilia e in Sardegna) è ampiamente documentata fin dal Quattrocento¹³. La tradizione dell'ottava rima si colloca al confine tra oralità e scrittura, e tra poesia estemporanea improvvisata del genere di quello che una volta si definiva "canto lirico monostrofico" – cioè in cui il testo si sviluppa senza uno sviluppo narrativo, dunque senza un incatenamento necessario delle strofe – e canto narrativo¹⁴. La tradizione dell'ottava rima si è nutrita e si nutre da una parte dei grandi poemi epici e cavallereschi di tradizione scritta (da Omero Virgilio Ovidio a Pulci Tasso Ariosto), dall'altra dei componimenti narrativi dei cantastorie popolari, che sono stati in misura rilevante mediatori tra città e campagna, e tra scrittura e oralità¹⁵. Ma di converso sia la grande tradizione cavalleresca moderna che la tradizione dei cantastorie si sono nutriti del rapporto con la poesia estemporanea, della quale fanno propri stili e modelli melodici. Da una parte, la forma poetica e musicale dell'ottava appare fortemente influenzata dalla tradizione orale (già nel Cinquecento Pietro Bembo aveva ipotizzato un'origine collettiva, tra Sicilia e Toscana¹⁶, ipotesi poi ripresa nel 1777 da Ireneo Affò che considerava l'ottava un'elaborazione collettiva, messa a punto già nel Duecento)¹⁷. D'altro canto, numerosi esempi registrati danno conto della ampia circolazione orale, nel mondo rurale soprattutto toscano e laziale, dei testi di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso.¹⁸ I quali, nello scrivere i loro versi, dovevano avere ben presente la tradizione orale dell'endecasillabo cantato: la loro poesia si presta benissimo a una esecuzione canora, e per ciò è stata così profondamente e durevolmente recepita e tramandata da bocca a orecchio (anche Zarlino - in *Le Istituzioni harmoniche*, 1558: III, 79 - scrisse di «quei modi sopra i quali cantiamo i Sonetti, o Canzoni del Petrarca, overamente le rime dell'Ariosto»); di converso, la diffusione orale di testi composti per mezzo della scrittura ha comportato consistenti modificazioni del lessico, della struttura, degli stessi processi compositivi orali. Secondo il Pigna,

che scrive nel 1554, l'Ariosto addirittura modificava le sue storie dopo averle sentite cantare sulle pubbliche piazze dai cantastorie (Nicolucci 1554: Osservazione LII). Questi professionisti dello spettacolo popolare hanno esercitato il ruolo di tramite tra livelli culturali diversi in ambedue le direzioni: cioè suggerendo a poeti e compositori di tradizione scritta elementi del linguaggio musicale e del modo di poetare propri dell'oralità, ma anche divulgando oralmente i componimenti scritti nel mondo rurale.

La circolazione di forme poetiche e musicali tra contadini, pastori, artigiani si è certo avvalsa della mediazione dei professionisti dello spettacolo popolare. Ma la pratica del canto a braccio, della composizione per lo più estemporanea di terzine quartine ottave su melodie di ampia circolazione doveva conoscere una così ampia diffusione, in città come in campagna, da non necessitare di speciali mediazioni per influenzare i processi di trasformazione in atto nella tradizione scritta della musica.

[...] ritornato io a Firenze, e considerato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune canzonette per lo più di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero e che tra gli huomini intendenti non si stimassero, mi venne anco pensiero per sollevamento tal volta de gli animi oppressi, comporre qualche canzonetta a uso di aria per poter usare in conserto di più strumenti di corde.

Così Giulio Caccini, nell'introduzione alle sue *Nuove Musiche* del 1601, esplicitamente dichiara la derivazione del nuovo stile di canto a voce sola da «canzonette per lo più di parole vili». Vincenzo Galilei un ventennio prima (*Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze 1581)¹⁹ aveva messo in relazione il riferimento a pratiche degli antichi con l'attività dei «dotti e pratici contrapuntisti» e con i modi dei cantastorie, da «un canta in banca [cioè cantimpanca, cantastorie] napoletano» al «Cieco da Furlì»:

Imperocché il musico allhora non era disgiunto dalla poesia, ne il poeta era separato dalla musica; et sarebbe veramente stato troppo grand'obbligo et perdimento di tempo il loro l'haver prima composta l'aria, dipoi insieme con le parole messele a memoria; et in oltre in qual corde andassero sonate. La onde considerata prima molto bene la Poesia, ò Historia, ò Favola, ò altro ch'ella si fusse; in qual tuono et modo, qual'aria più si conveniva, la cantavano poi alla Chithara (per così dire) all'improvviso, et di fantasia. La qual cosa costumano ancora, secondo però l'uso di hoggi, i dotti, et pratici contrapuntisti, et sonatori insieme di liuto, et di tasti, et ciò usano

quando per lor diporto cantano sopra essi soli senz'havere rispetto d'accordare con altri che con lo strumento qual suonano, et farebbono gli effetti istessi che gli antichi facevano, tutte le volte che gli esprimessero il concetto delle parole nella maniera che si è detto convenirsi ... come ho già veduto a un canta in banca napoletano ... sonava, et cantava, overamente facevano nell'istesso modo che fa hoggi il Cieco da Furlì.

L'aria, quella che “più si conveniva”, era data: attingeva a un repertorio condiviso di modelli melodici; così era dato l'argomento su cui sviluppare la “Poesia, ò Historia, ò Favola, ò altro”. Ma la elasticità della struttura ritmica, facilitata se il cantore si accompagnava da sé, col proprio strumento, permetteva di “esprime il concetto delle parole nella maniera che si è detto convenirsi”, come facevano i cantori di tradizione orale. Maurizio Agamennone (Agamennone 1986: 187n) ha opportunamente ricordato come già Paul Collaer (1965: 35-38) avesse approfondito lo stile di canto dell'ottava, formulando una ipotesi parecchio seducente:

lo stile rappresentativo del primo Seicento non è nato per semplificazione/riduzione della polifonia, e il recitativo non è il risultato dell'immaginazione di uno o più compositori; al contrario, lo stile recitativo, di origini molto antiche e largamente praticato nella tradizione orale delle regioni in cui è nata l'opera barocca, ha influenzato del tutto naturalmente i compositori, fornendo loro un efficacissimo modello vivente. In effetti l'insorgere di uno stile esecutivo e di scrittura basato su un'ampia libertà ritmica, e caratterizzato da un forte impegno sul piano della rappresentazione, produce un notevole contrasto con la tradizione del *tactus* polifonico rinascimentale. Ciò ha indotto a rimarcare la soluzione di continuità, lo strappo, rispetto alle esperienze espressive precedenti, e a sottolineare gli intenti e i programmi riformatori di alcuni compositori e intellettuali, ai quali quindi si è attribuito il merito di aver “inventato” l'opera in musica nel *recitar cantando*. Collaer rifiuta questo orientamento critico ormai desueto, e ritiene probabile invece l'ipotesi che i musicisti colti, a cavallo fra il '500 e il '600, abbiano trovato una generosa fonte di ispirazione, per i propri intenti di rappresentazione, nella tradizione orale dei poeti contadini. D'altra parte è vero che i tratti ritmici dell'ottava, come possono essere osservati oggi, rinviano istintivamente a certi comportamenti esecutivi proposti dai teorici del *recitar cantando*, per esempio alla pratica della *sprezzatura*, come era intesa da Giulio Caccini nella prefazione del 1614 alla seconda edizione

delle sue *Nuove musiche*, la quale consisteva nel «[...]fare il valore della nota secondo il concetto delle parole»²⁰.

Aggiunge Agamennone (1986: 187-188n):

Una raccolta di arie per voce sola composte da un musicista senese del primo '600, Claudio Saracini detto *il Palusi* (1586-post 1649), pubblicata a Siena in sei volumi fra il 1614 e il 1626, comprende, fra le altre, un'*Aria da cantar ottave*, a pag. 14 del III volume, (*Terze musiche de Madrigali e Arie di Claudio Saracini. A una voce sola*). La struttura di questa aria risulta abbastanza vicina all'ottava cantata nella tradizione orale [...] L'aria del Palusi è su basso continuo [...] al contrario l'ottava tradizionale prescinde da un sostegno armonico, in una dimensione prevalentemente modale.

Più recentemente, mostrando le rilevanti concordanze tra l'"Aria da cantar Ottave" del Saracini e le trascrizioni di ottave cantate da Nello Landi (1982, registrazione di Giovanni Kezich), Edilio Romanelli (1982, registrazione di Giovanni Kezich), Vittorio Fiaschetti (1964), Maurizio Agamennone riprende e approfondisce le considerazioni sul rapporto struttura metrico-melodica delle ottave (improvvisate o su testo predefinito) e recitativo (Agamennone 1999: 151):

curiosamente, alle soglie del Seicento, vale a dire prima che il mondo culto e folklorico si separassero irreversibilmente, ci sarebbe stato una sorta di scambio alla pari: da una parte, il mondo popolare avrebbe acquisito ed assorbito, tramite la stampa, la letteratura cavalleresca (è la tesi di Giovanni Kezich [1986]), dall'altra, il mondo culto avrebbe adottato uno stile esecutivo e un gusto della recitazione cantata sensibilmente innovativi.

Si possono collazionare, dalla metà del Cinquecento e fino ai primi decenni del Seicento, una quantità di modelli melodici, di "arie" tutti imparentate tra loro. Di un gruppo di esse mi sono occupato, molti anni addietro, perché una nutrita serie di studi musicologici ne ha voluto identificare alcune – a mio avviso impropriamente – con una formula melodica espressamente destinata a intonare una singola stanza dell'*Orlando Furioso*²¹. Su alcune di esse arie sono effettivamente intonati versi tratti dal poema dell'Ariosto, su altre no. Le si ritrova in composizioni di Enriquez de Valderràbano ("Soneto V", in *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Valladolid 1547), Francesco Cortecchia (*Libro secondo de Madrigali a quattro voci*, Venezia, 1547)²², Ghiselin Dankerts ("Fedel qual sempre fui", in *Primo libro delle Muse*,

a quattro voci. Madrigali ariosi, Roma 1555), Hoste da Reggio (*Il terzo libro delli madrigali a quattro voci*, Venezia 1554)²³, Perre Cléreau (*Premier livre de chansons tant françoises qu'italiennes nouvellement composées à trois parties*, Parigi 1559)²⁴, Jachet Berchem, *Primo, secondo et terzo libro del capriccio di Iachet Berchem con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso*, 1561)²⁵, Francesco Salinas (*De Musica Libri Septem*, Salamanca 1577: 300 e 332), Adriano Banchieri (*Barca di Venetia per Padova*, 1605, "ottava rima all'improvviso")²⁶, Claudio Saracini detto "Il Palusi" ("Aria per cantar ottave", in *Terze Musiche de Madrigali e Arie. A una voce sola*, Siena 1614)²⁷ e altri²⁸, oltre che in una collezione di *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Dove si cantano sonetti, stanze, et terze rime*, nuovamente ristampati a Napoli nel 1577 a cura di Rocco Rodio²⁹.

In Salinas, come in Banchieri, il riferimento alla tradizione popolare è esplicito: di una delle arie da lui annotate scrive che su di essa i napoletani «Eas, quas vocant stantias binis versibus procedentes, cantare solent»³⁰. Di un'altra che è un «tonus peregrinus [che] discantibus, ut volgo vocant, aptissimus est»³¹.

L'estensione complessiva è in genere di una quinta o una sesta. La melodia si sviluppa per lo più su un distico; la prima parte di ciascun endecasillabo è intonata su una corda di recita (che nell'intonazione orale degli endecasillabi documentata nel Novecento può essere variamente ornata); il primo verso si conclude in genere una seconda o una terza sopra la conclusione del secondo, che finisce in tonica. Come nel canto a braccio di tradizione orale, la «melodia dell'ottava assume connotazioni diverse; molto frequente risulta il profilo rettilineo, su suoni di stessa altezza insistentemente ribattuti, con incipit sul si e frequente salita al do in coincidenza della quarta sillaba» (Agamennone 1986: 188). I versi si concludono per lo più, alternatamente, sul *tonus finalis* o sulla seconda superiore. Scrive Luigi Ferdinando Tagliavini (1987: 262):

Nella tradizione popolare perpetuatisi sino ad oggi non sono disconoscibili tracce delle antiche maniere. [...] nei melismi che caratterizzano le ottave cantate dai poeti-contadini dei nostri giorni si riscontra quell'enfasi della penultima sillaba d'ogni verso (con frequente ripetizione della vocale) che all'inizio del XVII secolo Adriano Banchieri aveva gustosamente parodiato³².

Ma ancora più che l'imitazione, o la parodia, il gusto della citazione popolaresca, vale a dar conto della diffusione delle forme orali, a ogni

livello sociale, il modo in cui le tracce scritte danno conto dell'adesione sostanziale alla loro struttura profonda. I testi che vi si accompagnano spesso, ma non sempre, sono ricavati da altre stanze dell'*Orlando Furioso*: si tratta di arrangiamenti di modelli melodici largamente diffusi, e di ascendenza orale, usati per intonare ogni genere di ottave o quartine di endecasillabi³³. E se in Salinas si fa cenno all'uso di intonare, su queste melodie, dei distici in discanto, a due voci, un'aria assai simile, nella raccolta di Rocco Rodio, è realizzata a due voci. La relazione tra le parti, per terze parallele, con passaggi di quinta e cadenza sull'ottava, e una voce superiore di tessitura acuta, che si staglia concludendo una decima sopra il basso, ricorda quelle polivocalità arcaiche a due voci legate alle occasioni di lavoro agricolo, largamente presenti sul territorio italiano (si veda Magazzù 2000 e 2008). I repertori di canto polivocale a due voci peraltro spesso condividono col canto monodico schemi melodici e formule testuali³⁴.

Tutte le arie da cantar ottave e ciascuna di esse danno conto delle formule orali largamente diffuse nel Cinque e Seicento tra il volgo, le classi medie, gli intenditori³⁵. È stato detto che nell'investigare sulle arie da cantar ottave occorre «prendere i risultati delle tecniche di variazione e di parafrasi melodica non soltanto come prove di abilità compositiva, ma anche come echi di una pratica improvvisativa» (Haar 1981: 46)³⁶. La letteratura etnologica ed etnomusicologica ha affrontato, anche sul piano storico, le complesse relazioni tra oralità e scrittura nell'Italia del Cinquecento e del Seicento, la circolazione di fogli volanti, l'alfabetizzazione del mondo rurale e delle fasce artigiane, l'esistenza infine, ancor oggi, di pratiche "improvvisative" di terzine quartine ottave su varianti di melodie di larga diffusione. Oggi in Toscana Umbria Marche Abruzzo Lazio l'espressione "cantare all'improvviso" o "cantare a braccio" non fa mai, per nulla, riferimento alla parte musicale – cioè alle linee melodiche della voce o a un eventuale accompagnamento strumentale – ma esclusivamente all'invenzione del testo poetico, soprattutto nel dialogo tra due o più cantori. Invenzione che comunque poggia su un repertorio condiviso di strumenti poetici: espressioni, versi e parti di versi. Alcuni dei quali (ad esempio i saluti di apertura, il congedo, le scuse per la mancanza di voce, l'invocazione alle Muse etc.) hanno una certa tendenza alla formularità. E sono spesso in relazione con materiali poetici derivati da testi scritti largamente noti nell'ambiente dei cantori: primi tra tutti i poemi cavallereschi del Rinascimento. La variazione consiste, per la parte musicale, nell'eseguire un melisma in più o in meno,

o una pausa, di solito per marcare l'importanza di un argomento o per darsi il tempo di pensare alla costruzione del verso che segue. E, per dirla con Giulio Caccini, nel «fare il valore della nota secondo il concetto delle parole». Il procedimento è stato efficacemente descritto da Maurizio Agamennone:

Irapporti di durata fra i suoni non sonori non sono facilmente a regole di proporzionalità; sono piuttosto organizzati secondo un criterio di stretta corrispondenza sillabica con il testo poetico; simili condizioni sono abbastanza frequenti nei repertori vocali di tradizione orale, ma assumono particolare rilievo nell'ottava, vista l'importanza attribuita alla struttura formale e al contenuto informativo-evocativo del testo cantato. Le durate dei suoni sono perciò condizionate dagli accenti delle parole e dalle variazioni di intensità espressiva [e le] dilatazioni delle durate dei suoni (assolutamente estranee a qualsiasi logica metrica) e il lungo suono finale costituiscono l'occasione per "pensare" gli elementi testuali da combinare nei versi, in sostanza paiono valere ancora come regolatori dell'estemporaneità (1986: 186).

Nei repertori di arie del Cinque e Seicento i materiali, poetici e musicali, si collocano in un'area magmatica, e perciò sfuggente, tra autorialità e sapere condiviso, tra oralità e scrittura, alle origini di una concezione del rapporto tra parole e musica ad un tempo nuova e antica, sulla quale si fonda il recitativo del nascente melodramma. Le varianti melodiche, siano esse personali, di scuola, regionali, certo non sono "all'improvviso": appartengono a un repertorio consolidato e tendenzialmente statico. La definizione stessa di "aria" è problematica, quanto lo è quella di "canzone": l'accezione in uso nel Cinque e Seicento è alquanto sfuggente; ad essa sembra adattarsi la descrizione offerta da Vincenzo La Vena dei repertori di canto attualmente ancora in uso a Cervicati, in Calabria (La Vena 2001):

Il termine *canzuna*, oltre a indicare genericamente un qualsiasi brano cantato, si utilizza propriamente per il testo poetico dei canti, in opposizione ad *aria* che [...] definisce il modulo musicale (p. 226).

[II] Canto ad aria con o senza ritornello [...] richiede la conoscenza di un certo numero di arie (con o senza ritornello), ovvero di moduli musicali con ridotte possibilità di variazione (p. 228).

Oltre al significato che contribuisce a creare quando entra a far parte dell'espressione *cantar' ad aria*, il termine *aria*, isolatamente, ricorre in due accezioni. La prima riguarda il modulo

musicale e, in particolare, quello adatto ai testi del repertorio poetico profano, la seconda attiene specificamente alla parte vocale principale di un'aria, nel significato precedente. Non è facile tradurre efficacemente il concetto di *aria*, in quanto il lessico musicologico, concepito strettamente in funzione della pratica scritta, non ha sviluppato altrettanta sensibilità in direzione del versante dell'oralità. Il termine "melodia" gli corrisponde solo in parte, perché implica una successione definita di altezze. Ciò è incompatibile con il concetto di *aria*: [...] piuttosto che come una melodia, l'*aria* si può intendere come una molteplicità di potenziali percorsi melodici con dei punti obbligati di passaggio e con implicazioni di carattere armonico e contrappuntistico. [...] Ogni *performance* è soprattutto proiezione del modello interiorizzato dal cantore e, in secondo luogo, di quello condiviso collettivamente, a livello di ceto sociale o di comunità. Non sono da escludere, inoltre, modelli di più vasta pertinenza, dato che l'aria si qualifica proprio per la maggior attitudine alla circolazione rispetto ai canti di tradizione mono-modulare (pp. 228-229)³⁷.

Certo non tutti, ma molti tra i testi poetici applicati alle arie da cantar endecasillabi sono tratti dal repertorio cavalleresco. E merita speciale attenzione la circolazione tra livelli culturali diversi dei vari modi in cui veniva messa in scena la narrazione cavalleresca, soprattutto del ciclo carolingio. Tradizione, quella cavalleresca, che ha percorso la cultura orale e quella scritta, in Italia, per cinque secoli: fino alle manifestazioni residuali tuttora presenti in alcune parti d'Italia (nei materiali poetici degli improvvisatori toscani e laziali come nei relitti ancora osservabili a Palermo della grande fortuna passata del teatro delle marionette). Tradizione lunga e di vastissima portata³⁸, che si è repentinamente assottigliata ed è quasi scomparsa nel volgere di pochi anni, nella seconda metà del Novecento. Di cui è stato elemento di spicco la declamazione a voce sola, nelle piazze di città, attestata in molte parti d'Italia e sopravvissuta fino ad epoca recente in Sicilia, ad opera di quei professionisti dello spettacolo popolare che in Veneto erano detti *cupidi*³⁹, a Napoli *rinaldi* (dal nome del paladino più amato dal pubblico)⁴⁰, in Sicilia *cuntastorie*⁴¹. Alla tradizione della declamazione a voce sola, monotonica o variamente intonata (il confine, si vedrà, è sfumato e l'interpretazione delle fonti ardua) si sono affiancate altre forme di messa in scena (soprattutto teatrali, e di teatro d'animazione) che gradualmente hanno finito per prevalere su di essa.

Le tracce più antiche sono lombarde e risalgono alla metà del Quattrocento: Poggio Bracciolini nelle

sue *Facezie* riferisce di «unum e grege cantorum qui gesta heroum decantant»; ancora il Muratori pubblica una nota di un anonimo cronista che, intorno al 1480, scrive di «sicut modo cantantur [sic] de Rolando et Oliverio»⁴².

Nei secoli successivi la tradizione più documentata dalle fonti storiche è quella napoletana. Secondo Benedetto Croce:

Pare che tali recite pubbliche di carattere epico fossero introdotte in Napoli nella seconda metà del quattrocento, ai tempi del Pontano, che nel descriverne una, pur cangiandone la materia da medievale in romana antica, nel dialogo *Aiztonitrs* dice che il costume era nuovo e venuto di recente dall'alta Italia (1936: 71).

Fa menzione per primo dei narratori epici Giambattista Vico, il quale nel capitolo dei suoi *Principj di Scienza nuova* (1725) dedicato alle "Pruove filologiche per la scoperta del vero Omero" riferisce: «osserviamo tuttavia uomini leggere l'*Orlando furioso*, o *innamorato*, o altro romanzo in rima a' vili, e larghi cerchi di sfaccendata gente li di delle feste, e, recitata ciascuna stanza, spiegarla loro in prosa con più parole» (ed. 1847: 250).

Sebbene la tradizione napoletana e le poche notizie su quella lombarda siano più antiche, dall'inizio dell'Ottocento la tradizione siciliana è la più copiosamente attestata e accuratamente descritta. La prima notizia è offerta da Paolo Emiliani Giudici, che racconta di aver assistito a Mussomeli (sua città natale, in provincia di Caltanissetta) negli anni della sua fanciullezza, tra il 1822 e il 1833, agli spettacoli di un "raccontatore":

Il raccontatore era un uomo ancor verde nella sua vecchiezza, di costumi semplici, ottuso ad ogni altro esercizio, ma fornito di un ingegno meraviglioso nell'espone. Il libro de' Reali di Francia gli serviva qual repertorio di schede, qual taccuino di note: ma egli modificava, cangiava, inventava nuove situazioni, stranissime e speciose avventure, disegnava nuovi caratteri, coloriva con tinte freschissime, e, senza che se ne accorgesse, improvvisava poemi [...] Riseppi poi che tal costume era comune a molte terre interne dell'isola, e anco mi venne fatto vederlo in Palermo nel basso popolo. Vidi in varie città uomini che peregrinando da un punto all'altro della provincia, fanno tutt'ora il mestiere di cantastorie (1855: I, 397).

Il racconto di Vincenzo Linares "Mastro Pasquale", pubblicato nel 1834 e rititolato nella successiva edizione del 1840 "Il contastorie", è incentrato appunto sulla figura di un contastorie:

«È questi il noto maestro Pasquale, il narratore delle storie più piacevoli, che si sieno mai udite. Orlando, Rinaldo, Fioravanti, Rizzieri, *le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le audaci imprese* ei canta» (1840: 77)⁴³. Pitre nel 1889 riferisce a sua volta di:

un cieco, notissimo particolarmente al Borgo [quartiere popolare di Palermo], e da tutti chiamato [...] Cumpari Vannettu [...]; ma i versi non eran cantati, come altra volta mi accadde di udire, e come mi è stato ripetutamente confermato, ma declamati con una certa solennità e accompagnati da movimenti rapidissimi ed agilissimi che egli faceva con una sua inseparabile canna americana [...] imitando gli assalti de' guerrieri della storia (1889: I, 220-221).

Si tratta senza dubbio di uno di quei contastorie palermitani, ancora attivi fino agli anni Sessanta del Novecento, che due ore al giorno, in una piazza di città, raccontavano un episodio del ciclo carolingio. Peppino Celano, nato a Palermo nel 1903, uno degli ultimi interpreti della tradizione, noto più e meglio degli altri suoi antecedenti e contemporanei per essere stato conosciuto e registrato da Roberto Leydi e da Antonio Pasqualino, era un professionista dello spettacolo popolare: prestava voce e braccia pure agli spettacoli del teatro di marionette, e recitava per il teatro dialettale⁴⁴, seguendo il filo narrativo di un testo redatto nel 1858 dal maestro elementare palermitano Giusto Lodico (*Storia dei Paladini di Francia*, Palermo, stamperia Gaudiano, 1858, 4 voll.), che provava a riunire in un unico ciclo coerente le gesta dei Paladini di Francia, compendiando tutti i testi noti, dalla *Chanson de geste* ai poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento. La narrazione, non cantata ma recitata con l'andamento cantilenante e tendenzialmente monocorde che è spesso proprio dell'epica, si dispiegava pianamente, con qualche traccia dei procedimenti compositivi più propriamente ed evidentemente orali (l'elencazione ad esempio, o l'uso intensivo degli epiteti)⁴⁵ e con impennate su effetti coloristici (la voce melliflua di Gano di Magonza, o quella acuta e "gentile" di Angelica). Ma all'arrivo dell'eroe l'andamento piano si spezzava: il suo nome veniva pronunciato marcando fortemente gli accenti tonici della parola, introducendo un registro che Antonio Pasqualino (Pasqualino 1992: 225) ha definito "scansione", in opposizione alla "declamazione" normale del testo. Questo andamento tornava, con maggiore evidenza, nelle scene di battaglia: la scansione ritmica delle sillabe, via via più serrata e concitata, frammentava le parole fino a sopraffare il senso del testo. Questa la descrizione che ne ha fatto Antonio Pasqualino:

Il [...] registro che abbiamo convenuto di chiamare "scansione" viene usato per i momenti più eccitanti dell'azione, principalmente per i combattimenti. È caratterizzato da una particolare evidenziazione di alcuni accenti, che sono seguiti da pause che interrompono le parole e sono lunghe come quelle che normalmente dividono una parola dall'altra, mentre le pause limitanti le parole precedente e seguente sono ridotte o abolite. Pause più lunghe dividono il testo della scansione in gruppi di parole che chiamerò versi, con un numero di sillabe che non è costante, ma in genere si mantiene fra otto e quattordici, ed è molto spesso di dodici. La maggior parte di questi versi hanno un accento forte e due deboli. Alcuni versi hanno una coda di altre poche parole, pronunciate rapidamente, con un contorno calante. Questa è la configurazione più frequente. Un abile impiego di accenti meno ravvicinati o più concentrati, e una maggiore o minore differenza di evidenziazione degli accenti vicini permettono una raffinata modulazione dell'eccitazione (1992: 226).⁴⁶

Una fonte ottocentesca menziona diversi *cupidi* attivi a Venezia e a Chioggia, e fornisce la trascrizione di un testo che contiene un episodio di battaglia. La tradizione veneta si è interrotta prima che potesse essere documentata in registrazioni audio (le ultime notizie sono degli anni Venti del Novecento)⁴⁷: non è possibile sapere se anche là si praticasse una scansione del genere di quella impiegata in Sicilia. Ma il testo della battaglia mostra notevoli analogie con quelli siciliani, e pare prestarsi bene a una recitazione concitata, con strutture ritmiche scandite. Eccone un frammento:

El xe andà sul monte, e 'l ga batuo el corno che gera fato d'un dente solo d'elefante, e 'l lo bate tanto forte, che 'l corno se ga roto in do tochi, e Orlando che da quando el gera nato nol gaveva mai sparso sangue, per lo sforzo tanto grande quela volta ghe xe vegnuo fora sangue da la boca, dal naso e un poco anca dai ochi.⁴⁸

Anche qui, come ha osservato Pasqualino a proposito della scansione siciliana, il testo pare suddividersi in gruppi di parole che si possono definire versi, ricchi di assonanze (monte-dente-*elefante*; *sangue-grande*) utili alla esecuzione ritmata. Il respiro è di un numero variabile tra le sei e le otto sillabe, con un prolungamento dell'ultimo "verso", nell'uscita dalla concitazione, come in Celano:

El xe andà sul monte,
e 'l ga batuo el corno
che gera fato d'un dente

solo d'elefante,
 e 'l lo bate tanto forte,
 che 'l corno se ga roto
 in do tochi, e Orlando
 che da quando el gera nato
 nol gaveva mai sparso sangue,
 per lo sforzo tanto grande
 quella volta ghe xe vegnuo
 fora sangue da la boca,
 dal naso e un poco anca dai ochi.

Rodolfo Renier (Renier 1883: XXI) nel commentare lo scritto di Guido Fusinato aggiunge altre interessanti notizie:

Questo vecchio, ora defunto, era illetterato, e con una memoria veramente prodigiosa narrava al popolino le sue storie, alcune delle quali lunghissime, come i Reali di Francia, che a due ore al giorno occupavano un buon mese. La storia della rotta di Roncisvalle, che il Fusinato riferisce, ha particolari assai notevoli, specialmente la morte di Orlando e quella di Gano, che si discostano dalle redazioni scritte. Il fatto avrebbe importanza grandissima, come il Fusinato giustamente osserva (p. 178), se si riuscisse a provare che questi racconti passarono oralmente di bocca in bocca dagli originali franco-veneti. In questo articolo si danno notizie anche su altri cantastorie di Chioggia, fra i quali va segnalato un Pispo, ancor vivo, che pone le sue cure nel rifare i racconti che gli pervennero manoscritti, e nella narrazione non rifugge dall'inventare episodi (p. 181-183). [...] non è vero, come il Fusinato afferma, che i cantastorie chioggiotti si chiamino tutti cupidi. Questo nome fu dato a Vincenzo Veronese, che credo da identificarsi col Vincenzo Ballarin del Fusinato, il quale verso il 1829 leggeva e spiegava in pubblica piazza l'Orlando furioso, l'Orlando innamorato, i Reali di Francia, il Guerin Meschino ecc. Questo Vincenzo fu il più celebre dei cantastorie chioggiotti e fu chiamato cupido, perchè i suoi di famiglia portavano il soprannome di cupidi. La memoria di Vincenzo è ancora viva tra quei buoni pescatori. Egli raccontava sempre in piedi, accompagnando i colpi di Rinaldo e di Orlando con una mimica teatrale, a cui corrispondeva col gesto tutta la turba ammirante congregata in circolo a lui d'intorno. Gli ascoltatori erano tutti uomini: le donne non usavano fermarsi, quantunque lo potessero. I racconti erano divisi in diverse parti, chiamate batùe, dall'uso di andar raccogliendo durante la pausa un centesimo da ogni ascoltatore. Essendo un giorno di festa arrivata a Chioggia la Sand, si fermò ad ascoltar questo cantastorie, e ne rimase così ammirata, che ne fece cenno in uno de' suoi romanzi, che al momento mi è impossibile il precisare. A ricordo dei viventi, il primo che abbia

trattenuto in questo modo il popolo chioggiotto fu un certo Tonon, cui accenna anche il Fusinato (p. 181). Questo Tonon non recitava, né leggeva; ma cantava il Tasso. Il Pispo ora vivente, che notai più sopra, lascia luogo ai rimpianti per il perduto Cupido. Egli oramai usa attenersi di preferenza a fatti moderni, fra cui specialmente le guerre di Napoleone.

Una incisione di Bartolomeo Pinelli (in Rossetti 1985: 183), intitolata "Uomo che canta le Istorie, la Domenica, ai lavoranti di Campagna, sulla piazza Barberini, in Roma", datata 1821, mostra al centro di una folla di ascoltatori un uomo che declama, il braccio destro levato in alto. Alla cintura ha appesi una quantità di fogli volanti; con la mano sinistra regge un tamburello. Il tamburello non è strumento da cantastorie: i quali usano, pressoché ovunque, strumenti a corda, utili a intonare il loro recitativo. È più verosimile, sebbene non documentato da alcuna fonte letteraria, che accompagnasse la recitazione dai contorni ritmici marcati del *cuntu*; la quale del resto era accompagnata in Sicilia e a Napoli – e questo è ampiamente documentato da tutte le fonti, dall'agitare una spada di legno o una verga e, in Sicilia, dalla percussione del piede sul suolo a marcare il ritmo della declamazione. Certo in assenza di registrazioni sonore e di descrizioni specifiche non si può affermare con certezza che i cantastorie a Napoli o a Roma impiegassero la "scansione" nelle fasi concitate della narrazione. I riferimenti allo stile della declamazione dei cantastorie napoletani forniscono alcuni indizi, troppo deboli per esser certi. Nell'opera *Napoli in miniatura* di Mario Lombardi (1847) è così raffigurato un cantastorie:

con un paio di occhiali sul naso, e con in mano un sudicio scartafaccio con voce or alta or piana, or tenera or furibonda, insomma con spontanea declamazione ripeteva agli attoniti ascoltanti le geste di Rinaldo, il furore di Orlando, non che le rodomonterie degli altri erranti cavalieri tanto turchi quanto cristiani. [1947: 294]

Anche Renato Fucini (noto con lo pseudonimo Neri Tanfucio) ha fatto cenno (in Fucini 1878) allo stile di declamazione dei *rinaldi* napoletani:

a lui, Rinaldo, gli endecasillabi paiono corti, onde ha preso addirittura il patentino per poter declamare anche in tempo di divieto, e aggiunge e allunga, e accomoda di suo, in un modo così sublime, che il Tasso nelle sue mani diventa tutt'altra cosa

E ancora Pio Rajna (1878):

Il Rinaldo Tore cita di memoria. Egli racconta in prosa le storie che ha letto sui libri, datigli, per solito, a prestito dai suoi colleghi, meglio forniti di suppellettili. Alla prosa si frammischiano versi, i quali devono essere per lo più reminiscenze della lettura. Parrebbe tuttavia che ne foggia pur di suo capo, all'improvviso; almeno c'è ragione di sospettarlo. Ché io udii esporre da Tore una parte del Buovo d'Antona, divenuto per lui di Nantona, e nel poema ben noto non trovo nulla che risponda a questo distico, messo in bocca all'eroe, quando il cacciato Dodone è venuto con re Pipino ad assediare dentro la sua città: - *Al campo sol soletto questa notte voglio andare, / e tutti i Maganzesi questa notte voglio impicare.* - Quel che è certo si è, che il senso ritmico si dà a conoscere a Tore ancora meno meticoloso che nel suo semiomonimo del Molo, nel quale si mostra già insofferente di certi legami.

Ha scritto Roberto Leydi:

Nell'impeto del *cuntu* la frase si spezza, la parola si rompe, le sillabe si raggruppano secondo comunioni illogiche che paiono resuscitare un'incredibile metrica quantitativa (1970b: 14).

Ma se certo della metrica quantitativa la "scansione" dei contastorie non ha, appunto, la "quantità" (cioè l'aggregazione di sillabi brevi e lunghe in misure date), assolve tuttavia a funzioni analoghe, ed è verosimile che dalla metrica antica discenda, che ne sia una trasformazione, o più probabilmente che appartenga a un sostrato condiviso di tecniche declamatorie di antica origine. Gli storici della versificazione, da Antoine Meillet a Mihail Gasparov, ritengono che «nella versificazione indoeuropea più antica prima dello sviluppo della metrica quantitativa fossero dominanti non i tratti tonici, bensì quelli sillabici» (Gasparov 1993: 52-53)⁴⁹. I quali tratti sillabici caratterizzano la "scansione" dei contastorie. È evidente che, come ha scritto Sergio Bonanzinga:

la tecnica performativa dei contastorie non può essere il risultato di una stilizzazione recente. L'adattamento dei timbri vocali e delle posture del corpo allo sviluppo degli intrecci, l'agitare una "spada" di legno per enfaticizzare contrasti e duelli, la percussione del piede per marcare il ritmo della declamazione e, soprattutto, la particolarissima scansione fonico-ritmica adoperata dai palermitani per rappresentare le battaglie rinviano infatti a una *koinè* del racconto orale diffusa dai Balcani al Nord Africa (2004: 27).

Il "genere concitato" impiegato da Monteverdi nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (dalla

Gerusalemme liberata del Tasso, Canto XII; "note ribattute da voci e strumenti unite a sillabazione frenetica e con fitte ripetizioni interne di un testo 'contenente ira et sdegno', come il compositore scriverà nella prefazione al suo *Libro ottavo*", nella descrizione che ne fa Paolo Fabbri)⁵⁰ ricorda la "scansione" dei contastorie siciliani così da vicino che è impossibile pensare ad una coincidenza:⁵¹ è da ritenersi che quella di Monteverdi fosse una sorta di nobilitazione di uno stile, di un modo di declamare le vicende dei paladini di Francia nota, nel Seicento, anche fuor di Sicilia (e, se la scansione esisteva in Veneto e in Lombardia; se, come è probabile, i narratori attivi a Ferrara e in Toscana nel Cinquecento e nel Seicento – che le cronache collocano in luoghi incerti tra la declamazione e il canto – la praticavano loro pure, sarebbe strano che il compositore, nato a Cremona e attivo a Mantova e a Venezia, non avesse avuto familiarità con essa). Monteverdi, certo, esplicitamente intendeva ricostruire pratiche antiche, utilizzando, per il concitato, il genere pirrico. Così esplicitamente dichiara nell'introduzione all'ottavo libro di *Madrigali guerrieri et amorosi* (Venezia 1638):

et sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve avere la bona musica (come afferma Boezio, dicendo: "musicam nobis esse coniuctam mores vel honestare vel evertere"), perciò mi posi con non poco mio studio et fatica per ritrovarlo, et considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi belliche, concitate, et nel tempo spondeo tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome, et ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira et sdegno, udii in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo

Ma il ricorso ad aspetti delle culture rurali, popolari, esotiche era strumento assai frequentato della rievocazione dell'antichità. E Monteverdi era attento alle pratiche musicali del presente, popolari ed esotiche. Lo testimonia, tra l'altro, una sua lettera a Giovan Battista Doni, del 2 febbraio 1634, nella quale scrive:

Quello che ho visto io, già trenta anni fa, in Mantova, tocco e fatto da un tal arabo che all'ora veneva da Turchia (e questo era loggiato in corte di quella Altezza di Mantova, mio signore), era una

cettera dela grandezza dele nostre, cordata con le stesse corde e parimente sonata, la quale aveva questa differenza che il coperto di essa era mezzo di legno da la parte di sotto, ben tirata e incolata intorno ad esso cerchio dela cettera; le corde dela quale erano attaccate ben sì al cerchio di sotto di essa cetera e si appoggiavano sopra al scanello, quale era posto nel mezzo di essa carta pecora; e il deto picciolo dela mano dela penna facendo ballare la detta carta pecora mentre toccava le armonie, esse armonie uscivano con il moto del tremolo, che rendevano un gratissimo effetto. Altro di più novo non ho udito, al mio gusto.⁵²

La memoria della declamazione orale del testo, peraltro, informa di sé l'intero "Combattimento", e non solo il momento del duello: «This is evident from the very beginning: in the first four lines Monteverdi emphasizes Tasso's seech-rhythms, declaiming the text on a reciting tone and using melodic inflections only for cadential formulas» (Ossi 2003: 232).

I modi della narrazione epica, nelle attestazioni orali e in Monteverdi, si collocano a breve distanza sui due crinali del confine tra piazza e corte, tecniche orali e testi scritti, prosa e poesia, recitazione, più o meno intonata, e canto. Il *cuntu* come la narrazione napoletana dei *rinaldi* o quella dei *cupidi* di area veneziana non sono accompagnati da strumenti: soltanto l'incisione romana di Pinelli mostra un tamburello in mano al narratore. Le fonti dal Quattro al Seicento, collazionate e valutate da Paolo Russo (in Russo 2004), raccontano di un'area sfumata di transizione tra canto e recitazione, a voce sola o accompagnata⁵³. Non occorre qui riportare per intero la sua documentazione, né riproporne per esteso l'analisi: è sufficiente ricordare come Giovanni Cieco da Parma, attivo alla corte di Ferrara, nel 1468 «dixe maravigliosamente più dell'usato» e «diceva la rima a la improvvisa»⁵⁴. Lapacino da Firenze nel 1479, lui pure, «dice in rima»; nel 1506 «Sanazar spagnolo dice a lo improvviso», come Cesare da Fano nel 1538 e Giacomo da Goito nel 1541⁵⁵. Ma si ricorda pure come Ippolito di Ferrara, negli anni Trenta del Cinquecento, «Facendosi dar la lira e sopra di quella parlando [...] esprimesse in ventuna ottava i sentimenti del suo animo»⁵⁶.

Paolo Russo ha scritto (2004: 40):

Certamente il confine tra declamazione e canto era altrettanto labile del confine tra piazza e corte, come dimostrano svariate cronache coeve dove è difficile decidere con certezza cosa alluda al canto e cosa alla sola recitazione. Giovanni Battista Doni parla di azioni cantate in stile recitativo; Marin Sanudo negli anni '20 e '30 del Cinquecento racconta che "in Terranuova dove

si leze pubbliche, uno fiorentino poeta venuto in questa tera a la Sensa, chiamato lo Altissimo, ma il nome proprio è [Cristoforo fiorentino], monto in cariega facendo adunar gran numero di auditori tra li quali io, Marin Snudo, vi andai con Gasparo di la Vedova; il qual recita versi a l'improvvisa, uno sona la lira e lui recita.⁵⁷

Pio Rajna, nel descrivere la narrazione di tal mastro Cosimo, *rinaldo* a Napoli nell'Ottocento, nota:

La declamazione è fatta in tono acuto, con una tal quale cantilena, di cui, naturalmente, mi è impossibile dare un'idea. Quelle inflessioni caratteristiche, che non costituiscono un canto, ma pur vi s'accostano, egli deve di sicuro averle apprese dai suoi predecessori (1878: 567)

Così anche la cronaca, del 1892, di un *cuntu* catanese (confermata del resto dai documenti sonori siciliani del Novecento):

La sua voce suona cadenzata e monotona, se non fosse qualche grido di dolore o qualche minaccia e bestemmia che a volte ne rompe l'uniformità de tono; le parole gli escono raggruppate in periodetti quasi sempre uguali, che si succedono con una regolarità automatica a guisa d'un canto fermo, espediente questo – come ognuno sa – comune ai contafavole ed ai banditori di ogni tempo per agevolare la memoria e quindi anche l'esposizione orale.⁵⁸

Ancora, Giuseppe Pitre (1889: I, 179) riporta una lettera del suo corrispondente Corrado Avolio, datata al 6 novembre 1875, nella quale si dice di una "Storia dei paladini" ascoltata da

un contastorie che aveva appreso il *cuntu* di Rinardu in prosa scontando non so che pena nel bagno di Noto; il qual contastorie la recitava declamando, ed arrivato ad un certo punto cantava la prima delle ottave; poi, continuando il racconto, cantava la seconda, e così intercalando prosa e poesia, declamazione e canto, finiva il suo *Cuntu*.⁵⁹

La denominazione «*cuntu* di Rinardu», l'assenza, nella descrizione di Avolio, di accompagnamento strumentale, il fatto che la narrazione sia "in prosa" conducono a escludere che si trattasse dello spettacolo di un cantastorie (che è cantata, in versi, con accompagnamento di chitarra). Ma anche *cuntu* e *cantu*, storia recitata dal contastorie e storia cantata dal cantastorie si collocano a distanza ravvicinata sul confine tra declamazione e canto: ad una melodia intonata con stile quasi declamatorio, nello stile dei cantastorie siciliani, si alternano delle parti, più brevi,

in cui l'accompagnamento strumentale è sospeso, e la voce abbandona il canto in favore di una declamazione monotonica. Dalla quale poi si torna, con una transizione sfumata, all'intonazione. Anche a Venezia la tradizione recitata coesiste con quella cantata; qui pure la transizione tra testo in prosa e testo in versi, tra narrazione e canto appare alquanto sfumata⁶⁰.

I *rinaldi* napoletani (gli unici che, secondo le fonti, impiegassero in scena dei testi scritti) sembra, dalle poche trascrizioni che ne sono state fatte, che recitassero parti di poemi (soprattutto la *Gerusalemme liberata*), talvolta con una sostanziale aderenza al testo scritto, talaltra facendo ricorso a proprie trascrizioni, riadattamenti, manipolazioni, collazioni di lacerti dell'Ariosto, del Tasso, di altri⁶¹. Mantenendo le parti in prima persona, in italiano, chiosate da commenti in terza persona, in dialetto:

- Ma no, non lo farà (*se ne vene a di' chillo sfelenze i saladine*), non lo farà: prevenirò me tutti chisti embi.

- E li disegni di loro, e sfogherommi, abbieno (*Se vuleva sfogà a raggia ill'anema soja, stu cane!*).

- L'ucciderò tutti, faronne acerbi scembj (*Che puozze morì accise tu, 'nfamone!*)

- Svenerò i figli colle loro madri in seno (*I vuleva scannà i vene! Accussì avrìa succedere che creperebbe mammata, cane 'i sarracine rinnegate!*)

- Arderò tutti li loro alberghi e insieme li tembj (*pecché non ce restasse cchiù né a magnà né a durmì pi Cristiani, abbruciava i taverne, i lucanne, i lupanare 'nsine a casa i nostro Signore. – A te, guagliò! Uhe! t'aggio ritto; abbascia a scazzetta a u nomme du Signore, o te caccio l'anema ... Bravi, accussì! spaccatela a capa a chillo mucкусиello i galera*).

- Ed io arderò li diebbiti in coppa alli roghi (*pè nun pagà a niciuno, avite capito!*), e alli morti fieno (*li vuleva da' u fieno! trattà i morte comme à ciucce!*)

E in quel loro sandissimo Sepolcro in mezzo alli voti.

Vittime prima farò di tutti li sacerdoti (*doppo accise a tutti, vo' accidere prima li prievete! che figli 'nfame avevane a essere a gente a chilli tempi. E chisto era lu Re! Figurammece chilli vajassune i suddete!*)⁶²

Nelle tradizioni siciliana e veneziana il testo è narrato liberamente, in una prosa scandita (salvo nelle fasi di battaglia, in cui la scansione coagula metricamente grumi di sillabe), senza l'ausilio di un testo scritto; il racconto è in terza persona; solo occasionalmente viene proposta la prima persona, per lo più in brevi passi di dialogo, che subito tornano a cedere il passo al ruolo del narratore. Così nell'esempio ottocentesco veneziano riportato da Guido Fusinato:

Orlando no ga fato gnente, perché el gera impenetrabile ne le armi come ne la carne. “Hai forse rinegato la fede di Cristo”, cria Orlando. “No, son ferio a morte, cognà mio”, dise allora Olivieri: “xe sta Arpalista che m'ha ferio a tradimento; oramai no ghe xe più speranza per mi; portame dunque dove ghe xe più zente, che almanco possa fare vendeta.” E allora, uno con Altachiara, l'altro con Durlindana i se mete a far strage, che ghe ne resta morti tanti che se pol dir, e fra questi anca Grandonio.⁶³

E ancora Peppino Celano, a Palermo, nella registrazione di Leydi del 1963:

vulia iccari u scudu pi mpugnare da spada a due mano ma nello stesso tempo uno e l'avutru davano corpa senza piatà si misero nuovamente a ripararsi rutiavano di spade Ollando dicia “Sia maledetta la sorte empio vile ladrone” Rinaldo diceva “Arrenditi perché ti rompo le ossa occhi storti ri casa du diavolo”.

Anche in Monteverdi la vicenda è descritta dalla voce di un narratore, non è recitata dai protagonisti⁶⁴. E non soltanto il concitato, ma anche lo stile declamatorio ereditato dalla tradizione orale (nella quale giova ad “agevolare la memoria” e il fluire della composizione estemporanea)⁶⁵ sono utilizzati solo dalla voce del narratore:

In contrast with the economy of the narrator's part, Tancredi's and Corinda's lines are characterized by a considerably greater degree of melodic activity. [...] The restraint with which Monteverdi treats the narrative, when compared with the relative freedom of the other parts, emerges as the chief musical ingredient in the composer's subtle rendering of the interaction between narrative and drama that pervades the *Combattimento* (Ossi 2003: 236).

Un esempio poco noto che si colloca in qualche modo tra Monteverdi e la “scansione” del *cuntu* – perché è cantato e non recitato, è legato alla Sicilia, è relativamente antico ed è contenuto in una raccolta di canti popolari e popolareschi – è l'aria “Canto l'armi pietose” rubricata al numero XXX del trattato di versificazione comparata italo-francese dell'abate Antonio Scoppa, pubblicato nel 1814⁶⁶. L'aria, il cui testo è tratto dalla prima stanza del Canto I della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, si sviluppa su una melodia di marcato sapore popolare e, si direbbe, di ascendenza siciliana. L'ansimata successione semicrome/croma puntata/pausa/croma su “capitano”, con un singulto di terza minore discendente, poi le semicrome ribattute

e affannosamente declamate su un insistito La, con qualche oscillazione di semitono, su “che il gran sepolcro liberò di Cristo” rimandano a una concitazione affine a quella del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (vedi sotto).

La “scansione” dei contastorie si iscrive, si diceva, in una *koiné* dell’epica orale di ampia diffusione. Un esempio a me direttamente noto viene dal Kosovo. Il canto epico, in quell’area, più soggetta all’influenza culturale turca, non è a voce sola e accompagnato dal *gusle*, come accade più a nord, nell’area estesamente indagata da Parry e Lord, ma viene accompagnato dal *cifteli*, un liuto a manico lungo di derivazione turca, o, spesso, da un insieme strumentale composto da *cifteli*, *sharki* (altro liuto a manico lungo, di maggiori dimensioni e diversamente incordato)⁶⁷, violino, fisarmonica, a volte tamburello. Accade, come in Albania settentrionale Serbia Montenegro, che si canti a voce sola. Di solito però le voci sono due, e cantano un verso a testa (o la seconda ripete il verso cantato dalla

prima)⁶⁸. I profili ritmico-melodici utilizzati, come avviene in tutto il canto epico dei Balcani, sono tre: uno utilizzato per i versi d’apertura e di chiusura, uno su cui si intona la recitazione dell’intero canto, il terzo impiegato per dar conto della concitazione, soprattutto nelle scene di battaglia. Qui il maggiore sviluppo dell’accompagnamento strumentale e l’uso delle due voci che si incalzano contribuiscono a uno sviluppo peculiare del concitato, che vede, come in Monteverdi, la suddivisione delle durate, «affidate a un corpo di strumenti», in semicrome ribattute, mentre le voci declamano con modi «lacerati e affranti» i versi «frantumati» in modo «ansimante»⁶⁹. Certo i cantori dell’odierno Kosovo non conoscono i *Madrigali guerrieri e amorosi*, né Monteverdi, è da ritenersi, conosceva direttamente il canto epico dei Balcani centrali. Conosceva però, per averli sentiti sulle piazze d’Italia, i contastorie, e conosceva la musica turca. È da ritenersi che la più ampia strumentazione e l’elaborazione vocale delle tecniche della “scansione”, pur in ambienti così diversi, abbiano condotto a risultati sorprendentemente affini.

Ritornello su cui si cantano i versi del Tasso
(Scoppa 1814, vol. II, p. 25 dell’appendice di “Tavole musicali”)

Canto l'arme pietose, e il ca-pita-no, ch'il gran se-pol-cro liberò di Cristo: molto egli-prò col-sen-na e colla mano, molto soffrì nel glorio oso acquisto.

Note

¹ Si vedano soprattutto: Chilesotti 1889; Ungarelli 1894; Collaer 1965; Pirrotta 1981, 1984, 1987; Leydi 1981, 1987, 2008; Magrini 1986, 1992; Agamennone 1986; Staiti 1987, 1990, 1997, 2002; Macchiarella 1995. In questa prolungata e sedimentata attenzione, nella specifica attenzione per le dinamiche culturali, per lo scambio tra livelli e ambienti culturali diversi sta uno dei principali contributi che le metodologie elaborate dall’etnomusicologia italiana possono offrire alle scienze storiche ed etnografiche nel loro complesso.

² Questa specifica riflessione sul contributo delle forme di tradizione orale all’elaborazione di linguaggi mu-

sicali di tradizione scritta – limitata a un periodo della storia della musica italiana – non si occupa specificatamente di altre relazioni intercorse tra i due insiemi: in particolare del modo in cui le forme di pensiero scritte hanno influenzato le musiche orali. Ma occorre chiarire che anche le forme orali qui prese in esame sono a loro volta state influenzate, anche in epoche precedenti, da forme scritte: la relazione certo non si origina nel corso del Cinquecento né conosce una sola direzione. Qui si prende in considerazione una fase precisa, un aspetto soltanto di questa ben più ampia relazione.

³ Si vedano, a questo proposito, Staiti 1990, 1997, 2000.

⁴ In Italia la polivocalità paraliturgica – e le relazioni che essa intrattiene con i repertori di tradizione scritta – è stata indagata piuttosto estesamente e approfonditamente. A proposito delle relazioni con la letteratura musicale del Seicento si veda soprattutto Macchiarella 1995.

⁵ Si veda Cardamone 1981: 5-7. «Colonia's publication was intended to be the first of a series, according to its title: *Canzone villanesche, novamente stampate. Libro primo*. It is certain that the print originally consisted of three partbooks, since the woodcut on the title page depicts three farmers labeled BAS., CAN., and TEN., in that order. However, only two of the partbooks, cantus and tenor, have survived» (Cardamone 1981: 7).

⁶ Si vedano Cardamone 1981: I, 34 e Bianconi 1986: 345-346. Si è variamente discusso sul rapporto tra le composizioni “alla villanesca” e le autentiche musiche dei villani cui esse intendevano ispirarsi. Lorenzo Bianconi rintraccia nell'autobiografia di Thomas Whythorne, un musicista inglese che negli anni dal 1553 al 1555 viaggiò per l'Italia, un passaggio di raro interesse, nel quale il trasferimento dalla tradizione orale contadina ai musicisti professionisti di città pare articolato chiaramente ed esplicitamente: «In the higher part of the realm of Italy is a country named the kingdom of Napolis [...] The uplandish or country people of the which country have a certain kind of music, the which differet from all others in Italy. And although in the composition thereof (they being but of three parts), there be faults and errors; yet for the pleasant strangeness of the trade of them, divers musicians have not only amended them and made them into four parts, but also divers other musicians, imitating of that music, and have made of their like unto theirs» (cit. in Osborn 1962: 148).

⁷ Sulla Girometta si veda Leydi 2008: 220-226; sul Ruggiero Staiti 1987; sulle pastorali natalizie Staiti 1997 e Bonanzinga 2006: 102-110.

⁸ Un esempio paradigmatico di queste tecniche – e del grado di complessità che possono raggiungere – su territorio italiano si trova nel repertorio professionale delle launeddas, in Sardegna, descritto e analizzato in modo esemplare in Weis Bentzon 1969.

⁹ Maugars 1993: 13. Il passo è riportato anche in Dolmetsch 1946: 468. Si veda anche Macclintock 1982: 120.

¹⁰ Triplo clarinetto sardo, nel cui repertorio professionale le tecniche di incatenamento paratattico delle variazioni raggiungono un livello di estrema sofisticazione. Si veda Weis Bentzon 1969.

¹¹ Vale bene a descrivere la fluttuante identità delle diverse possibili declinazioni del rapporto tra poesia e modelli melodici una valutazione espressa da Ernesto

De Martino e riportata in un saggio di Diego Carpitella, relativa alle loro ricerche in Basilicata: «Criterio fondamentale a cui si è ispirata la spedizione nella raccolta del materiale è che testo letterario, melodia, interpretazione del cantore (o dei cantori), occasione del canto, condizioni materiali di esistenza su cui il canto nasce, formano una concreta unità, che bisogna certamente distinguere e articolare nei suoi momenti se si vuole comprendere e valutare il prodotto culturale, ma che sono momenti di una stessa unità culturale, distinguibili senza dubbio, per effettuare la comprensione, ma non isolabili astrattamente. Come espressione culturale il canto popolare non è valutabile dal punto di vista della “pura” poesia o della “pura” musica, perché in esso poesia e musica non si sono costituite come mezzi autonomi di espressione; e neppure il canto popolare è separabile dalla persona del cantore o dall'occasione del canto, perché in esso il rappresentare mentale della poesia letteraria, il rappresentare sonoro della musica colta e il rappresentare visivo dell'azione drammatica non sono ancora nati a distinzione. Infine poiché il canto popolare esprime un certo modo di esistenza è necessario conoscere tale modo se si vuole comprendere il canto» (Carpitella 1952: 547, cit. in Giannattasio 2011: 1106-1107n).

¹² L'esemplare trattazione di Maurizio Agamennone sui modelli melodici dell'ottava rima, sulle varianti locali e individuali e sui rapporti con la tradizione scritta del recitativo (Agamennone 1986) può servire da modello per un'indagine più ampia, in parte abbozzata nelle pagine che seguono.

¹³ La bibliografia sull'argomento è assai ampia, e di qualità disomogenea. Tra i contributi di maggiore rilievo Agamennone 1986, Kezich 1986, Ricci 1987, 2001, 2002 e 2003, Cirese 1988, Kezich e Sarego 1990, Arcangeli, Palombini e Pianesi 2001.

¹⁴ La distinzione tra canto narrativo e canto lirico viene formulata nell'Ottocento; la sua esplicitazione analitica si deve a Costantino Nigra, che attribuiva al settentrione (“Italia superiore”) il canto narrativo (da lui detto “canzone”) e all'Italia centrale e meridionale (“l'Italia inferiore”) il canto lirico (da lui denominato “strambotto” o “stornello”). Si veda Nigra 1957: I, xliv-xlv. La definizione letterale di “canto lirico-monostrofico”, che si trova in Barbi 1911 (si veda anche Bronzini 1956-61), viene comunemente impiegata fino agli anni Ottanta del Novecento; dopo tende a cadere in disuso perché ritenuta troppo rigida: anche nel canto non-narrativo vi può essere consequenzialità e necessaria concatenazione tra le strofe (già in Leydi e Mantovani 1970: 176 si legge: «È una di quelle categorie artificiali che sono state utilizzate dai folkloristi per classificare la poesia popolare»). Ancora nell'edizione 1996 dell'*Enciclopedia della Musica Garzanti*, alla voce “lirico monostrofico, canto” è scritto: «denominazione convenzionale di un genere di canto popolare italiano in cui ogni

singola strofa ha un valore poetico compiuto e autosufficiente. È generalmente in endecasillabi (con due eccezioni regionali, il Friuli e la Sardegna, dove si impiegano altri metri), e si suddivide in diversi sottotipi, a seconda delle definizioni regionali e della struttura strofica: i più noti sono lo *strambotto*, il *rispetto*, lo *stornello*».

¹⁵ Sui mediatori professionali e sulla vicenda dei cantastorie, anche per una più ampia ricognizione bibliografica, si veda Leydi 2008: 202-217.

¹⁶ Così Bembo: «Sono regolate altresì quelle, che noi Ottava rima chiamiamo per questo, che continuamente in otto versi il loro componimento si rinchiude; e queste si crede che fossero da' Ciciliani ritrovate, come che essi non usassero di comporle con più che due rime, perciò che lo aggiugnervi la terza, che ne' due versi ultimi ebbe luogo, fu opera de' Toscani» (1525: II, 72).

¹⁷ Questi e altri materiali sono raccolti in un ampio lavoro di ricognizione bibliografica e di disamina delle fonti storiche della poesia estemporanea dell'Italia centrale, ad opera di Giulia Giannini (vedi Giannini 2011).

¹⁸ Se la circolazione dei testi cavallereschi è ampiamente documentata dalla letteratura sulla poesia improvvisata, lo è assai meno quella dei versi di Dante Alighieri o di Francesco Petrarca. Testimoniata però da un uso ancor oggi presente, soprattutto in Toscana e nel Lazio. Per quanto riguarda l'Alighieri si veda anche Haraszti, ove si ricorda come Gioacchino Rossini nel terzo atto dell'*Otello* abbia fatto cantare a un gondoliere un testo di Dante. E quando il librettista, Francesco Berio, gli fece notare che i gondolieri a Venezia cantavano i versi del Tasso, ma non quelli dell'Alighieri, Rossini rispose di esserne al corrente, avendo vissuto a Venezia (si veda Radiciotti 1927: I, 258, cit. in Haraszti 1955: 22). Al presente parecchi tra i cantori di poesia improvvisata di area toscana recitano a memoria parti consistenti della *Divina Commedia*, e la conoscono per intero.

¹⁹ Edizione moderna: Galilei 1967: 99.

²⁰ Cenni alla medesima origine del recitativo e dell'aria già in Haraszti 1955: 29-31.

²¹ Soprattutto Einstein 1911-12 e Einstein 1937; poi Ward 1957 e 1963; Haar 1981. Si veda Staiti 1987.

²² In più luoghi, con varianti: "S'io potessi veder quel ch'io non posso", ottava di autore sconosciuto (si veda Haar 1981: 41-43) e "Io diss'e dirò fin che viva", testo della seconda stanza del Canto XVI dell'*Orlando furioso* (si veda Tagliavini 1987: 258-259).

²³ "Misera a chi mai più creder deb'io", dall'*Orlando furioso* (stanza 37, Canto XXXII); si veda Haar 1981: 40-43.

²⁴ "Né giamai per bonaccia né per verno", dall'ottava "di Ruggiero" dell'*Orlando Furioso*; si vedano Haar 1981: 43 e Tagliavini 1987: 255.

²⁵ "Ricordati Pagan quand'uccidesti", dall'*Orlando Furioso* (stanza 27, Canto I); si veda Haar 1981: 41-43.

²⁶ "Io mi ricordo quand'ero bambina", stanza cantata da Rissolina, ne la *Barca di Venetia per Padova*, Venezia, 1605. Secondo Luigi Ferdinando Tagliavini (Tagliavini 1987: 249) "Nella prima edizione della Barca, priva di parte di basso continuo, la melodia è spoglia di qualsiasi sostegno armonico, offrendo così una realistica imitazione del canto popolare. Nella seconda edizione apparsa nel 1623, corredata del basso continuo, tale scarna semplicità è abbandonata e il canto si presenta accompagnato da un basso ad esso omoritmico, apparentato a quello del 'passemazzo moderno'". Nell'edizione del 1623, annota ancora Tagliavini (Tagliavini 1987: 250-251), "la stanza citata è seguita da una 'Seconda ottava all'improvviso nel liuto' con cui Orazio, altro personaggio della commedia musicale, 'risponde per la rima' sulla stessa melodia".

²⁷ Cit. in Agamennone 1986: 187-188n.

²⁸ Un elenco completo sarebbe impresa utilissima ed eroica, che non è stata ancora compiuta. In Tagliavini 1987: 259-260 si ricordano ancora Ubert Naich (1542), Stefano Rossetti (1560), Giaches Wert (1561), Andrea Gabrieli (1575). Al testo di Tagliavini si rimanda per i riferimenti alle loro opere.

²⁹ Si veda Tagliavini 1987: 257-258.

³⁰ Salinas 1598: 332, cit. in Tagliavini 1987: 243.

³¹ Salinas 1598: 341, cit. in Tagliavini 1987: 251. E Tagliavini ritiene la formula melodica riportata da Salinas apparentata a modelli vocali della tradizione orale dell'Italia centrale documentati, anche nei repertori natalizi, in Staiti 1990d.

³² Il riferimento a Banchieri riguarda un'aria da "ottava rima all'improvviso" contenuta nella *Barca di Venetia per Padova* (1605), di cui si riferisce a p. 249 del medesimo saggio. Le osservazioni sui repertori orali si fondano sulle trascrizioni di canto a braccio da registrazioni effettuate in Lazio, Toscana e Abruzzo tra il 1964 e il 1984, contenute in Agamennone 1986, cui Tagliavini fa riferimento.

³³ Si veda a questo proposito il bel saggio di Luigi Ferdinando Tagliavini sui "Modi di cantare ottave" già menzionato (Tagliavini 1987) che esordisce con la tradizionale (della musicologia) adesione alle teorie di Einstein sul "Ruggiero", ma compie poi una analisi dettagliata e approfondita – anche sul piano metrico – delle melodie

cinque-seicentesche da cantar ottave, sviluppando argomenti già esposti, sul versante etnomusicologico, da Maurizio Agamennone in Agamennone 1986. Le teorie di Einstein e dei suoi successori seguono un criterio di filiazione, da pagina scritta a pagina scritta, che non tiene conto della divulgazione orale di questi modelli melodici: “che il riferimento sia da cercare [...] nella stanza 61 del canto XLIV dell’*Orlando furioso* è fuor di dubbio, dato che la fonte più antica, la *Silva de sirenas* (Valladolid 1547) di Enriquez de Valderràbano, presenta il ‘discanto’ associato alle parole di tale stanza” (Tagliavini 1987: 251-252). Altrove (Staiti 1987) ho discusso le teorie relative al Ruggiero, dimostrando che si tratta di una formula di danza e non di un modello musicale destinato ad accompagnare il canto di un’ottava dell’Ariosto.

³⁴ Così avviene per i repertori di canto “a vatoccu” dell’Italia centrale. Ed è anche di notevole interesse il caso dei repertori della Sicilia nord-orientale di cui si riferisce in Magazzù 2000 (si veda anche Magazzù 2008): in quell’area il canto monodico, ove si sovrappone alla diffusione delle forme polivocali, non solo condivide con esse modelli melodici ma fa anche propria la spezzatura del verso che appartiene loro.

³⁵ Si veda quanto scrive Girolamo Ruscelli in Ruscelli 1558: cv-cvi, citato in Haar 1981: 34.

³⁶ In Haar 1986, capitolo “Improvisatori and their Relationship to Sixteenth Century Music”: 76-99, alle pp. 97-99, si fa riferimento a «improvisers, here better termed *cantastorie*», senza distinguere tra canto narrativo e improvvisazione di testi poetici, eventualmente valutando le intersezioni: evidentemente perché l’improvvisazione, per lui, si gioca sul terreno musicale, non su quello poetico. Improvvisazione melodica o, addirittura, improvvisazione dell’accompagnamento strumentale su una melodia “composta” da qualcuno: «the madrigals based on this use of the melody are, it seems to me, ‘composed’ arie with a tune heard intact but surrounded by changing accompaniment; in some settings the melody passes from voice to voice, giving each singer a chance to play the *improvvisatore*» (Haar 1986: 98).

³⁷ Per una storia dei significati del termine “aria” nella tradizione scritta Vincenzo La Vena rinvia ai seguenti scritti di Nino Pirrotta: Pirrotta 1981: 286-287; Pirrotta 1984: 286; Pirrotta 1987: 28-29; Pirrotta 1994: 71 e 123-124. In Hudson si legge: «The word *aria* does not refer here, as it s later, to a vocal piece [...] Originally *aria* meant ‘mode’, ‘scheme’, ‘manner’, or ‘way’, so that *aria di ruggiero* meant that whatever constituted the total design of the *ruggiero* was utilized in some way» (1981: 38).

³⁸ Nei vari saggi riuniti in Galletti e Roda 1987 si raccolgono segni di questa tradizione nelle narrazioni, nelle leggende, nei toponimi, nell’onomastica, nelle arti figurative.

³⁹ Secondo Guido Fusinato (Fusinato 1883), cit. in Russo 2004. Sulla tradizione veneta si veda anche Renier 1883.

⁴⁰ Sui “rinaldi” si veda Vico 1847 (I ed. 1730): 250, Pagano 1825 (I ed. 1783): 303, De Jorio 1832, Mayer 1840/42 (parzialmente tradotto in italiano in Croce 1948, cit. in Di Mauro 2011: 317-320, ove si menzionano dei “cantastorie” che a Napoli, per la strada del Molo, “declamavano versi dell’Ariosto o del Tasso”, o cantavano “con voce melodiosa”, servendosi scambievolmente “ora della lingua italiana, ora del dialetto napoletano”), e Bidera 1844, Dalbono 1858, Monnier 1861: 210-211, Jaccarino 1875, Rajna 1878, Del Balzo 1885: 63 e 68, Russo 1888: XI, Fucini 1986 (I ed. 1888), Di Giacomo 1914, tutti citati in Lombardi Satriani, Scafoglio 1987, e Rajna 1873; Rajna 1887; Croce 1936.

⁴¹ Ma anche due fonti di fine Ottocento si riferiscono al *cuntu* siciliano come al “conto di Rinaldo”: ONUFRIO 1882: 74 e CHIESI 1892: 324, entrambe citate da Guido Di Palma (Di Palma 1991: 37-38), che ne ricava una possibile filiazione della tradizione siciliana da quella napoletana.

⁴² Notizie riportate in Sordi, Caltagirone 1987: 125, ove si aggiunge, a rinforzare l’idea di un passaggio dalla declamazione al teatro (125-126): “Sono indicazioni sparse ma significative di un interesse popolare per le tradizioni carolingie che appare ben radicato in Lombardia come altrove. Anche qui, esso è sostenuto e rinnovato nel corso delle generazioni dall’intervento di varie forme di trasmissione e fruizione culturale: se infatti in Lombardia la figura del cantastorie (o contastorie) specializzato nel repertorio cavalleresco sembra essere scomparsa in età moderna, vi è invece straordinariamente diffusa, attraverso la lettura pubblica (in particolare durante le riunioni invernali nelle stalle), la conoscenza di testi che potremmo definire ‘standard’, di origine colta, in lingua italiana e in prosa, che espongono in forma organica un corpus di quelle tradizioni: Guerrino Meschino, i Reali di Francia, i Paladini di Francia, editi a Milano dalla casa Bietti ancora nei primi decenni del ‘900. A loro volta, e assai frequentemente, questi testi fornivano l’ispirazione e la fonte per trasposizioni drammatiche, in genere realizzate nel periodo di carnevale.” E “alcuni drammi di argomento cavalleresco erano presenti nei repertori di marionettisti lombardi (e dell’Italia settentrionale in genere)”. Le notizie riportate dal Muratori sono riprese già in Rajna 1887.

⁴³ Si veda Di Palma 1991: 1-12. Al volume di Guido Di Palma e a Bonanzinga 2013 si rimanda per una disamina delle fonti successive, tra le quali le più rilevanti sono Pitrè 1881b, Pitrè 1889, (già pubblicato nel 1884 in *Romania*, XIII), Mazzoleni 1892.

⁴⁴ Si veda l’intervista registrata da Roberto Leydi il 10 gennaio 1963 (nastroteca Leydi, nastro Sicilia 17/2,

traccia 1). La tradizione del *cuntu* era presente, oltre che a Palermo, a Catania e in altri centri dell'Isola, ed è nota e documentata l'esistenza di parecchi contastorie (si veda Di Palma 1991 e Burgaretta 1989). Ma il repertorio di Peppino Celano, l'ultimo dei palermitani, è stato più largamente documentato: ad esso, in specie, faccio riferimento in queste pagine, sebbene il procedimento della "scansione" di cui qui si tratta sia comune a tutti gli interpreti di questa tradizione. Celano, per sua esplicita dichiarazione, seguiva il filo narrativo della *Storia dei Paladini di Francia* redatta nel 1858 dal maestro elementare palermitano Giusto Lodico (Lodico 1858), che provava a riunire in un unico ciclo coerente le gesta dei Paladini di Francia, compendiando tutti i testi noti, dalla *Chanson de geste* ai poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento.

⁴⁵ A esempio: «non era Rinaldu sulu era tutta la corte di Carlo Magno, che ci fu scompiglio: Ferraù di Spagna ciccava la bella Angelica; Orlando ca col tempo dopo getta le armi e diviene pazzo pi Angelica, ieva ciccando la bella Angelica [...] sono andati a cicare Angelica: manca Orlando, manca Rinaldo, manca Ostolfo, manca ancora Ferraù che qui si trovava, manca Cadinda e Credinoro che sono andati in cerca per trovare Rinaldo, mancano tanti cavalieri» (registrazione di Roberto Leydi, 10 gennaio 1963, nastroteca Leydi, nastro Sicilia 17/2, traccia 2). Sulla tendenza alla formularità si veda anche Bonanzinga 2013: 69-70.

⁴⁶ Sul *cuntu* si veda anche Di Palma 1991 e Bonanzinga 2013. Quanto alla distinzione tra testo in prosa e in versi, si fa propria qui una definizione ampia di verso, quale quella enunciata in Gasparov 1993: 47: «Il verso costituisce un tipo di testo percepito come discorso di particolare enfasi destinato ad essere memorizzato e ripetuto». Per una più dettagliata analisi della "scansione" messa in atto dai contastorie siciliani si rinvia a Bonanzinga 2013: 71-74, ove si propone anche una trascrizione temporizzata di un frammento.

⁴⁷ Ne scrive ancora Salvino Chiereghin (in Chiereghin 1926, cit. in Leydi 2000b: 89n).

⁴⁸ Trascrizione da parte di Guido Fusinato della narrazione di un *cupido* già ascoltato in piazza a Venezia e riascoltato anni dopo in un ospizio per anziani, in Fusinato 1883: 174, cit. in Leydi 2000b: 88-89 e in Russo 2004: 43-44.

⁴⁹ Ma si veda tutto il paragrafo "L'ipotetico verso europeo comune": 54-56. Si veda anche Meillet 1923.

⁵⁰ Fabbri 1985: 252. Il concitato si ritrova anche ne *L'Incoronazione di Poppea*, di incerta attribuzione a Monteverdi, e in altre opere di compositori coevi (tra gli altri, Vincenzo Galilei). Una ricerca specifica sulle fonti

storiche è ancora da compiersi, ma certo l'uso del concitato da parte di più compositori concorrerebbe a suffragare l'ipotesi di una derivazione da modi narrativi largamente diffusi, piuttosto che di un'invenzione da parte di Claudio Monteverdi o di un altro singolo compositore.

⁵¹ Lo ha rilevato per primo Paul Collaer (Collaer 1965: 27-28); vi è tornato Roberto Leydi in Leydi 1981, i cui argomenti sono stati poi rielaborati da Paolo Russo, con una nuova ricognizione delle fonti, in Russo 2004.

⁵² Conservatorio di musica "Luigi Cherubini", Firenze, fondo Basevi 2438, vol. XV, 13-15, Claudio Monteverdi, lettera 125. Se pure questa lettera, largamente nota agli studi musicologici, attesta l'interesse di Monteverdi per forme e strumenti della musica turca, non è tuttavia da ritenersi, come accade di sentir dire, che da questa direttamente scaturisca il concitato: il "tremolo" ottenuto esercitando una pressione sul piano armonico di pelle della "cettera" descritta da Monteverdi (che è senz'altro un liuto) non ha nulla a che fare con le tecniche della "scansione".

⁵³ Si veda anche Haar 1986: 83, in cui si documenta l'interscambiabilità, nelle fonti cinque-seicentesche, dei termini "dicitore", "cantatore", "pulsatore".

⁵⁴ Bertoni 1929: 272, cit. in Russo 2004: 39.

⁵⁵ Bertoni 1929: 272, cit. in Russo 2004: 39.

⁵⁶ *Pianto e lamento fatto per Hippolito Ferrarese in Lucca un giorno avanti la morte sua. Con uno epitaphio sopra de la sepoltura molto bellissimo*, cit. in Rossi 1889/90, riportato in Russo 2004: 39.

⁵⁷ Paolo Russo riporta un passo dai *Diari* di Marin Sanudo il Giovane (1466-1536) citato in Padoan Urban 1968: 332 e in Baroncini 1994: 80-81n., nel quale si narra come a Venezia, alle Fondamenta della Sensa (tra Rio di S. Girolamo e Rio Madonna dell'Orto), un toscano recitasse versi improvvisati con l'accompagnamento di uno strumento ad arco.

⁵⁸ Mazzoleni 1892: 8-9, cit. in Di Palma 1991: 44.

⁵⁹ Si vedano su questo anche le considerazioni espresse in Di Palma 1991: 47-50 e in Bonanzinga 2013: 68-69. È notevole anche l'esempio di "prosa mista a poesia" riportato ancora in Pittrè 1889: 49, ove è trascritto un combattimento recitato da un tal G. B. Di Stefano. Il cui testo è interessante anche per certe ricorrenze, presenti nella già menzionata registrazione del combattimento tra Orlando e Rinaldo di Peppino Celano ad opera di Roberto Leydi (Di Stefano: "Li 'ncontri su' tirribuli"; Celano: "Lu scontru fu tantu terribili". E Di Stefano: "cafudda un tirribili corpu"; Celano: "calò un terribile

colpo”, poi ancora “cala un terribile colpo”. Pure nella registrazione effettuata a Roma, Università La Sapienza, nel 1983 e pubblicata in Di Palma 1991: 145-146 dello spettacolo “La spada di Celano” di Mimmo Cuticchio, che ha appreso il *cuntu* dal Celano,”cafudda un gran terribili colpu” ricorre in più luoghi). Ricorrenze che rimandano non soltanto a modi condivisi, ma a elementi di formularità della costruzione del racconto. Sui quali si rinvia alle valutazioni, sostenute da esempi, formulate in Di Palma 1991: 63-68 e in Bonanzinga 2013: 69-71.

⁶⁰ Su questo e sul canto delle stanze del Tasso a Venezia si veda Leydi 2000b: 82-98.

⁶¹ In Dalbono 1858 (ristampa 1977: 192): “Né solo un cantor di Rinaldo vedevasi sul Molo, altri pure vi si recavano [...] ma forse lo zibaldone del primo di essi aveva origine più antica ed era meglio affastellato di immagini gonfie, tolte non solo all’Ariosto, ma talvolta al Tasso, al Marini ed agli infimi poeti della sua scuola.” I contastorie napoletani insomma, come il palermitano Giusto Lodico, riadattavano, mescolavano poemi di vari autori e diversa provenienza. Erano, si direbbe, dei letterati di bassa estrazione, di collocazione socio-culturale, forse, analoga a quella degli scrivani pubblici o degli sbrigafaccende paralegali: si legge ancora in Dalbono 1858 (ristampa 1977: 193): “Egli [...] non esce dalle classi del popolo, ma si vuol dai più che il primitivo ceppo venga fuori dalla polvere del foro, de’ *paglietti* e de’ così detti *strascina facende*”.

⁶² Fucini 1878, cit. in Lombardi Satriani, Scafoglio 1987: 277. Questo l’originale (Gerusalemme liberata, stanza 87, Canto I): “Ma non lo farà; prevenirò quest’empi Disegni loro, e sfogherommi appieno;/ Gli ucciderò, faronne acerbi scempi; Svenerò i figli alle lor madri ‘n seno; Arderò i loro alberghi e insieme i tempi, Questi debiti roghi ai morti fièno; E su quel lor sepolcro in mezzo ai vori Vittime pria farò dei sacerdoti”. Pio Rajna aveva scritto (Rajna 1878: 568-569): “La lettura declamata, là dove il passaggio da una stanza all’altra permette un’interruzione, è tratto tratto intramezzata da una specie di commento, parte in dialetto, ma più spesso in lingua, un

poco ibrida sì, ma intenzionalmente italiana. Il commento manifesta talora i moti dell’animo, indignato o allietato da ciò che viene succedendo nell’azione; rappresenta talora come il sostegno della folla, che segue cogli occhi fatti reali; per lo più tuttavia si riduce ad una traduzione libera del testo.”

⁶³ Fusinato 1883: 174, cit. in Russo 2004: 44.

⁶⁴ Si veda a questo proposito Russo 2004.

⁶⁵ L’osservazione di Mazzoleni sul rapporto tra ritmo della narrazione e tecniche della memoria trova ampio riscontro in altre aree e su altri repertori: come è noto, soprattutto nella tradizione balcanica accuratamente analizzata in Lord 2005.

⁶⁶ Sul trattato di Scoppa si vedano Carapezza 1977, Carapezza 1977b: 26-38 e Bonanzinga 1993: 19. Scrive Sergio Bonanzinga: «L’abate Scoppa, originario di Santa Lucia del Mela (ME) ma trasferitosi a Parigi all’inizio dell’Ottocento, pone a complemento del suo trattato due raccolte, la prima di ‘musiche nazionali italiane’ e la seconda di ‘musiche nazionali francesi’, comprendenti 56 brani ciascuna [...] Fra gli esempi di musica italiana sono compresi tredici canti siciliani (rubricati ai nn. 37-38 e 41-51). Si tratta di canzonette semiculte (cinque sono su testi di Meli), alcune delle quali rispondenti agli stilemi tradizionali» (1993: 19n).

⁶⁷ Su *cifteli* e *sharki* e, più in generale, sui cordofoni in area culturale albanese si veda Sokoli e Miso 1991: 143-226.

⁶⁸ Ne fa cenno anche Albert Lord (2005: 204), attribuendo quest’uso all’Albania settentrionale e alla Macedonia, tra le quali è incastonato il Kosovo.

⁶⁹ Tra virgolette espressioni prese in prestito dalla descrizione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi a opera di Lorenzo Bianconi (in Bianconi 1982: 40).

Bibliografia

- Affò I.
1777 *Dizionario percettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Parma.
- Agamennone M.
1986 «Cantar l'Ottava», in Kezich 1986, pp. 171-218.
- Arcangeli P. et al.
2001 *La sposa lamentava e l'Amatrice... Poesia e musica della tradizione alto-sabina tra l'Abruzzo e il Lazio*, Nova Italica, Pescara.
- Barbi M.
1911 «Per la storia della poesia popolare in Italia», in Id., *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna. Nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Hoepli, Milano, pp. 87-117.
- Baroncini R.
1994 «Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i 'sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia», in "Recercare", VI, pp. 61-190.
- Bembo P.
1525 *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri*, Tacuino, Venezia.
- Bertoni G.
1929 «Il cieco di Ferrara ed altri improvvisatori al-la corte d'Este», in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XCIV, pp. 271-278.
- Bianconi L.
1982 *Il Seicento*, EDT, Torino.
1986 «Il Cinquecento e il Seicento», in *Letteratura italiana. Volume sesto. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 319-364.
- Bidera G. E.
1844 *Passeggiate per Napoli e contorni*, Aldo Manunzio, Napoli.
- Bonanzinga S.
1993 «Introduzione», in Bose 1993, pp. 9-69.
2004 «Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia», in *I sentieri dei narratori*, a cura di R. Giambone, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, pp. 13-43.
- 2006 *La zampogna a chiave in Sicilia*, Fondazione Ignazio Buttitta, Palermo (con CD allegato).
- 2013 «Narrazioni e narratori», in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di G. Ruffino, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, vol. II, pp. 61-76.
- Bose F.
1993 *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer [1970]*, trad. it. a cura di S. Bonanzinga, Sellerio, Palermo (ed. or. *Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, De Gruyter, Berlin).
- Bronzini G. B.
1956-61 *La canzone epico-lirica nell'Italia Centro-Meridionale*, prefazione di V. Santoli, Signorelli, Roma, 2 vol.
- Burgaretta S.
1989 «Cuntu e contastorie nella Sicilia di oggi», in Sanga 1989, pp. 121-126.
- Carapezza P. E.
1977 «Musiche nazionali italiane e francesi raccolte da un accademico del Buon Gusto», in "Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Palermo", serie IV, XXXV, 2, pp. 351-373.
1977b *Antichità etnomusicali siciliane*, Folkstudio, Palermo.
- Cardamone D. G.
1981 *The canzone villanesca alla napoletana and Related Forms, 1537-1570*, vol. 2, UMI, Ann Arbor.
- Carpitella D.
1952 «Gli studi sul folklore musicale in Italia», in "Società", 8, 3, pp. 539-549; ripubblicato in "EM - Annuario degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", 1, 1993, pp. 55-64.
- Chiereghin S.
1926 «Canti della laguna e del mare», in "Musica d'oggi", VIII, 2, pp. 258-262.
- Chiesi G.
1892 *La Sicilia illustrata nella storia nell'arte nei paesi*, Sonzogno, Milano.
- Chilesotti O.
1889 *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Ricordi, Milano.

- Cirese A. M.
1988 *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo.
- Collaer P.
1965 «Lyrisme baroque et tradition populaire», in “Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae”, VII, pp. 25-40.
- Croce, B.
1936 «I “Rinaldi” o i contastorie di Napoli», in “La Critica”, XXXIV, pp. 70-74.
- Croce L.
1948 *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Laterza, Bari.
- Dalbono C. T.
1858 «Il cantastorie», in *Usi e costumi di Napoli e contorni*, a cura di F. De Bourcard, Nobile, Napoli (ristampa Longanesi, Milano, 1977, pp. 99-108).
- De Jorio A.
1832 *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Stamperia del Fibreno, Napoli.
- Del Balzo C.
1885 *Napoli e i napoletani*, Treves, Milano.
- De Simone R.
1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato/ Side, Roma.
- Di Giacomo S.
1914 «Per Rinaldo», in Id., *Novelle napoletane*, Treves, Milano.
- Di Mauro R.
2011 «Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo Ottocento. Dai canti del molo a “Io te voglio bene assaje”», in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Century*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, pp. 317-334.
- Di Palma G.
1991 *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cantastorie*, Bulzoni, Roma.
- Dolmetsch A.
1946 *Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, Novello, Londra.
- Einstein A.
1911-12 «Die Aria di Ruggiero», in “Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, XIII, pp. 444-454.
- 1937 «Ancora sull'aria di Ruggiero», in “Rivista Musicale Italiana”, XLI, pp. 163-169.
- Fabbri P.
1985 *Monteverdi*, EDT, Torino.
- Fucini R.
1878 *Napoli a occhio nudo: lettere ad un amico*, Le Monnier, Firenze.
- Fusinato G.
1883 «Un cantastorie chioggiotto», in “Giornale di filologia romanza”, IV, 3-4 (giugno), pp. 170-183.
- Galilei V.
1965 *Dialogo della musica antica et della moderna*, Broude Brothers, New York (ed. or. Giorgio Marescotti, Firenze 1581).
- Galletti A. I. - Roda R.
1987 (a cura di), *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico antropologica*, Interbooks, Padova.
- Gasparov M.
1993 *Storia del verso europeo* [1989], trad. it. Il Mulino, Bologna (ed. or. *Očerki istorii evropejskovo sticha*, Izdatel'stvo Nauka, Mosca.).
- Giannattasio F.
2011 «Ci ragiono e (disin)canto», in *Books seem to me to be pestilent things. Studi in onore di Piero Innocenti per i suoi 65 anni*, a cura di C. Cavallaro, Vecchiarelli, Manziana (Roma), pp. 1097-1120.
- Giannini G.
2011 “L'Orlando Furioso ce l'hanno insegnato i nostri padri.” *Ricerca storico-etnografica tra i cantori a braccio dell'Alta Sabina*, tesi di laurea magistrale in Antropologia culturale ed Etnologia, A.A. 2010/2011, relatore prof. Mauro Pesce (versione riveduta in corso di pubblicazione per la Libreria Musicale Italiana, Lucca).
- Haar J.
1981 «Arie per cantar stanze ariostesche», in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano, Olschki, Firenze, pp. 31-46.
- 1986 *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, University of California, Berkeley.
- Haraszti E.
1955 «La technique des Improvisateurs de langue vulgaire et de latin au quattrocento», in “Revue belge de musicologie”, IX, 1-2, pp. 12-29.

- Hudson R.
1981 *Passacaglio and Ciaccona. From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century*, UMI, Ann Arbor.
- Jaccarino D.
1875 *Galleria di costumi napoletani, verseggiati per musica*, Stabilimento Tipografico dell'Unione, Napoli.
- Kezich G.
1986 *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, con il saggio «Cantar l'Ottava» di Maurizio Agamennone, Bulzoni, Roma.
- Kezich G., Sarego L.
1990 (a cura di), *L'ottava popolare moderna. Studi e ricerche*, Nuova immagine, Siena.
- La Vena V.
2001 «Musica e canto», in *Cervicati*, a cura di O. Cavalcanti, Rubettino, Soveria Mannelli, pp. 223-292.
- Leydi R.
1970a *Italia vol. 1. I balli gli strumenti i canti religiosi. Antologia documentaria e critica ordinata e commentata da Roberto Leydi*, libretto allegato al disco 33 rpm Albatros VPA 8082.
1970b *Italia vol. 2. La canzone narrativa lo spettacolo popolare. Antologia documentaria e critica ordinata e commentata da Roberto Leydi*, libretto allegato al disco 33 rpm Albatros VPA 8088.
1981 «Monteverdi, il Tasso e il contastorie», in «Quaderni della Civica Scuola di musica di Milano», IV-V (ottobre), pp. 13-18.
1987 «Martini e la musica di tradizione orale», in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Olschki, Firenze, pp. 93-100.
2000a (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
2000b «Le molte Italie e altre questioni di ricerca e di studio», in Leydi 2000a, pp. 1-40.
2008 *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Ricordi e Libreria Musicale Italiana, Milano e Lucca (I ed. 1991).
- Leydi R., Mantovani S.
1970 *Dizionario della musica popolare europea*, Bompiani, Milano.
- Linares V.
1834 «Mastro Pasquale», in «Il Vapore», IV, 4, pp. 17-19.
- 1840 *Racconti popolari*, Palermo.
- Lombardi M.
1847 *Napoli in miniatura*, Tipografia Cannavacciuoli, Napoli.
- Lombardi Satriani L. M., Scafoglio D.
1987 «Rinaldo e Pulcinella. Sulle orme degli eroi carolingi nell'area campana», in Galletti-Roda 1987, pp. 273-292.
- Lord A.
2005 *Il cantore di storie* [1960], trad. it. Argo, Lecce (ed. or. *The Singer of Tales*, University Press, Harvard).
- Macchiarella I.
1995 *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca.
- Macclintock C.
1982 *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University, Bloomington.
- Magazzù G.
2000 «Canti a due voci in provincia di Messina», in «Il Saggiatore Musicale», VII, 1, pp. 95-122.
2008 *Forme e modelli di diafonia nella musica tradizionale italiana*, dissertazione di dottorato in «Musicologia e Beni Musicali», ciclo XVI.
- Magrini T.
1986 «Dolce lo mio drudo: la prospettiva etnomusicologica», in «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 2, pp. 215-235.
1992 (a cura di), *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Edizioni Analisi, Bologna.
- Maugars A.
1993 *Response faite à un Curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie. Escrite à Rome le premier Octobre 1639*, Introduction, English translation, and notes by H. W. Hitchcock, Minkoff, Ginevra.
- Mayer K. A.
1840-42 *Neapel und die Neapolitaner, oder Briefe aus Neapel in die Heimat. Mit einem Plane der Umgegend Neapels und einer Musikbeilage*, 2 voll., Schulze, Oldenburg.
- Mazzoleni A.
1892 *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, Tipografia Micale, Acireale.
- Meillet A.
1923 *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Les Presses Universitaires de France, Parigi.

- Monnier M.
1861 «Naples et les napolitaines», in “Le Tour du monde. Nouveau Journal des voyages”, I, 1 (gennaio), pp. 193-239.
- Nicolucci G. B. (detto “Il Pigna”)
1554 *Scontri de’ luoghi*, in *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato*, Gabriel Giolitto de Ferrari, Venezia.
- Nigra C.
1888 *Canti popolari del Piemonte*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Onufrio E.
1882 *Guida pratica di Palermo*, Treves, Milano.
- Ossi M.
2003 *Divining the Oracle. Monteverdi’s Seconda Pratica*, University Press, Chicago.
- Padoan Urban L.
1968 «La festa della Sensa nelle arti e nell’iconografia», in “Studi veneziani”, X, pp. 291-353.
- Pagano F. M.
1825 *Discorsi sul gusto, sulle belle arti e sull’origine della poesia di Francesco Mario Pagano*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia.
- Pasqualino A.
1992 *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*, Bompiani, Milano.
- Pirrotta N.
1981 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Einaudi, Torino.
1984 *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino.
1987 *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia.
- Pitrè G.
1881 *Delle tradizioni popolari cavalleresche in Sicilia*, Tip. Montaina, Palermo.
1889 *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.
- Radiciotti G.
1927 *Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenza su l’arte*, Majella, Tivoli.
- Rajna P.
1872 «Due frammenti di romanzi cavallereschi», in “Rivista di filologia romanza”, I, pp. 163-178.
- 1878 «I “Rinaldi” o i contastorie di Napoli», in “Nuova Antologia”, XII, pp. 557-579.
1887 «Il teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando ed Ulivieri», in “Archivio Storico Lombardo”, XIV, pp. 5-28.
- Renier R.
1883 *La discesa di Ugo d’Alvernia allo Inferno secondo il Codice franco-italiano della Nazionale di Torino*, Romagnoli, Bologna.
- Ricci A.
1987 «Autobiografia della poesia. Ottava rima e improvvisazione popolare nell’Alto Lazio», in “La ricerca folklorica”, XV, pp. 63-74.
2001 *Stoffa forte maremmana. Scritti sull’ottava rima*, Vecchiarelli, Roma.
2002 «Di certe notevoli cose intorno all’ottava rima cavate da’ libri», in “La ricerca folklorica.”, XLV, pp. 121-130.
2003 *Fare le righe. L’ottava rima in Maremma. Vita e versi di Delo Alessandrini poeta improvvisatore*, Stampa Alternativa, Roma.
- Rossetti B.
1985 *La Roma di Bartolomeo Pinelli. Una città e il suo popolo attraverso feste, mestieri, ambienti e personaggi caratteristici nelle più belle incisioni del “pittor de Trastevere”*, Newton Compton, Roma.
- Ruscelli G.
1558 *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Gio. Antono Giuliani, Venezia.
- Russo F.
1888 *Rinaldo*, Pierro, Napoli.
- Russo P.
2004 «Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi», in “Culture Teatrali. Interventi e scritture sullo spettacolo”, X, pp. 35-46.
- Salinas F.
1577 *De Musica Libri Septem*, Mathias Gastius, Salamanca.
- Sanga G.
1989 (a cura di,) *La piazza. Ambulanti vagabondi malviventi fieranti. Studi sulla marginalità storica in memoria di Alberto Menarini*, numero monografico de “La ricerca folklorica” (XIX).
- Sokoli R., Pirro Miso P.
1991 *Veglat muzikore të popullit shqiptar*, Akademia e Shkencave e Rps të Shqipërisë e Instituti e Kulturës Popullore, Tirana.

Sordi I., Caltagirone F.

- 1987 *Carlo e Orlando in Lombardia*, in Galletti-Roda
1987, pp. 125-137.

Staiti N.

- 1987 «La formula di discanto di Ruggiero», in
“Culture musicali”, VI, 12, pp. 47-79.
1990 «Satyrs and shepherds: Musical instruments
within mythological and sylvan scenes in Italian
art», in “Imago Musicae”, VII, pp. 69-113.
1997 *Angeli e pastori. L'immagine musicale della
Natività e le musiche pastorali natalizie*, prefazione
di Tilman Seebass, Ut Orpheus, Bologna.
2000 «Le immagini della musica popolare», in Leydi
2000a, pp. 245-273.
2002 *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la
musica*, LIM, Lucca e Studien Verlag, Innsbruck.

Ungarelli G.

- 1894 *Le vecchie danze italiane ancora in uso nel
contado di Bologna*, Forzani, Roma.

Vico G.

- 1847 *Principj di Scienza nuova di Giambattista Vico
d'intorno alla comune natura delle nazioni*,
Parenti, Firenze.

Ward J. M.

- 1957 «Music for a Handfull of pleasant delights»,
in “Journal of the American Musicological
Society”, X, pp. 151-180.
1963 «Ruggiero», in *Die Musik in Geschichte und
Gegenwart*, Bärenreiter e Metzler, Basilea-
Londra-New York, pp. 1086.

Weis Bentzon A. F.

- 1969 *The WWLauneddas. A Sardinian folk-music
instrument*, 2 voll., Akademisk Forlag,
Copenhagen.

Zarlino G.

- 1558 *Le Istitutioni harmoniche*, Francesco Senese,
Venezia.

Prima ricognizione sulle “liturgie musicali” delle chiese ortodosse in Sicilia*

Le chiese ortodosse fanno parte delle “chiese d’Oriente”. Con questa espressione si indicano generalmente le chiese nate nell’Oriente cristiano, ovvero nei territori che nei primi secoli del Cristianesimo si collocavano nella parte orientale dell’Impero romano. Importanti chiese si svilupparono anche oltre i confini dell’Impero: in Armenia, in Georgia, in Etiopia e in India (cfr. Carcione 1998). I primi centri cristiani dell’antichità furono fondati, secondo la tradizione tramandata nella *Historia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea (IV secolo) dagli apostoli, in particolare, Antiochia e Roma da Pietro, Alessandria da Marco (cfr. Del Ton 1964). Queste città insieme a Gerusalemme e Costantinopoli costituirono entro la fine del IV secolo la cosiddetta “Pentarchia dell’antichità” e divennero sedi patriarcali¹.

Fino al V secolo la chiesa cristiana era una e indivisa. A metà del V secolo, durante il concilio di Calcedonia del 451, avvenne la prima separazione di una parte della cristianità che non accettò le decisioni prese durante il concilio². È bene ricordare, senza entrare nelle complesse dispute teologiche, che tali decisioni toccavano la profonda questione della relazione tra natura umana e natura divina di Cristo. Coloro i quali non accettarono gli esiti del concilio furono successivamente chiamati erroneamente “monofisiti”. A partire da questo momento la chiesa cristiana si divise in due macrogruppi: da una parte le chiese che confermarono le decisioni prese a Calcedonia (chiese calcedonesi: chiesa latina e chiesa bizantina ancora in comunione) e dall’altra parte le chiese che non accettarono tali decisioni (chiese pre-calcedonesi: alessandrini e parte della chiesa siro-orientale)³. Oggi i teologi sia calcedonesi sia pre-calcedonesi concordano sul fatto che la disputa coinvolge l’interpretazione dei termini linguistici usati per descrivere la natura di Cristo e non l’essenza della fede in Cristo (cfr. Roberson 2000).

La chiesa d’Oriente maggiormente conosciuta in Occidente come chiesa ortodossa è la chiesa bizantina (calcedonese) che si separò dalla chiesa di Roma ufficialmente nel 1054, data del Grande Scisma, secondo quanto tramandato dalle fonti latine⁴. Vanno inoltre ricordate le chiese *sui iuris*, formatesi in tutto l’Oriente a partire dal XV secolo⁵. Il panorama cri-

stiano d’Oriente dunque oggi è molto ampio: ortodossi di rito bizantino (cfr. Evdokimov 1981); chiese ortodosse pre-calcedonesi e chiese *sui iuris*. In Sicilia sono presenti chiese di rito bizantino e alessandrino. Con il termine “rito” mi riferisco all’insieme delle modalità dei culti sviluppate a livello locale: testi liturgici, lingue, musiche, oggetti sacri, iconografia, paramenti, ecc. (cfr. Carcione 1998).

Nelle chiese cristiane d’Oriente ogni rito è interamente cantato. A differenza del rito latino occidentale post-conciliare, in cui il canto scandisce e accompagna solo i momenti tipici della messa, nel cristianesimo orientale è l’intera cerimonia a essere cantata dal sacerdote, dal coro e dai fedeli. Ogni rito ha caratteristiche musicali proprie e i vari repertori sono stati codificati secondo complessi sistemi musicali che regolano ogni fase dei calendari liturgici. Le “liturgie musicali”, proprio attraverso il canto-preghiera, trasmettono il patrimonio culturale delle comunità confermandone l’identità nei contesti diasporici.

1. Il rito bizantino

Con l’espressione “rito bizantino” gli studiosi occidentali designano l’insieme delle forme e dei modelli di culto sviluppati tra il IV e il V secolo nella chiesa di Costantinopoli. Questo rito è oggi adottato dal Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli, dagli antichi patriarcati “greco-ortodossi” di Alessandria, di Antiochia e di Gerusalemme, dai Patriarcati di Mosca, di Serbia, di Bulgaria e di Romania e di Georgia, dalle chiese autocefale di Grecia, Cipro, di Albania, di Polonia e dalle chiese autonome come le chiese ortodosse finlandese, estone, ucraina e giapponese e da alcune chiese cattoliche di rito bizantino. Oggi queste chiese sono presenti anche in Occidente grazie al fenomeno delle diaspore (cfr. Cohen 1997 e Papatomas 2000). Le chiese bizantine ortodosse di Sicilia sono sotto la giurisdizione del Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli e dei Patriarcati di Mosca e di Romania.

Il rito bizantino moderno è la sintesi tra gli usi monastici ed episcopali sviluppati durante il me-

dioevo a Costantinopoli e in Palestina (cfr. Lingas 2004). Il suo Ufficio è composto dai seguenti riti: Vespro (*Esperinos*), Compieta (*Apodipnon*), Ufficio di Mezzanotte (*Mesoniktikon*), Ufficio del mattutino (*Orthrtos*, nel rito latino corrisponde al mattutino e alle lodi), l'Ufficio delle Ore (Prima, Terza, Sesta, Nona). Si celebrano tre divine liturgie (che corrispondono alla messa latina): la Liturgia di San Basilio che fino al X secolo era la liturgia ordinaria, la Liturgia di San Giovanni Crisostomo, oggi il rito ordinario moderno e la Liturgia dei Presantificati, una liturgia senza consacrazione che si celebra una o più volte la settimana nei giorni feriali durante la Grande Quaresima, che insieme al digiuno di carne, pesce, uova, latte e latticini, olio di oliva e vino, è un aiuto spirituale per affrontare la preparazione alla Pasqua.

Tutti i riti presentati sono interamente cantati senza supporto di strumenti musicali. Infatti una delle caratteristiche più evidenti del rito bizantino è il canto a cappella. Nel cristianesimo orientale il canto incarna la preghiera ed esprime nella sua pienezza la forza liturgica. Nell'arte del canto, denominata *psaltica*, è possibile riscontrare una concezione metafisica della musica, secondo cui il canto eseguito sulla terra prefigura la lode cantata in modo ininterrotto in paradiso, permettendo il collegamento tra macrocosmo e microcosmo per mezzo della musica. Questo è anche confermato dal ruolo che per la chiesa rivestono gli innografi: Romano il Melode, vissuto tra la fine del V e il VI secolo e oggi venerato come Santo patrono della Musica, la cui festa ricorre il primo ottobre. Romano fu il più noto compositore di *kondakia*⁶. Secondo la tradizione ricevette il dono di scrivere *kondakia* durante una veglia notturna ingoiando un rotolo di pergamena datogli dalla Vergine Maria. Per la Sicilia si ricorda Giuseppe l'Innografo di Siracusa, vissuto nel IX secolo e membro dell'importante scuola musicale stabilita nella città siciliana. La santificazione degli "innografi" contribuisce a marcare il forte legame tra melodia, testo poetico e spiritualità.

Le espressioni "canto bizantino" e "musica bizantina" si riferiscono, in un'accezione tecnica, ai repertori liturgici sviluppati in funzione del rito bizantino a Costantinopoli prima della caduta della città in mano turca nel 1453. Questi repertori si diffusero nei territori che abbracciarono il cristianesimo. I lavori composti nei secoli successivi, fino alla riforma crisantina conosciuta come "Nuovo metodo" (inizio XIX secolo), sono chiamati "post-bizantini". Il canto greco-bizantino è in forma monodica basata, dalla fine dell'VIII secolo, sul sistema modale dell'*Oktoechos*, ovvero degli "otto modi", quattro autentici e quattro plagali (per la storia della notazione neumatica bizantina si veda Levy, Troelsgård 2001). La paternità del si-

stema dell'*Oktoechos* è tradizionalmente attribuita a San Giovanni Damasceno, teologo e innografo vissuto nella prima metà dell'VIII secolo presso il celebre monastero di San Saba a Gerusalemme. È importante, inoltre, sottolineare che in tutte le epoche dello sviluppo della musica bizantina i modi si distinguono tra loro non solo per le scale di base ma anche per l'uso di formule melodiche caratteristiche di ciascun modo (cfr. Lingas 2004: 83).

Nel 863 Cirillo e Metodio, fratelli missionari nati a Tessalonica, attuale Salonico, giunsero in Moravia, iniziando il processo di cristianizzazione dei territori slavi. Questo processo si estese ben oltre i Balcani, fino alla città di Kiev che si convertì nel 988 per volontà del granduca Vladimiro. Secondo il racconto tramandato dalla *Cronaca degli anni passati*, il granduca decise di convertirsi in seguito al resoconto di alcuni suoi ambasciatori inviati a Costantinopoli, i quali riferirono che il rito celebrato nella cattedrale di Santa Sofia dava la sensazione di "essere in cielo" (cfr. *ibidem*: 86). Il canto costituì, dunque, secondo la tradizione, il motore della conversione. Questa attenzione al canto è testimoniata dai manoscritti che tramandano il canto liturgico slavo alto medievale, in cui si nota l'attenzione di traduttori e musicisti nell'adattare le traduzioni dei testi dal greco alla lingua slava ecclesiastica e ai prototipi musicali bizantini, tramandando la notazione neumatica e modificando le melodie per adattarele al diverso numero di sillabe dei testi tradotti (cfr. *ibidem*). Solo tra Seicento e Settecento, in seguito alla politica imperiale dello Zar Pietro il Grande volta all'occidentalizzazione, la musica sacra slava ecclesiastica diventa polifonica, abbracciando modelli occidentali (cfr. Meyendorff 1991).

La cristianizzazione della Russia permette quindi di osservare un processo linguistico e musicale che caratterizza il mondo bizantino, non diversamente da quanto si può osservare oggi in Sicilia, e il cui esito è il multilinguismo: la lingua del primo Cristianesimo era il greco, pertanto tutte le comunità orientali nate nell'Impero romano-inizialmente utilizzavano il greco. Ma poiché la tradizione cristiana d'Oriente prevedeva la celebrazione dei riti sacri nelle lingue locali, consuetudine simbolicamente sancita dalla Pentecoste (*Atti 2, 1-13*), ben presto, per motivi storici, politici e teologici, le singole comunità iniziarono a utilizzare le lingue nazionali attivando un delicato processo di traduzione dei testi.

Il multilinguismo è una caratteristica anche della storia del canto liturgico rumeno:

Multilingualism was a characteristic of the cult – of hymn singing, in particular – in Wallachia and Moldavia. Greek and, after 1650, Romanian were used in chanting alongside Slavonic until the

second half of the 19th century, when only Romanian remained in use, the use of Slavonic and Greek having gradually decreased. After 1800, Slavonic was used only occasionally, particularly in a few monasteries of northern Moldavia, where many Russian and Ukrainian monks lived (Neam, Secu, Vorona). Greek seems to have been connected to important churches and to those dependent on monasteries in the Balkan Peninsula. Greek was utilized more prominently in the 18th and early 19th centuries, when the rulers of Wallachia and Moldavia were Phanariot Greeks.

Chanting in several languages was known within individual churches. Churches are known in which the choir at the right lectern – the more important – used to sing in Greek, while the left-lectern choir sang in Slavonic or Romanian. From the mid-18th century on, in the northern-Moldavian monasteries mentioned above, chanting was in Slavonic at one lectern and in Romanian and Greek at the other. After 1800, there were cantors even in villages who sang at least a few pieces in poor Greek, perhaps out of the wish to resemble famous city chanters.

The translation into Romanian and editing of hymn lyrics was relatively slow, chant books being the last cult books to be translated into Romanian. The first publication of a hymn book in Romanian, an *Octoechos*, took place in 1712 in Wallachia. In 1780, with the publication of the last *Maion*, all the liturgical books had been printed in Romanian, in at least one edition (Moisil 2013).

La traduzione, ieri come oggi, è l'aspetto più evidente di processi più profondi legati alla trasmissione del cristianesimo bizantino in nuovi contesti culturali. Dal punto di vista musicale questi processi hanno dato vita a repertori liturgici e paraliturgici differenziati sia dal punto di vista linguistico sia musicale, processo che anche oggi si può riscontrare in alcune comunità diasporiche e che in Sicilia ha particolare rilevanza nella chiesa ortodossa italoфона. Va tuttavia considerato che, nonostante la differenza di stili e lingue, i testi delle preghiere, dunque anche quelli dei canti, sono gli stessi in tutto il mondo bizantino, dalla Russia al Giappone, dall'Alaska al Libano: identiche preghiere, trasmesse da secoli. Questa uniformità testuale riflette l'unità della fede. Ciascuna cultura che condivide il rito bizantino ha al contrario elaborato stili musicali specifici: dal canto monodico in Grecia alle polifonie russe a quattro voci (cfr. Meyendorff 1991; Lossky 2003). Questi diversi esiti sono il frutto di molteplici aspetti storico-culturali concomitanti.

2. Il rito alessandrino

Il rito alessandrino è l'antico rito della chiesa di Alessandria, che si estese in tutto l'Egitto e poi anche in Etiopia, dando vita alla chiesa etiopica⁷. La chiesa egiziana è la chiesa copta. Il termine "copto" deriva dalla parola araba *Qib*, abbreviazione dell'aggettivo greco *aigyptios* (egiziano) dal quale sono caduti il dittongo iniziale *ai* e il suffisso aggettivale *ios*, da cui *gip* o *qib*. Dunque, copto è sinonimo di "egiziano". È inoltre possibile riscontrare un'origine ancora più antica del termine "copto", esso infatti deriva dall'antico egiziano *ha-ka-Pta*, che significa "casa dello spirito di *Pta*". *Pta* era il dio di Menfi, la prima capitale del Basso Egitto e il primo centro amministrativo dell'antico regno egiziano nel 3100 a.C. Secondo l'antica mitologia egiziana, *Pta* era il dio creatore del mondo (cfr. Wellesz 1991 e Capuani 1999). Il termine "copto" è dunque legato alla storia d'Egitto, dal VII secolo, in seguito alla conquista arabo-islamica (641) è passato a indicare gli abitanti, a quel tempo tutti cristiani, che popolavano quel paese: il termine, per estensione, indica dunque il cristianesimo egiziano. I Copti, in contrapposizione agli egiziani di fede musulmana, si ritengono orgogliosamente i veri discendenti degli antichi egizi dei tempi dei faraoni. La comunità cristiana copta ortodossa costituisce la più antica e la più numerosa minoranza cristiana presente oggi in medio-oriente.

Il cristianesimo viene introdotto in Egitto, secondo la tradizione tramandata da Eusebio di Cesarea, nel I secolo, in seguito alla predicazione dell'evangelista Marco ad Alessandria. La chiesa copta si fonda sulla successione apostolica a partire da Marco e appartiene alle cosiddette chiese precalcedonesi o ortodosso-orientali. Inizialmente questa chiesa utilizzava il greco ma, in seguito alla separazione dalla chiesa bizantina e di Roma (ancora una e indivisa) durante il concilio di Calcedonia (451), introdusse nella celebrazione la lingua copta, mantenendo però elementi greci fino a oggi. Nel secolo VIII, come conseguenza della conquista musulmana, i testi furono nuovamente tradotti in arabo, secondo un processo affine a quello che si sta verificando oggi con le lingue delle diaspore. Oggi però le motivazioni sono diverse poiché nascono dalla volontà della chiesa di rispondere alle esigenze delle nuove generazioni che spesso perdono la lingua madre (in questo caso le strutture melodiche vengono adattate alla nuova lingua).

Dal momento della conquista islamica la comunità copta è diventata una minoranza e vive periodi alternati tra persecuzione e lo sviluppo spirituale. Dal XIV al XIX secolo vi è una relativa assenza di fonti, a causa di un periodo di declino causato da

eventi politici. Nell'Ottocento inizia un periodo di rinascita della cultura copta in cui la dimensione musicale assunse un ruolo centrale (cfr. Moftah *et al.* 1991; Capuani 1999).

Il canto copto è monodico, caratterizzato da melismi e vocalismi, con intervalli non rispondenti al sistema scalare temperato (sia inferiori al semitono sia superiori al tono). Le melodie sono strutturate secondo un complesso sistema di formule melodiche (*lan pl. aln*) che variano seguendo lo svolgimento dell'intero anno liturgico. La voce è sempre considerata lo strumento più adatto per glorificare Dio, ma a differenza del mondo bizantino, nel rito copto sono utilizzati come accompagnamento al canto due strumenti musicali suonati dai diaconi: i cimbali e il triangolo (Moftah *et al.*: 1738-1741).

Il canto è centrale nelle celebrazioni copte poiché scandisce i riti che accompagnano ogni "passaggio sociale": battesimi, fidanzamenti, matrimoni, ordinazioni ecc. Dal punto di vista metafisico, proprio attraverso l'espressione musicale i copti proclamano la propria fede. Essa è basata sulla concezione che la vita terrena è solo un passaggio momentaneo nel corso del quale l'uomo anela di ritornare a Dio. La morte garantisce questo ritorno, raggiungere Dio significa vivere nell'eterno canto di lode (*tasb h*). I copti ritengono che il canto eseguito durante le liturgie aiuti l'anima a vivere momentaneamente come se fosse già in Dio, permettendo il collegamento tra macrocosmo e microcosmo e diventando dunque il mezzo per offrire gli affanni della vita a Dio e riceverne la benedizione. Il canto inoltre garantisce la trasmissione dell'identità culturale copta attraverso la partecipazione in modo gerarchicamente strutturato dei giovani e dei bambini alla liturgia che avviene grazie a una formazione meticolosa sia catechetica sia musicale rivolta ai bambini a partire dall'età di quattro anni. Quest'ultimo aspetto è una caratteristica propria della tradizione copta che la differenzia da tutte le altre chiese d'Oriente e che trae la sua origine dalle particolari vicende del cristianesimo ortodosso in Egitto. A partire dalla fine dell'Ottocento l'azione dei missionari, prima cattolici e poi anche protestanti, divenne così intensa da provocare un fenomeno di reazione da parte dell'élite culturale copta, che nel 1908 creò il "movimento della scuola domenicale" (cfr. Hasan 2003). Questo movimento nacque per proteggere i bambini dalle influenze missionarie e educarli secondo le consuetudini dell'ortodossia copta, attraverso la musica, la storia e i riti, insegnando loro la lingua copta, che dal IX secolo era divenuta esclusivamente liturgica e misterica, sostituita nel quotidiano dall'arabo. I Copti, già minoranza in terra natia, sono minoranza nella minoranza nelle diaspore. Per i Copti in diaspora

dunque il repertorio liturgico-musicale veicola i codici culturali e le atmosfere di un paese lontano che rivive nelle pratiche rituali. La pervasiva funzione del canto nella loro peculiare liturgia chiarisce pertanto la centralità che assume la musica nel processo di perpetuazione della loro identità.

3. Le chiese ortodosse di rito bizantino nella Sicilia contemporanea

La presenza di comunità bizantine in Sicilia è antica: le prime comunità greche giunsero sull'Isola nell'ottavo secolo, durante il regno dell'Imperatore Leone III Isaurico, fautore dell'iconoclastia. Durante il suo impero la Sicilia e la Calabria passarono sotto la giurisdizione del Patriarcato di Costantinopoli e vi rimasero fino all'XI secolo. Leone III aveva infatti confiscato i territori siciliani e calabresi della chiesa di Roma, che aveva difeso la tradizionale venerazione delle icone. La Sicilia, divenuta parte dei territori patriarcali bizantini ma nel contempo distante dalla furia iconoclasta che imperversava al centro dell'Impero, divenne uno dei luoghi privilegiati di rifugio per molti profughi greci anticonoclasti, che diedero vita alle prime comunità siculo-greche di rito bizantino (cfr. Ostrogosky 1968). Il secondo flusso di ortodossi provenienti sia dalla Grecia sia dall'Albania giunse numeroso nell'Italia meridionale e in Sicilia tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo in seguito alla conquista di Costantinopoli da parte degli Ottomani guidati da Mehmet II (1453). Gli Albanesi, ortodossi in terra natia, accettarono l'obbedienza al Papa di Roma mantenendo però, come chiesa *sui iuris*, il rito bizantino (cfr. Vaccaro 1994). Molte delle comunità persero i tratti caratterizzanti della cultura *arbëresh*. Oggi, in Italia, sono presenti due Eparchie, quella Lungro in Calabria (cfr. Scaldaferri 2000) e l'Eparchia di Piana degli Albanesi in Sicilia. Quest'ultima è composta dai paesi di Piana degli Albanesi, Santa Cristina Gela, Contessa Entellina, Palazzo Adriano e Mezzojuso. Tra i cinque paesi Santa Cristina oggi è totalmente latinizzata, gli altri paesi hanno mantenuto, accanto alla tradizione latina, elementi *arbëresh* come, per esempio, la rilevanza del canto e alcune norme quali la possibilità dell'accesso al ministero sacerdotale per gli uomini sposati (cfr. Di Marco e Musco 2005). L'Eparchia siciliana ha il merito di aver perpetuato il cristiano orientale sull'Isola attraverso vari elementi culturali tra i quali emerge il canto liturgico (cfr. Garofalo 2001, 2004, 2006, 2015). Un ruolo importante assume in questa prospettiva l'estensione che si è verificata a Palermo nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio o parrocchia dei San Nicolò dei Greci, nota

come la chiesa Martorana, concattedrale dell'Eparchia insieme alla cattedrale di San Demetrio Megalomartire a Piana degli Albanesi.

Alla Martorana si celebra tuttora il rito bizantino. Questa chiesa ha costituito per secoli l'unico polmone cristiano orientale di Palermo, accogliendo i cittadini greci che per studio o per lavoro risiedevano in città. Soltanto a partire dal 1986, anno in cui venne fondata la prima chiesa ortodossa a Palermo, i cittadini ortodossi presenti in Sicilia ebbero una propria chiesa. Negli ultimi trent'anni, pertanto, alle comunità "storiche" orientali di Sicilia si sono affiancate nuove comunità religiose orientali. Queste comunità, a differenza delle precedenti, sono cristiano-ortodosse. Esse costituiscono una novità nel contesto religioso e musicale siciliano. Il panorama delle chiese d'Oriente presenti oggi in Sicilia è, pertanto, particolarmente rilevante. Vi sono infatti svariate comunità cristiano-orientali, in prevalenza di rito bizantino: cattolici, come gli *Arbëresh* dell'Eparchia di Piana degli Albanesi e ortodossi, afferenti al Patriarcato di Costantinopoli, di Romania e di Mosca. Negli ultimi anni si riscontra inoltre la presenza del rito alessandrino, grazie alla recente formazione di piccole comunità copte.

Le differenti giurisdizioni cui sono sottoposte le chiese d'Oriente siciliane non hanno soltanto un carattere normativo ma esprimono i diversi modi in cui realtà culturali diverse hanno elaborato nella storia le pratiche rituali. Le diverse elaborazioni sono però basate su un comune *corpus* di testi tradotti in ogni lingua.

Le chiese costantinopolitane di Sicilia sono sotto la giurisdizione dell'Arcidiocesi ortodossa d'Italia e Malta che insieme all'Esarcato per l'Europa meridionale è stata fondata il 5 novembre 1991 con Tomo Patriarcale e Sinodale dal Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli⁸. La sede della Metropolia si trova a Venezia; i territori sottoposti sono divisi in quindici vicariati arcivescovili. Il dodicesimo è il vicariato di Sicilia, la cui sede si trova presso la Parrocchia di San Marco d'Efeso a Palermo; si contano inoltre sette chiese costantinopolitane: San Leone a Catania; San Nicola dei Greci a Messina; il Sacro Eremo della Candelora a Santa Lucia del Mela (ME); Santa Caterina di Alessandria a Milazzo; San Calogero a Caltanissetta; San Giovanni il Precursore a Calascibetta (EN); la parrocchia di San Metodio a Siracusa.

Non esiste un'omogenea tradizione costantinopolitana siciliana poiché ciascuna chiesa risponde alle esigenze della comunità che serve. I fedeli provenienti da diversi paesi trovano nel rito rifugio e conforto grazie all'ascolto delle preghiere pronunciate nella lingua madre e all'atmosfera generale del rito. La chiesa e la liturgia, infatti, per mezzo delle

icone che definiscono i contorni dello spazio sacro e ai canti che scandiscono ogni rito, divengono verticalmente la porta per il "paradiso", ritmo sacramentale che scandisce i giorni, e, orizzontalmente, un frammento del proprio paese in terra straniera. Le chiese costantinopolitane rappresentano bene le diversità culturali presenti all'interno della giurisdizione di Costantinopoli: la comunità catanese è, per esempio, costituita da parrocchiani a maggioranza ucraina ed è guidata da un sacerdote ucraino; a Palermo, invece, è presente una realtà unica, una chiesa fondata da palermitani e italoфона.

La chiesa di San Marco d'Efeso di Palermo, dunque, riveste un ruolo molto importante nel quadro complessivo delle chiese ortodosse presenti in Sicilia. A differenza di tutte le altre chiese, nate dalla necessità di andare incontro alle popolazioni provenienti da paesi a maggioranza ortodossa migrate in Sicilia per svariati motivi (economici, conflitti armati, persecuzioni religiose ecc.), questa di Palermo è nata da esigenze spirituali di una coppia di palermitani: Gabriella Amari e Goffredo Cognetti, entrambi di formazione cattolica latina. Ancora prima delle nozze celebrate nel 1972, Gabriella iniziò a sollecitare il fidanzato Goffredo per approfondire e cercare di capire cosa fosse l'ortodossia, mossa da disagi nella chiesa latina. Goffredo Cognetti era docente di Biologia molecolare presso l'Università degli Studi di Palermo e, per motivi lavorativi, viaggiò moltissimo studiando in parallelo la storia dell'ortodossia. La coppia, di ritorno da un soggiorno fra Germania e Inghilterra, durante il quale entrò in contatto con comunità non latine, equivocò la natura della chiesa Martorana, scambiandola per una chiesa ortodossa, ancora ignari dell'esistenza delle chiese *sui iuris* in comunione con Roma. Nonostante Gabriella e Goffredo non capissero nulla della lingua e non conoscessero ancora il rito, trovarono una «profondità spirituale», a loro avviso, assente nel mondo latino. La coppia, insieme alla sorella minore di Gabriella, Maria Teresa, iniziò a frequentare la chiesa Martorana ogni domenica, acquisendo così familiarità con il rito e con i canti, grazie anche alla possibilità di seguire la liturgia con l'ausilio di un testo in greco traslitterato e italiano. Nel 1975 per motivi lavorativi il professore Cognetti, con la moglie e la cognata, si trasferì a Houston (USA) per lavorare in un importante laboratorio di ricerca biomolecolare. Durante questo primo soggiorno americano iniziò la reale scoperta della varietà del cristianesimo orientale e della teologia ortodossa: nel corso di soli cinque mesi, i futuri fondatori della chiesa ortodossa palermitana si imbarcarono in una chiesa ucraina *sui iuris*, in una chiesa siriana ortodossa e in una chiesa dell'Orthodox Church in America (OCA). Da ogni comunità

acquisirono competenze teologiche, rituali e musicali che poi confluirono nel canto palermitano.

Alla fine del 1975 tornarono a Palermo e ricominciarono a frequentare la Martorana. Nel 1979 Cognetti si recò nuovamente negli Stati Uniti dove trascorse un lungo periodo presso l'Università del Nord Carolina. Durante questo periodo frequentò insieme alla moglie le chiese ortodosse greco-americane, scoprendo l'ortodossia greca, studiando e acquisendo le conoscenze teologiche, rituali e musicali necessarie per essere ordinato "lettore". Cognetti e la moglie valutarono se restare negli Stati Uniti e proseguire la loro formazione nell'ortodossia o tornare in Italia e dar vita a una chiesa ortodossa. Dopo un anno e mezzo, tornarono a Palermo, da ortodossi. Un altro soggiorno in Nord Carolina, iniziato nel 1981, sancì la definitiva ricezione nell'ortodossia delle persone che diventeranno il nucleo della futura chiesa palermitana: nel 1983 Maria Teresa raggiunse i parenti negli Stati Uniti e nell'arco di soli venti giorni anche lei fu ricevuta nell'ortodossia. Maria Teresa, musicista e cantante di musica antica, svolgerà la funzione di cantatrice nella chiesa nascente. Nel 1986 a Zurigo Goffredo Cognetti incontrò il Vescovo russo Serafim al quale espose il suo desiderio di portare l'ortodossia a Palermo; il Vescovo gli affidò l'incarico, ordinando Cognetti sacerdote del patriarcato di Mosca col nome di Gregorio. Padre Gregorio non conosceva il russo, ma in un mese, grazie alla sua disposizione per le lingue e la musica, iniziò a celebrare in slavonico. Per capire chi fosse padre Gregorio e cosa lo spinse a intraprendere un cambiamento così radicale nella sua vita, lascio spazio alle sue parole:

Lettera ad [sic] un Romano-Cattolico di Gregorio Cognetti

Anche se non me lo hai mai chiesto direttamente, io sento dalle tue parole che ancora non comprendi perché ho lasciato la chiesa Romana per diventare Ortodosso. "Eri addirittura membro di una delle parrocchie bizantine meno latinizzate", sembra che tu mi dica, "perché, allora?...". Credo di doverti una spiegazione, perché, molto tempo fa, quando entrambi appartenevamo alla chiesa Latina, dividevamo gli stessi sentimenti. Furono proprio questi sentimenti a condurre entrambi in una parrocchia di rito bizantino, e me, in seguito, all'Ortodossia. Non puoi aver dimenticato le critiche che noi muovevamo ai Romani: la continua sostituzione di nuove "tradizioni" al posto di quelle antiche, la Scolastica, l'approccio legalistico alla vita spirituale, il dogma dell'infallibilità papale. Allo stesso tempo entrambi riconoscevamo la legittimità e la correttezza della Chiesa Ortodossa. Una parrocchia uniata sembrava la

soluzione ottimale. Mi ricordo cosa dicevo in quel periodo: "Penso come un Ortodosso, credo come un Ortodosso, allora sono Ortodosso". Entrare ufficialmente nella Chiesa Ortodossa mi sembrava solo un'inutile formalità. Addirittura pensavo che restare in comunione con la chiesa Romana fosse un fatto positivo, in vista dell'obiettivo di una possibile riunificazione delle Chiese.

Bene, B., avevo torto. Io credevo di conoscere la Fede Ortodossa, ma era solo un'infarinatura, e molto superficiale per giunta. [...]. La bellezza del rito deriva dalla realtà interna della Fede Ortodossa, e non da una ricerca di forme. La Divina Liturgia non è una maniera più pittoresca di dir messa: nasce, riaffermandola, da una realtà teologica che diventa vuota e inconsistente se enucleata dall'Ortodossia. Quando c'è lo spirito della Fede Ortodossa, la funzione più misera, in una stanzaccia, con due icone di carta appoggiate su due sedie per iconostasi, e un pugno di stonati a far da coro, è incomparabilmente superiore alle funzioni nella mia ex parrocchia uniata [sic], in mezzo ai magnifici mosaici bizantini del XII secolo, e un coro ben istruito (quando c'era) [...]⁹.

Nel 1986, anno dell'ordinazione, fu consacrata la chiesa di San Marco d'Efeso che divenne sede del Decanato di Russia e diede avvio all'unificazione delle chiese private presenti in Italia, creando così una realtà ecclesiale canonica. Il Vescovo russo Vladimir, Esarca per l'Europa occidentale, concesse alla chiesa palermitana il permesso di celebrare nelle lingue necessarie alle utenze del popolo, così la chiesa di San Marco d'Efeso divenne il punto di riferimento di tutti gli ortodossi di Sicilia. La chiesa di San Marco, fino a pochi anni fa, era l'unica realtà ortodossa a Palermo – in seguito vennero consacrate la chiesa rumena nel 2005 e la chiesa russa nel 2013 – e pertanto accolse e continua ad accogliere gli ortodossi della città.

Per celebrare si doveva cantare, dunque era necessario un coro, così Maria Teresa inizia il suo ministero che porta avanti con dedizione da quasi quarant'anni. Tra le persone che si avvicinarono sin dall'inizio alla nuova chiesa vi era una giovane clavicembalista dotata di una voce e di una sensibilità musicale straordinaria: Sabina Mazzone. Maria Teresa e Sabina costituirono il nucleo del primo coro. Intanto molti incontri con musicisti russi fecero sì che la chiesa di Palermo iniziasse a usare i toni russi per l'italiano. Maria Teresa sostiene che la musica liturgica russa, polifonica e tonale, ben si presta all'adattamento con lingue diverse dal russo, a differenza della musica bizantina, che in quanto modale monodica risulta meno adattabile alle lingue occidentali. Così Maria Teresa e Sabina iniziarono un processo per l'adattamento dei toni russi

alla lingua italiana, mantenendo anche alcuni tro-pari in greco cantati secondo la tradizione bizantina appresa nelle chiese greche d'America. La chiesa di san Marco d'Efeso, dunque, ebbe sin da subito una doppia anima ortodossa, espressa nel canto che viene tuttora trasmesso esclusivamente per via orale.

A questo schema generale però vi sono delle eccezioni, come, a esempio, alcuni canti della Settimana Santa¹⁰. La prima Pasqua della chiesa di San Marco fu nel 1986. Questa data costituisce un momento importantissimo perché si celebrarono tutti i riti in italiano adattando le melodie sia greche sia russe. L'esito di questo esperimento è ciò che ancora si ripete ogni anno, il che costituisce un caso unico in Italia.

La Settimana Santa è il periodo più intenso dell'anno e il fulcro spirituale dell'intero anno liturgico. Diversi riti scandiscono le giornate a parti-

re dal pomeriggio della Domenica delle Palme. In particolare, il Giovedì Santo pomeriggio si celebra un rito in cui vengono letti i Dodici vangeli della Passione, il cui culmine è raggiunto dal momento della Crocifissione che è scandito dal canto *Simeron kremate epì xilu* (Oggi è sospeso sul legno). Questo canto è estremamente significativo per comprendere i processi "creazione innografica" della chiesa di Palermo e dell'ortodossia italoфона. Durante le celebrazioni della prima Pasqua, padre Gregorio tradusse il canto a impronta, il cui esito è un brano che anche in italiano rende la ricchezza poetica del greco e metricamente si adatta alla melodia bizantina. Come in quella prima Pasqua, anche oggi il canto è eseguito sia in italiano sia in greco. Riporto di seguito il testo in italiano, greco e translitterato dal greco con l'alfabeto latino, come si usa in chiesa per i cantori che non conoscono il greco:

Oggi è sospeso sul legno, quei che la terra sulle acque sospese. È cinto di una corona di spine, il re degli angeli. D'una falsa porpora è rivestito, Colui che riveste il cielo di nubi. È percorso da schiaffi, Colui che salvò Adamo nel Giordano. È trafitto da chiodi, lo Sposo della chiesa. È trafitto da lancia, il Figlio della Vergine. Adoriamo la tua passione, o Cristo. Mostraci anche la tua gloriosa Resurrezione.	<i>Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου, ο ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας. Στέφανον ἐξ ακανθῶν περιτίθεται, ο τῶν ἀγγέλων βασιλεύς. Ψεδῆ πορφύραν περιβάλλεται, ο περιβάλλον τον ουρανόν ἐν νεφέλαις. Ράπισμα κατεδέξατο, ο ἐν Ἰορδάνῃ ἐλευθερώσας τον Ἀδὰμ. Ἥλοις προσηλώθη, ο Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας. Λόγχῃ ἐκεντήθη, ο Υἱός τῆς Παρθένου. Προσκυνούμεν σου τα Πάθη, Χριστέ. Δείξον ἡμῖν καὶ τὴν ἐνδοξόν σου Ἀνάστασιν.</i>	<i>Simeron kremate epì xilu, o en idhasin tin gbin kremasas. Stèfanon ex akanthòn peritithete, o ton Anghelon Vasilefs. Pseudhì porfiran perivállete, o perivallon ton uranòn en nefeles. Râpisma katedhèxato, o en Iordhani eleftherosas ton Adhâm. Ilis prosilothi, o Ninfios tis Ekklesias. Lonchi ekendithi, o Iidòs tis Parthenu. Porskeinumen su ta patbi, Christè. Dhixon imìn ke tin èndhoxòn su Anàstasin.</i>
---	---	---

Durante la Settimana Santa nel 1998 padre Gregorio morì, sicché dall'autunno del 1998 la chiesa di Palermo passò sotto la giurisdizione di Costantinopoli. La numerosa presenza di fedeli appartenenti a diverse comunità ortodosse ha fatto sì che oggi l'universo sonoro della chiesa di San Marco d'Efeso sia estremamente ricco melodicamente e linguisticamente, grazie alla volontà di far partecipare alla liturgia ciascun fedele secondo le differenti codificazioni culturali. È possibile infatti ascoltare il *Padre nostro* e il *Credo* in italiano russo, rumeno, greco, arabo, georgiano ecc. Dal punto di vista musicale, proprio per la particolare doppia natura della chiesa palermitana, queste preghiere vengono cantate in italiano secondo la tradizione slava e recitate in monotono in greco secondo la tradizione greca. Tutto ciò ha determinato che i fedeli italiani frequentanti, che dunque non hanno una tradizione orientale appresa per inculturazione, abbiano sviluppato una familiarità con i canti, le melodie e le lingue dei diversi paesi del mondo ortodosso, acquisendoli come repertori appartenenti alla propria tradizione sistematizzata a Palermo. Attualmente il coro è composto da tre cantori guidati dalla *protosaltis* Maria Teresa.

Altra chiesa di rito bizantino presente in Sicilia è quella rumena afferente al Patriarcato di Romania. Secondo Eusebio di Cesarea i territori corrispondenti all'odierna Romania furano evangelizzati a partire dall'opera dell'apostolo Andrea nel I secolo. La Romania ha ottenuto l'autocefalia dal Patriarcato di Costantinopoli nel 1885 e la dignità Patriarcale nel 1925. La chiesa rumena è la sola tra i paesi di tradizione ortodossa la cui lingua è neolatina. I riti oggi sono celebrati in rumeno (cfr. Moisil 2013). La Metropolia ortodossa rumena dell'Europa Occidentale e Meridionale, in seguito all'elevato numero di migranti rumeni giunti in Italia, anche grazie all'entrata della Romania nell'Unione Europea nel 2007, ha istituito, nel 2008, la diocesi ortodossa rumena d'Italia, suddivisa in diciannove decanati. Il diciottesimo è il decanato di Sicilia.

I rumeni costituiscono la più numerosa comunità ortodossa in Sicilia. Si tratta di una migrazione dovuta soprattutto a motivi economici ed è a maggioranza femminile. La massiccia presenza rumena si riflette nel numero di chiese costituite nel territorio regionale. Vi sono otto chiese "base" – ospitate in chiese cattoliche affidate alla comunità rumena dai municipi – nelle seguenti località:

Alcamo (parrocchia di San Gerarca Leon di Catania ospitata presso la chiesa di San Vito); Canicattì (parrocchia della Santa Martire Filofteia di Curtea de Arges presso la chiesa di San Nicola e Filofteia); Catania (parrocchia della Santa Martire Agata presso la chiesa del Crocifisso della Buona Morte); Enna (parrocchia di San Giovanni Battista presso la chiesa dei Cappuccini); Messina (parrocchia dello Ieromartire Pancrazio vescovo di Taormina presso la chiesa di Maria Santissima della Contemplazione); Palermo (parrocchia di San Caralambo presso la chiesa di San Vito); Ragusa (parrocchia di San Melania romana presso la chiesa di San Paolo); Siracusa (parrocchia di San Paolo Apostolo e Santa Lucia Martire e Vergine presso la chiesa di san Benedetto). Dalle chiese-base si diramano le "missioni": i presbiteri si spostano con i diaconi per raggiungere i piccoli paesi della provincia o delle provincie vicine, al fine di garantire, almeno una volta al mese, la liturgia e l'assistenza sacramentale anche agli abitanti dei piccoli centri dell'entroterra siciliano. Un esempio è costituito dalla chiesa di San Caralambo consacrata nel 2005 a Palermo, sita nei pressi del teatro Massimo. La liturgia è celebrata ogni domenica in lingua rumena; il primo venerdì del mese la liturgia è celebrata a Cefalù, il secondo a Castelbuono, il terzo a Cammarata e il primo martedì del mese a Corleone.

Come si è detto, le celebrazioni sono interamente cantate. La tradizione musicale rumena risente degli influssi tanto slavi che greci, pertanto il canto liturgico viene eseguito sia in forma polifonica, per influsso della tradizione ortodossa russa, sia in forma monodica, secondo la tradizione liturgica greca (cfr. Moldoveanu 2010 e Moasil 2013). In Sicilia, in base ai dati finora reperiti, si rileva solo la presenza della tradizione monodica. È da sottolineare anche l'assenza di cori strutturati e di cantori specialisti. Nonostante ciò, poiché non può esistere celebrazione senza canto, gruppi di fedeli, in particolare donne, cantano con la guida del diacono.

La chiesa bizantina di più recente consacrazione è la chiesa ortodossa russa di Palermo: l'8 settembre 2013 l'edificio dell'ex chiesa cattolica di Sant'Alessandro dei Carbonai, sita nell'antico mandamento della Loggia, è stato affidato alla comunità ortodossa russa afferente al patriarcato di Mosca, anche grazie alle iniziative promosse dall'allora console Vladimir Korotkov. Parte della comunità russa, prima dell'inaugurazione della nuova chiesa, frequentava, come si è detto, la chiesa di San Marco d'Efeso.

Questa chiesa ha una particolare rilevanza grazie al coro, divenuto il riferimento anche per le cantatrici del coro della chiesa di San Marco, le quali sempre più spesso partecipano alle lezioni di canto e cantano nel coro durante la liturgia. Il coro

esiste grazie alla volontà e all'impegno costante di un gruppo di fedeli guidati dalla capo-coro Irina Nedoshivkina Nicotra. Irina è una musicista formata a San Pietroburgo, suonatrice di *bandura*, una cetra tradizionale ucraina, e specializzata in direzione di coro e di orchestra. Vive a Palermo da dodici anni con la sua famiglia. Il giorno dell'inaugurazione della chiesa Irina, in quanto musicista, fu invitata dal console a formare e coordinare il futuro coro. Irina aveva sempre curato le esecuzioni del repertorio classico e non aveva esperienza di musica liturgica ma desiderava mettere a servizio della chiesa le proprie conoscenze. Fu così che la sua formazione le consentì pian piano di dar vita all'attuale coro. Inizialmente il presbitero ucraino della chiesa costantinopolitana di San Leone a Catania si recava a Palermo per celebrare una volta al mese, sino a quando fu mandato dalla Bielorussia padre Andrei. Il suo arrivo è stato accolto come l'arrivo del *batjuska* (in russo il termine indica il padre vicino e amorevole); da allora la dimensione musicale è cresciuta velocemente grazie alle costanti celebrazioni.

La chiesa di Sant'Alessandro, da quando è stata affidata alla comunità russa, ha cambiato la propria fisionomia interna grazie all'inserimento dell'iconostasi. Alle pareti della chiesa sono appese icone dipinte secondo lo stile russo. Nell'abside troneggia l'icona della Trinità dipinta dal grande iconografo russo Alexander Sasha Sokolov. Inoltre, in quanto ex chiesa cattolica di rito latino, l'edificio è provvisto di un matroneo che oggi ospita il coro. Ho documentato integralmente la liturgia della mattina della domenica di Pasqua 2015, scoprendo che il canto è eseguito con puntuale precisione in un rapporto comunicativo costante tra il coro guidato da Irina e il presbitero, padre Andrei, ottimo conoscitore della musica liturgica.

Per comprendere l'importanza del canto e dell'esistenza della chiesa per la comunità slava è stata di fondamentale importanza un'intervista a Irina, dalla quale emergono la complessità logistica, le difficoltà legate all'esecuzione del repertorio e la consapevolezza che il canto diviene uno strumento interiore per lavorare su se stessi, aprendo a nuove dimensioni spirituali. Inizialmente il coro era formato da alcuni musicisti che si dedicarono allo studio del canto liturgico. In seguito si avvicinarono al coro, coinvolte dall'entusiasmo di Irina, altre persone con un buon orecchio ma senza formazione musicale canonica. I membri attuali, a maggioranza femminile (solo ultimamente sono presenti le parti del basso e del tenore) seguono lezioni individuali per studiare le singole parti. Queste lezioni si svolgono a casa di Irina e solo in un secondo momento si procede a unire le diverse parti.

Nessun membro del coro aveva competenze specifiche di canto e non tutti leggono la musica. Tuttavia Irina, attraverso un metodo che unisce l'apprendimento per ascolto all'uso della scrittura musicale, è riuscita a raggiungere un alto livello in un periodo relativamente breve. Inoltre bisogna tenere in considerazione la tipologia del repertorio. Irina mette in evidenza alcune differenze tra un concerto, in cui i cantanti di norma si esibiscono sicuri della propria *performance*, e la liturgia, durante la quale è importante cantare per celebrare il rito insieme al presbitero. Nella liturgia l'aspetto estetico, seppur importante, assume un valore secondario, soprattutto nelle comunità diasporiche in cui i componenti del coro cambiano spesso a causa di frequenti trasferimenti. Irina sottolinea come la liturgia sia «un organismo vivo» in cui agisce qualcosa di non prevedibile che va oltre la preparazione. Irina riferisce che nonostante diverse liturgie siano state celebrate perfettamente, e dunque i repertori siano ben interiorizzati dai cantori, può succedere qualcosa che giunga a modificare l'esito finale. In questi casi, bisogna superare la frustrazione del proprio ego e proseguire certi che il canto liturgico non è un concerto, un'esibizione, ma è lo strumento della preghiera, un servizio offerto alla comunità e un ministero nei confronti di Dio. La difficoltà iniziale dunque, oltre al cantare per un lungo lasso di tempo e stare in piedi per altrettanto tempo, è quella di superare il compiacimento per la bellezza della propria voce e della esecuzione, affinché il canto divenga preghiera. Questo aspetto è stato più volte sottolineato anche da Maria Teresa Amari, *protopsaltis* della chiesa di San Marco.

Attualmente il coro della chiesa del Patriarcato di Mosca è composto da una decina di persone, di differente nazionalità. A questo proposito Irina sottolinea «l'internazionalità» della chiesa e, di conseguenza, del repertorio: la chiesa è frequentata da persone di diversa nazionalità, russi, bielorusi, ucraini, serbi, georgiani e italiani di tradizione greca, dunque, è in corso un processo creativo per adattare i repertori allo stile della liturgia slava grazie all'uso dei testi tradotti in slavonico, mantenendo le melodie appartenenti alle diverse tradizioni ortodosse. Questo processo rende tali repertori pertinenti allo stile liturgico; le diverse tradizioni musicali non sono percepibili a coloro i quali non conoscono i singoli repertori ma risultano chiare ai fedeli che si riconoscono in tali canti. Inoltre, proprio perché la liturgia è anche il luogo di rappresentazione della propria identità spesso il *Padre nostro* è cantato in tutte le lingue dei fedeli presenti. L'impegno costante del coro è volto al mantenimento della chiesa, unico luogo dove, come dice Irina, «l'anima può volare».

4. Il rito alessandrino: la chiesa copto-ortodossa

La presenza delle comunità copte-ortodosse della Sicilia contemporanea è attestata a partire dal 2012. Queste comunità costituiscono uno degli esiti della Rivoluzione egiziana del 2011, poiché sono primariamente formate da rifugiati religiosi.

Le diverse comunità copte isolate fanno riferimento alla chiesa di San Giorgio a Catania, ospitata presso la chiesa francescana di Santa Maria di Gesù. La chiesa copta di Sicilia afferisce al Patriarcato di Alessandria e si trova sotto la giurisdizione della diocesi di Torino retta da Monsignor Barnaba el-Soryany, la cui sede vescovile è a Roma¹¹. Altre comunità sono presenti a Mineo, Acireale, Ragusa, Palermo, Agrigento e Nicosia. I riti sono celebrati da *abūna* Bola (padre Paolo), un monaco inviato dall'Egitto per garantire assistenza sacramentale sia ai Copti che vivono stabilmente in Sicilia, Calabria e Puglia, sia a quanti giungono clandestinamente sull'Isola con imbarcazioni provenienti dalla Libia (è rilevante ricordare che *abūna* Bola ha celebrato più funerali che battesimi a causa degli innumerevoli decessi avvenuti durante i viaggi in mare).

Le lingue delle celebrazioni sono l'arabo e il copto. A differenza di quanto accade nelle comunità strutturate della diaspora, in cui si usano anche le lingue del paese ospitante per andare incontro alle necessità delle seconde generazioni, in Sicilia le esigenze sono diverse: la chiesa risponde a uno stato d'emergenza in cui la lingua assolve sia alla funzione comunicativa (i fedeli sono a maggioranza egiziani da poco arrivati in Italia) sia da elemento identitario rassicurante che permette di riconoscersi parte di un gruppo nonostante le condizioni di precarietà in cui versano gli immigrati appena sbarcati, come è emerso dalle testimonianze rilevate.

Anche per la chiesa copta la Settimana Santa rappresenta il fulcro di tutto l'anno liturgico¹²: le celebrazioni scandiscono l'intera settimana in modo quasi ininterrotto, per questo motivo la chiesa ospitante di Catania ha messo a disposizione un salone sito al primo piano del convento francescano. Lo spazio del salone, ampio e luminoso, è stato trasformato impiegando delle sedie al posto dell'iconostasi e aggiungendo le icone che perimetrano lo spazio sacro.

Ho in particolare documentato il rito delle Ore (Prima, Terza, Sesta, Nona, Undicesima e Dodicesima) che culmina nella «sepoltura» del Cristo, la simulazione rituale consiste nel richiudere l'icona della Deposizione in un panno di lino bianco. Prima di essere avvolta, l'icona, viene cosparsa di petali di rose, chicchi di grano, olii ed essenze profumante. L'involucro rimane sigillato sull'altare fino al momento dell'annuncio della Resurrezione

durante la veglia del Sabato (cfr. Burmester 1967: 286). L'intero rito è scandito dal canto *Gholghotha* che svolge una particolare funzione identitaria nel mondo copto, confermando, secondo la tradizione tramandata oralmente in Egitto, il legame con il periodo faraonico: si tratterebbe difatti della melodia che accompagnava la sepoltura dei faraoni (ovviamente l'effettiva "storicità" di questa associazione non è documentabile).

Diversamente da quanto normalmente accade nella chiesa copta d'Egitto e tra i Copti in diaspora, a Catania donne e bambini erano pressoché assenti. I partecipanti al rito da me osservato erano ragazzi maschi di età compresa tra i quindici e i trent'anni, pochi adulti e una sola donna. I cantori erano guidati da un giovane diacono che suonava anche i cimbali.

Il quadro delle liturgie musicali delle chiese ortodosse in Sicilia che emerge da queste prime indagini è estremamente complesso. Un elemento che accomuna tutte le comunità è riscontrabile nella loro natura fluida, in quanto la Sicilia costituisce spesso una tap-

pa di un viaggio più lungo verso il Nord Europa. La potenziale mobilità dei cantori è un aspetto che inevitabilmente influenza le dinamiche dei cori, come è emerso dalle interviste. Se da un lato le comunità ortodosse siciliane trovano nella liturgia quello "spazio metafisico" e fisico in cui ritrovare e confermare la propria identità, dall'altro, le celebrazioni innescano in ogni caso processi nuovi nell'ambito dell'universo sonoro siciliano, arricchendolo di repertori e modalità esecutive del tutto assenti fino a dieci anni fa. È interessante osservare, inoltre, il rapporto di mutuo sostegno tra le comunità ortodosse appartenenti ai diversi patriarcati, relazione che è evidente durante le grandi feste del calendario liturgico nonché nella interazione tra i componenti dei cori delle diverse comunità. Alla luce di queste dinamiche la ricerca in Sicilia offre la possibilità di studiare comunità nascoste, fornendo nuove prospettive alla comprensione di comunità diasporiche già strutturate, proprio attraverso l'attenzione al canto. Lo studio di questi processi costituisce pertanto un campo aperto per nuove indagini etnomusicologiche e antropologiche.

Note

* Questo testo presenta una prima ricognizione sulle "liturgie musicali" delle chiese ortodosse in Sicilia e si inserisce nell'ambito del mio progetto di dottorato sul canto liturgico copto in diaspora. L'argomento dell'indagine è stato individuato in seguito alla collaborazione con un gruppo di ricerca dell'Università di Tor Vergata di Roma sul canto liturgico delle comunità diasporiche romane coordinato dalla professoressa Serena Facci e con l'unità di ricerca sulle attuali pratiche musicali in Sicilia coordinata, presso l'Università di Palermo, dal professore Sergio Bonanzinga. Ambedue i gruppi operano nell'ambito del Programma di Ricerca di Interesse Nazionale PRIN "Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 a oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche tradizionali contemporanee 2010-2011". Le immagini che corredano il testo sono state da me realizzate in occasione dei riti pasquali del 2015.

¹ A differenza dell'Occidente cristiano, in cui la chiesa di Roma ha organizzato la propria struttura in senso fortemente unitario e centralizzato, l'Oriente cristiano ha continuato, seguendo il modello dell'antichità, a svi-

luppare l'organizzazione della chiesa in patriarcati in comunione tra loro. Nella gerarchia canonica bizantina vi sono tre livelli istituzionali: i patriarcati, le chiese autocefale e le chiese autonome. Il patriarcato è la sede del Patriarca che rappresenta il vertice della gerarchia ortodossa. Tale ruolo è esercitato su un territorio esteso chiamato diocesi, cioè su una circoscrizione formata da diverse provincie (metropoli) queste ultime formatesi in seguito a un lento processo di accorpamento di chiese locali (Morini 2000). I patriarcati possono concedere l'autocefalia alle chiese: il principio dell'autocefalia esprime «la piena autonomia di governo via via conseguita da gruppi di chiese territorialmente contigue ed etnicamente omogenee» (Morini 2002: 41). Dipendenti dai patriarcati vi sono le chiese autonome che si differenziano dalle autocefale poiché ogni atto di governo deve essere rettificato dall'autorità patriarcale che ha loro concesso la relativa autonomia.

² Il concilio di Calcedonia del 451 è il quarto dei sette concili ecumenici riconosciuto sia dalla chiesa ortodossa (chiesa dei sette concili) sia dalla chiesa cattolica. Tuttavia,

la grande differenza tra le due chiese, in merito ai concili ecumenici, sta nel fatto che la chiesa ortodossa non riconosce tutti i concili convocati dopo il settimo poiché ritiene che non ci potranno più essere concili ecumenici finché Oriente e Occidente saranno separati. I sette concili sono: Nicea I (325); Costantinopoli I (381); Efeso (431); Calcedonia (451); Costantinopoli II (553); Costantinopoli III (680-681); Nicea II (787) (Ferrugia 2000).

³ Oggi sono considerate chiese pre-calcedonesi tutte le chiese derivate dai due ceppi iniziali, alessandrino e siro, come la chiesa etiope, la siro-malabarese ecc., nonché alcune chiese di rito proprio come la chiesa armena (cfr. Carcione 1998).

⁴ Morini però, per quanto riguarda la cronologia, parla di «mitografia del 1054», evidenziando il lungo processo iniziato ben prima dell'XI secolo in cui si sono susseguiti diversi momenti di contrasto tra i Vescovi delle due chiese e che portarono alla reciproca scomunica del 1054, (ritirata solo il 7 dicembre del 1965) e che continuarono anche in seguito. A oggi la chiesa di Roma e la chiesa di Costantinopoli non sono in comunione. Dunque, uno scisma reale ma con una data storica d'inizio "virtuale" (cfr. Were 1964; Morini 2000: 20-28).

⁵ Le chiese *sui iuris* sono chiese che celebrano secondo i riti orientali ma, a differenza delle chiese ortodosse, sono in comunione con Roma, quindi sono cattoliche pur mantenendo le tradizioni liturgiche orientali. Queste chiese sono più comunemente conosciute come "uniate" poiché unite a Roma, tuttavia quest'ultimo termine ha assunto accezioni dispregiative, pertanto si preferisce chiamarle chiese cattoliche di rito bizantino o in comunione con Roma.

⁶ Il *kondakion* (pl. *kondakia*) è la prima grande forma dell'innografia bizantina sviluppatasi tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, la cui origine risiede in ambienti siriaci. Il termine *kondakion* significa "rotolo" e fu applicato alla nuova forma innografica solo in epoca posteriore (dal IX secolo). Romano il Melode, il quale fu il primo a utilizzare questa forma innografica, chiama le sue composizioni "inni", "canti", "canti di lode". Il *kondakion* è una forma poetica complessa composta da un proemio, un numero variabile di strofe, chiamate *iki* "stanze" che va da diciotto a ventiquattro e un ritornello. Ogni stanza è collegata l'una all'altra da un acrostico; ciascuna stanza è strutturata su una forma modello chiamata "irmo". Le altre forme poetiche principali sono il tropario, il canone (Wellesz 1991).

⁷ La chiesa etiope nacque nel IV secolo grazie all'azione dei missionari provenienti dal Patriarcato di Alessandria ma già da tempi remoti assunse la lingua locale,

il *gbe'ez*, come lingua liturgica. Inoltre la chiesa etiope ha sviluppato spiritualità e pratiche liturgico-musicali specifiche che si differenziano in misura rilevante da quelle della tradizione egiziana. La chiesa etiope, nota come *Tewabedo*, si è resa autonoma dal 1959. Dalla chiesa etiope nasce la chiesa eritrea, divenuta autocefala soltanto nel 1994 per motivi prevalentemente politici. In Occidente le chiese etiope e eritrea erroneamente sono conosciute anche come chiese copte ma l'uso di questo termine è improprio: la confusione nasce dal fatto che le tre chiese sono tutte di rito alessandrino (cfr. Carcione 1994; Shelemay, Jeffery 1997 e Buzi 2006).

⁸ Il testo del Tomo patriarcale è consultabile on line all'indirizzo <http://win.ortodossia.it/tomo.htm>.

⁹ Cfr. <http://www.ortodoxia.it/it.htm>.

¹⁰ Le chiese ortodosse continuano ad applicare le decisioni prese durante il concilio di Nicea I (325) secondo cui la determinazione della data della Pasqua avrebbe dovuto seguire sempre due eventi 1) l'equinozio di primavera; 2) la data di celebrazione della Pasqua ebraica, al fine di mantenere un'aderenza con la sequenza biblica degli avvenimenti. La Pasqua, dunque, sarebbe stata celebrata la Domenica immediatamente successiva alla prima luna piena dopo l'equinozio di primavera e sempre dopo la Pasqua ebraica. Diversamente la chiesa cattolica e le chiese protestanti stabiliscono la data della Pasqua tenendo in considerazione solo l'Equinozio di Primavera ed escludendo la Pasqua ebraica. Nel 2015 la Pasqua ortodossa è stata celebrata il 12 aprile. Il problema della determinazione della Pasqua è di estrema attualità alla luce delle diaspore ortodosse e dunque della convivenza delle diverse chiese orientali nei territori storicamente cattolici e protestanti, così come è emerso al raduno mondiale dei sacerdoti svoltosi il 12 giugno 2015 nella basilica di san Giovanni in Laterano, in cui Papa Francesco ha affrontato la proposta pervenuta dal Patriarca copto Papa Tawadros II di determinare una data fissa della Pasqua comune per tutti i cristiani. La proposta verrà discussa nel 2016 nel sinodo panortodosso indetto dal Patriarca di Costantinopoli Bartolomeo.

¹¹ La comunità copta-ortodossa romana, oggi estremamente organizzata e strutturata, nasce nel 1990 e rappresenta un frammento d'Egitto in Italia, importante confronto per comprendere le comunità nascenti in Sicilia (cfr. www.coptiortodossiroma.it).

¹² Presso la comunità copta-ortodossa di Catania ho partecipato alle celebrazioni dell'11 aprile 2015, Venerdì Santo, che si sono svolte senza interruzione dalle 9 della mattina alle 18 di pomeriggio.

Bibliografia

- Burmester KHS O. H. E.
1967 *The Egyptian or Coptic Church. A detailed description of her liturgical services and the rites and ceremonies observed in the administration of her sacraments*, Office of the French Institute of Oriental Archaeology, Il Cairo.
- Buzi P.
2006 *L'Oriente cristiano-3. Il Cristianesimo copto. Egitto, Etiopia, Nubia. Storia, letteratura e arte*, ESD, Bologna.
- Capuani M.
1999 *Egitto Copto*, Jaca Book, Milano.
- Carcione F.
1998 *Le Chiese d'Oriente. Identità, patrimonio e quadro storico generale*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI).
- Cohen R.
1997 *Global Diasporas. An introduction*, UCL Press, Londra.
- Cosmas P.
2003 *La presenza ortodossa in Magna Grecia*, Sacro Monastero di San Giovanni il Mietitore, Bivongi (RC).
- Del Ton G. (ed. a cura di)
1964 *Storia ecclesiastica e i martiri della Palestina* di Eusebio di Cesarea, Desclée - Editori Pontifici, Roma, Parigi, Tournay.
- Di Marco P., Musco A.
2005 (a cura di), *Aspetti della cultura bizantina ed Albanese in Sicilia*, Officina di studi Medievali, Palermo.
- Diocesi copto-ortodossa di San Giorgio, Roma:
<http://www.coptiortodossiroma.it/>
- Donald D. L.
1998 *Storia e cronaca dei Sette Concili che definirono la dottrina cristiana*, Piemme, Casale Monferrato.
- Evdokimov P.
1981 *L'Ortodossia*, EDB, Bologna.
- Ferrugia E. G.
2000 «Sette concili, Chiesa dei», in E. G. Ferrugia (a cura di), *Dizionario Enciclopedico dell'Oriente cristiano*, Pontificio Istituto Orientale, Roma.
- Garofalo G.
2001 (a cura di) *Canti bizantini di Mezzojuso. I manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro*, vol. I, Regione siciliana Assessorato ai beni culturali e ambientali e alla Pubblica Istruzione, Palermo.
- 2004 «Music and Identity of Albanians in Sicily: Liturgical Byzantine Chant and Devotional Musical Tradition», in U. Hemetek, G. Lechleitner, I. Naroditskaya e A. Czekanowska (eds.) *Manifold Identity. Studies of Music and Minorities. Proceedings of the 2st International Meeting of Study Group "Music and Minorities" of the International Council for Traditional Music (ICTM), Lublin/Poland, 25-31 August 2002*, Cambridge Scholars Press, London: 271-288
- 2006 «I canti bizantini Arbrëshë di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-'53) e l'odierna tradizione», in *EM Rivista degli archivi di etnomusicologia*. Accademia nazionale di Santa Cecilia, II numero 2: 11-65.
- 2015 «A Greec-Byzantine musical Island inside on Italian Island: the Byzantine Chant of the Arbrësh of Sicily», in Moody I. e Takala-Roszczenko M. (eds.), *Church Music and Icons: Windows Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 3-9 June 2013*, The International Society of Orthodox Music, Estonia: 387-400.
- Giannelos D.
1996 *La musique byzantine. Le Chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris-Montréal.
- Hasan S. S.
2003 *Christians versus Muslims in Modern Egypt: The Century-Long Struggle for Coptic Equality*, Oxford University Press, New York.
- Testimonianza ortodossa. Lettera ad [sic] un Romano-Cattolico di Gregorio Cognetti:*
<http://www.ortodoxia.it/it.htm>
- Levy K., Troelsgård Ch.
2001 «Byzantine Chant», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, Macmillan, London: 734-756.
- Lingas A.
2004 «Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse», in J-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica. Storia della musica europea*, vol. IV, Giulio Einaudi editore, Torino: 68-93.

- Lossky N.
2003 *Essai sur une théologie de la musique liturgique*, Cerf, Paris.
- McKinnon J.
1987 *Music in Early Christian Literature, Cambridge Reading in the Literature of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Meyendorff P.
1991 *Russia, Ritual, and Reforms: the Liturgical Reforms of Nikon in the Seventeenth Century*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood.
- Moftah R. et al.
1991 «Music, Coptic», in Aziz S. Atiya (ed.) *The Coptic Encyclopedia*, vol. VIII, Macmillan, New York-Toronto: 1715- 1744.
- Moisil C.
2012 *The construction of the Romanian national church music (1821-1914)*, National and Kapodistrian University of Athens, Atene.
2013 «Romanian hymns and hymnody» in *The Canterbury Dictionary of Hymnology*, Canterbury Press, Web 30 Oct. 2015, <http://www.hymnology.co.uk/r/romanian-hymns-and-hymnody>.
- Moldoveanu N.
2010 *Istoria muzicii biserice ti la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, Bucarest.
- Morini E.
2002 *Gli ortodossi*, Il Mulino, Bologna.
- Ostrogosky G.
1968 *Storia dell'Impero bizantino*, Einaudi, Torino.
- Padre Alessio Ieromonaco
2004 *I Santi italo-greci dell'Italia Meridionale*, Nicola Calabria editore, Patti.
- Papathomas G. D.
2000 *Essai de bibliographie (ad hoc) pour l'étude des questions de l'autocéphalie, de l'autonomie et de la diaspora: contribution bibliographique à l'étude des question; essai préliminaire*, Edizione Epectasis, Katerini.
- Scaldeferri N.
2000 «Percorsi tra oralità e scrittura nella tradizione liturgica bizantina in Italia meridionale», in P. Barzan - A. Vildera (a cura di), *Il canto "patriarchino" di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Neri Pozza Editore, Vicenza: 291-310.
- Shelemay K. K., Jeffery P.
1997 *Oral Traditions 3, Ethiopian Christian Liturgical Chant: An Anthology. Part 3: Ethiopian Chant and Notation; Notational History; Glossary; References*, A-R Editions.
- Siniscalco P.
2005 (a cura di), *Le antiche chiese orientali. Storia e letteratura*, Città Nuova, Roma.
- Strunk O.
1977 *Essay on Music in the Byzantine World*, Norton, New York.
- Taft R. F.
1992 *The Byzantine Rite: A Short History, American Essay in Liturgy*, Liturgical Press, Collegeville.
- Tomo di fondazione della sacra arcidiocesi ortodossa d'Italia:*
<http://win.ortodossia.it/tomo.htm>
- Vaccaro A.
1994 (a cura di), *Italo-Albanensia*, Bios, Cosenza.
- Ware T.
1983 *The Orthodox Church*, Penguin Book, New York.
- Wellesz E.
1991 «La musica delle chiese Orientali, Le forme poetiche dell'innografia bizantina», in *Storia della Musica*, vol. II, Feltrinelli-Garzanti, Milano: 23-37, (ed. or. The New Oxford History of Music, 1954).



1. Canto *Simeron Kremate epì xilu*, Giovedì Santo 2015, chiesa di San Marco d'Efeso, Palermo.



2. Domenica di Pasqua 2015, coro della chiesa di Sant'Alessandro, Palermo.



3. Domenica di Pasqua 2015, benedizione del cibo al termine della liturgia, chiesa di Sant' Alessandro, Palermo.



4. Canto *Gholghotha* durante il rito della "sepoltura" del Cristo, Venerdì Santo 2015, chiesa di San Giorgio, Catania.



5. *Abūna* Bola (padre Paolo), Venerdì Santo 2015, chiesa di San Giorgio, Catania.

Giuseppe Giordano

Musiche di tradizione orale dal campo alla rete*

1. Un nuovo campo di indagine

In questi ultimi anni, in Italia come altrove, gli etnomusicologi sempre più spesso si trovano a riflettere sulle trasformazioni dell'approccio ai propri oggetti di studio, specialmente in ragione delle nuove dinamiche di produzione e fruizione che investono ogni genere di musica¹. Così come dalla fine del XIX secolo l'invenzione del fonografo e dei successivi mezzi di registrazione e riproduzione del suono determinarono un radicale cambiamento del "fare musica" (cfr. Molino 2001), un processo altrettanto radicale ha avuto inizio con l'avvento di internet. Un dato certamente interessante di questo cambiamento riguarda anche la diffusione di nuovi strumenti di ripresa visiva e sonora sempre disponibili all'uso: telefoni cellulari *smart*, muniti di foto-videocamere ad alta risoluzione e audio-registratori digitali, ma anche videocamere compatte con possibilità di immediato "caricamento" dei contenuti sul *web*.

Rispetto a un recente passato, quando gli strumenti di audio/videoregistrazione erano perlopiù utilizzati da tecnici specializzati, questi moderni strumenti sono concepiti per essere utilizzati su larga scala e, soprattutto, rendono molto più agevole realizzare ampie documentazioni con accettabili standard qualitativi. Se il fonografo ha avuto un ruolo decisivo sul piano della conservazione della memoria musicale, conferendo dimensione sonora a quanto prima si poteva solo affidare alla scrittura (cfr. Battier 2001), anche questi nuovi mezzi di registrazione stanno avendo una funzione di potenziamento documentario, innescando nuove dinamiche di fissazione-diffusione dei fenomeni musicali entro un regime di libera circolazione delle conoscenze e dei saperi. La condivisione di contenuti multimediali attraverso i più diffusi canali di comunicazione virtuale, quali Facebook e YouTube, contribuisce inoltre ad abbattere quei limiti fisici e geografici che nel passato rappresentavano uno degli aspetti più problematici dell'accesso alle fonti (cfr. Slobin 2011).

Nuove tecnologie di rilevamento e nuovi media hanno influito sia sulle modalità con cui oggi

può essere condotta una ricerca, privilegiando a esempio quanto gli studiosi angloamericani già definiscono *virtual fieldwork*², ma anche sul modo in cui lo stesso oggetto di studio si forma a partire da dinamiche del tutto estranee a quelle canoniche della documentazione etnografica. Nel nostro caso, i repertori musicali di tradizione orale divengono sempre più spesso elementi di una più ampia negoziazione, in cui le intenzioni di gruppi e perfino di singoli individui giocano ruoli decisivi non soltanto nell'ambito della dimensione "comunitaria", ma anche in ordine a investimenti di riconoscimento che spaziano senza limiti grazie alla potenza pervasiva della "rete".

Questo nuovo modo di accostarsi alla musica tradizionale ha inevitabilmente mutato anche il concetto che si aveva di "comunità", ovvero di gruppo che condivide un insieme di regole, che tende a perseguire interessi condivisi, che instaura relazioni volte a ottenere benefici individuali e che, nel nostro specifico caso, associa a determinate musiche, a determinati repertori, stessi valori, stesse funzioni e stessi significati validi all'interno del contesto di fruizione³.

Oggi, soprattutto nella fascia giovanile, si parla di comunità riferendosi anche ai social media, ai siti, ai gruppi creati su Facebook o su WhatsApp: luoghi non reali in cui ugualmente ci si incontra, si discute, e si fa musica anche trovandosi a molti chilometri di distanza. Nella "rete" si condividono brani musicali, ci si scambiano testi o partiture, si inviano proprie esecuzioni musicali ricercando consensi e accogliendo eventuali critiche. Afferma Jan Fernback che «sebbene le comunità virtuali posseggano molti dei tratti essenziali come le comunità fisiche, esse posseggono soprattutto la "sostanza" che rende possibile ai propri membri esperienze comuni e significati condivisi» (1999: 217). È importante sottolineare, dunque, come anche in queste "nuove comunità", in queste «piazze o agorà virtuali e conviviali» (Paccagnella 2000: 127), l'esperienza musicale si realizzi in maniera concreta e diretta, all'interno di un più ampio processo di produzione culturale che ha luogo nel ciberspazio, quasi sempre in maniera attiva e

consapevole, e soprattutto attraverso dinamiche e comportamenti sempre più usuali. Attraverso questi nuovi spazi di condivisione è cambiato anche il concetto di localizzazione e il rapporto dei singoli membri con il luogo reale, fisico. Di conseguenza, anche i confini comunitari si sono estesi sotto segni diversi rispetto alla sola appartenenza territoriale.

È forse un caso che molti gruppi e comunità avvertano l'esigenza di proporsi anche attraverso il *web*? Avere la pagina Facebook, il sito, il contatto WhatsApp è oggi quasi indispensabile per affermare pubblicamente la propria esistenza all'interno di questi nuovi spazi relazionali. La realtà quotidiana in cui viviamo e con la quale ci confrontiamo, a livello sia individuale sia comunitario, presenta confini sempre più incerti e offuscati fra reale e virtuale, fra autentico e riprodotto, fra temporale e a-temporale, fra presenza e assenza (*on-line/off-line*), fra locale e globale, tanto che i più diversi stili, repertori e modi di realizzazione del musicale – come giustamente osserva Francesco Giannattasio⁴ – ormai consuonano tutti, pancronicamente, in una nuova dinamica interculturale e intersoggettiva e, si può aggiungere, inter-mediata.

Se in passato la trasmissione dei repertori musicali tradizionali non poteva prescindere dalla presenza fisica di cantori e suonatori, che attraverso le loro esecuzioni fornivano anche sostanziali elementi di corredo, quali postura, cinesica e prossemica, oggi si può “apprendere” anche nell'ambito di altri scenari comunicativi. Questi a volte si configurano come surrogati poco significativi, mentre in alcuni casi paiono invece assolvere funzioni apprezzabili su diversi livelli.

In rete sono ormai disponibili veri e propri manuali audiovisivi per imparare e costruire e suonare strumenti “popolari”. Così come si possono trovare interi repertori locali di canti, magari proposti secondo esecuzioni che coprono archi cronologici più o meno consistenti per poterne meglio apprezzare il valore storico. “Chattare” con un musicista, con un cantore, con un esperto di tradizioni locali, interloquire con lui su Skype, anche in assenza di codici socioculturali profondamente condivisi, può ugualmente portare a uno scambio comunicativo soddisfacente, magari circoscritto alla condivisione di materiali e opinioni in tempo reale. Molteplici sono le opportunità e gli itinerari possibili, sia sul versante dei “protagonisti” diretti delle tradizioni musicali in oggetto sia tra questi e un vasto pubblico di referenti, che va dal semplice appassionato o curioso al ricercatore di professione che può anche svolgere un ruolo attivo, per esempio partecipando ai forum dei vari gruppi a cui è interessato, promuovendo anche discussioni su temi specifici.

Questi aspetti permettono dunque di considerare i *social media*, o le piattaforme multimediali, come validi strumenti cognitivi utili a instaurare relazioni interpersonali. La ricerca è fatta anche, o forse anzitutto, di contatti (più o meno diretti), di relazioni, oltre che di osservazione e talvolta di partecipazione attiva. In questa prospettiva si dilatano i confini della ricerca etnomusicologica, che per un verso vede molto attenuarsi i limiti di ordine spaziale e socioculturale, mentre per altro verso fatica a seguire la rapidità con cui si evolve il quadro multi-mediato di sua pertinenza, talvolta superando i nostri tempi di adattamento.

Quanto si è accennato merita certamente una trattazione più estesa e dettagliata, proprio per l'importanza che queste trasformazioni rivestono nell'ambito dei nostri studi, sia sul piano della metodologia d'indagine sia, forse, sull'ontologia stessa della disciplina. L'etnomusicologo che si muove nel presente, che osserva le evoluzioni e le trasformazioni della musica cosiddetta tradizionale, non può non considerare il mutamento del concetto stesso di “lavoro sul campo”, più volte messo in luce dagli studiosi⁵. Fino a pochi anni fa l'indagine sul terreno aveva difatti come principale referente uno spazio fisico, un luogo geograficamente definito, e prevedeva anche lo spostamento del ricercatore da un posto a un altro, oltre a un tempo di permanenza sul campo più o meno lungo. Oggi, in questo complesso processo di comunicazione affidato ai computer, “terminali” di una gigantesca interfaccia culturale (cfr. Manovich 2002), l'etnomusicologo è necessariamente portato a riconsiderare il suo spazio di azione e a confrontarsi con nuovi territori virtuali, del tutto svincolati dall'*hic et nunc* del rilevamento etnografico classico.

Ripensare il concetto di “campo” alla luce di queste prime considerazioni richiede pertanto l'elaborazione di specifiche strategie di osservazione, a partire dalla consapevolezza che quanto la rete presenta come “virtuale” è sempre il prodotto di comportamenti e dinamiche del tutto “reali”. Si tratta dunque di volgere lo sguardo a questi nuovi «spazi del sapere» (Lévy 1996) tenendo conto delle nuove dinamiche comunicative, delle nuove metafore e significati, dei nuovi conflitti, delle nuove rappresentazioni di sentimenti di cui si fa uso sul *web*.

Nelle pagine che seguono prendo in considerazione alcuni casi siciliani, specialmente connessi a repertori paraliturgici e devozionali di pratica popolare, con riferimento a tre esempi extra-isolani che contribuiscono a meglio chiarire la mia prospettiva d'analisi.

2. *Devozioni musicali in rete*

Nel mese di giugno del 2012 mi trovavo a Colli a Volturno, piccolissimo centro urbano vicino a Isernia (in Molise), per documentare la festa di san Antonio e in particolare i canti tradizionali eseguiti in onore del Santo. Terminata la processione mattutina e la messa celebrata nella piccola chiesetta intitolata a sant'Antonio, prima di recarci a pranzo, mi intrattenni a parlare delle tradizioni locali con don Paolo, il parroco del paesino, che solo qualche ora prima avevo conosciuto. Abbiamo discusso sui canti eseguiti per la processione e su quelli intonati dal coro durante la messa, ritrovandoci subito d'accordo nel considerare la bellezza del canto popolare anche in un contesto più specificamente liturgico. Poi gli chiesi, ai fini di una eventuale ricerca, se in qualche altra occasione venissero eseguiti repertori musicali tradizionali connessi alle devozioni locali. L'immediata risposta del parroco, contento tra l'altro di potermi aiutare, fu la seguente: «Sì, certo, ci sono diversi canti devozionali per l'Immacolata, per Natale o anche per Sant'Antonio Abate e anche i Vespri cantati in latino per l'Assunta con melodie tradizionali». E poi aggiunse: «Ma trovi tutto quello che ti serve per la ricerca su YouTube!».

Quella del parroco di Colli a Volturno è una delle risposte più frequenti che oggi continuo a ottenere quando chiedo informazioni sui repertori musicali devozionali anzitutto ai sacerdoti, ma anche ai gestori di confraternite, ai presidenti di associazioni, agli organisti e direttori di cori parrocchiali. Se fino ad alcuni anni addietro le informazioni che mi venivano date erano orientate quasi sempre verso libri di storici locali o verso qualche tesi di laurea, o mi veniva dato qualche foglio, ciclostilato o in fotocopia, contenente i testi dei canti, oggi per tutti il riferimento è diventato YouTube o la pagina Facebook della parrocchia, della confraternita o del gruppo dei cantori, dove si possono trovare, oltre ai programmi religiosi dei festeggiamenti e alla descrizione (spesso anche abbastanza dettagliata) degli eventi, perfino alcune registrazioni audiovisuali dei momenti celebrativi più importanti. Inoltre, non mancano quasi mai le documentazioni relative ai repertori musicali tradizionali (rosari in dialetto, litanie, coroncine, acclamazioni devozionali).

Nel febbraio del 2013 a Misilmeri (PA), il "ministro" di un'antica fraternità francescana, conoscendo il mio interesse per la musica tradizionale, mi propose di documentare la pratica rituale dei "Sette venerdì dell'Addolorata", nei venerdì di Quaresima, in modo che realizzassi un filmato da pubblicare poi su YouTube e sulla pagina

Facebook dedicata al rito. Ha quindi aggiunto: «Abbiamo ripreso l'anno scorso questa tradizione dopo trent'anni di interruzione, perché il parroco di prima non era d'accordo, e adesso che col nuovo parroco abbiamo ricominciato a celebrare questo rito vogliamo darne cenno a tutti attraverso Facebook, facendo ascoltare i canti tradizionali che abbiamo ripreso direttamente dalla memoria dei più anziani». Risposi che purtroppo quel venerdì non ero in paese perché avevo già da tempo concordato altre ricerche. L'indomani la pagina Facebook dell'evento venne ugualmente creata, con fotografie e videosequenze realizzate l'anno precedente da una consorella con il proprio *smartphone*. Su quella pagina possono ascoltarsi frammenti del rosario in siciliano, delle litanie in latino e dello *Stabat Mater* corredati dalla seguente descrizione⁶:

Anche quest'anno, il popolo misilmerese, seguendo una plurisecolare tradizione, si appresta ad onorare la Vergine SS. Addolorata con i "Sette venerdì" in Suo onore. Ogni venerdì di Quaresima i fedeli si ritrovano ai piedi del venerato simulacro per il canto dell'antico rosario in dialetto siciliano accompagnato dal canto delle litanie dell'Addolorata in lingua latina. Conclude la preghiera una singolare versione dello "Stabat Mater" che da quasi due secoli tesse le lodi della Mater Dolorosa.

Ogni venerdì, nella Chiesa di Santa Rosalia (detta di San Paolino), alle ore 17:30 avrà inizio il canto del rosario e della litania, seguiti dalla Celebrazione Eucaristica e dalla Via Crucis.

Coltiviamo ed alimentiamo le nostre tradizioni che i Padri ci hanno consegnato per onorare la Gran Madre di Dio.

Al di là del valore e della qualità del documento presente sul *web*, merita una seria riflessione il fatto che oggi anche i repertori devozionali o paraliturgici, gli stessi che fino ad alcuni anni addietro destavano interesse quasi esclusivamente presso le comunità parrocchiali o all'interno degli stessi gruppi di cantori o presso le confraternite, e che tra l'altro erano spesso considerati repertori da custodire gelosamente e da non divulgare all'esterno, stiano oggi avendo, al contrario, una larga diffusione e una più ampia considerazione non tanto fra gli studiosi (questi, per certi aspetti, se ne sono sempre interessati), quanto fra un più vasto pubblico di fruitori non specialisti della materia che, talvolta impropriamente, definiamo "appassionati". Si tratta, dunque, di spazi in cui l'informazione non è pensata per essere trasmessa in maniera unidirezionale o fruita in maniera quasi passiva (così come potrebbe avvenire ascoltando un compact disc o guardando

la televisione), bensì siamo in presenza di dati che pretendono di essere aggiornati, ampliati, criticati, corretti. Nel nostro specifico caso basterebbe digitare su YouTube parole-chiave come “rosario popolare” o “litania tradizionale”, o espressioni del tipo “tradizionale lamento della Settimana Santa” o qualcosa di simile, per avere accesso a un ampio numero di esempi audiovisivi, tra l’altro corredati di norma da brevi descrizioni seguite spesso da commenti che, se letti in una prospettiva specifica di analisi, rivelano l’interesse e la curiosità degli ascoltatori, ma anche l’esigenza di interagire con l’autore del filmato o della registrazione per offrire o richiedere altre informazioni. Non è inoltre secondario considerare il fatto che oggi queste dinamiche coinvolgono in maniera più o meno diretta anche il lavoro di ricerca dell’etnomusicologo (o del ricercatore in generale) che ormai “prepara” *on-line* l’indagine, effettuando diversi sopralluoghi virtuali prima di recarsi sul campo⁷.

A questo riguardo riporto di seguito alcuni esempi di descrizioni di video “caricati” su YouTube. Nella descrizione di una videosequenza contenente l’inno popolare *Ave Maris Stella* intonato a Ficarra (ME) in una versione melodica locale, l’autore del filmato si preoccupa di inserire qualche riferimento storico, annotando anche i giorni in cui viene di norma intonato il canto⁸:

Canto della devozione popolare ficarrese alla Madonna Annunziata, che secondo la tradizione si cantò nel 1507 all’arrivo della statua sulla spiaggia di Brolo. Si canta ancora oggi nei vesperi solenni e all’inizio delle processioni del 25 marzo e del 3 e 5 agosto seguito dal solenne grido dei portatori della vara “Evviva, evviva a Gran Signora Maria”.

Ancora più dettagliata è la descrizione associata al video che ha per titolo *Inno tradizionale alla Madonna di Canneto*, documentato a Settefrati (FR). Nel filmato, tra l’altro, vengono messe a confronto due diverse registrazioni amatoriali dello stesso canto, come dichiarato espressamente dall’autore⁹:

Inno “Evviva Maria” alla Madonna di canneto. Non è quello solitamente cantato dai pellegrini, ma quello nella versione più antica in uso presso la parrocchia del paese. L’audio è piuttosto precario perché tratto da un vecchio nastro magnetico di una registrazione rudimentale di parecchi anni fa. A 8’30” segue la versione dell’Inno eseguito comunemente dalle compagnie dei pellegrini.

Un’altra testimonianza riguarda nuovamente il paese di Colli a Volturmo e si può considerare emblematica ai fini del nostro discorso. Si tratta

di una intonazione locale delle Litanie lauretane eseguite dai fedeli, accompagnati dall’organo. La descrizione del documento è interessante perché – come più volte ho riscontrato – accenna anche alla provenienza e alla trasmissione del canto¹⁰.

Litanie della Beata Vergine Maria. Registrazione amatoriale fatta in Chiesa. Cantano i fedeli. L’origine di queste litanie è nell’area brianzola, sono state importate nel Molise dal parroco.

Già da questi esempi è possibile intuire che dietro questo fenomeno sempre più consistente c’è anzitutto il desiderio di ostentare le proprie tradizioni musicali, con una particolare attenzione alla descrizione dei riti, facendo ricorso anche ad alcuni criteri per certi aspetti propri della documentazione scientifica, come a esempio riportare nella descrizione o in sovrapposizione durante il filmato i nomi dei cantori e i loro ruoli, l’occasione in cui tradizionalmente viene eseguito il canto, il luogo o la data di registrazione, l’eventuale provenienza del brano musicale.

Una prima riflessione porta a chiedersi se il merito del “nuovo” e sempre più esteso interesse verso questi repertori musicali sia da attribuire anche alla loro diffusione in rete o se, viceversa, proprio l’abbondante presenza sul *web* di questi canti “tradizionali” sia la conseguenza diretta dell’affermazione di una nuova coscienza comunitaria, forse intensificata dalle sempre più ricorrenti ricerche sulla cultura locale, spesso centrate anche sulle pratiche musicali. Emerge inoltre l’interesse a diffondere queste musiche e questi canti non più attraverso quaderni o foglietti manoscritti e più volte ricopiati (come solitamente avveniva fino a un recente passato per tutto il repertorio di testi poetici a carattere sacro) ma attraverso i *social media*, considerati oggi strumenti più immediati e più completi, e dunque più efficaci, per la conservazione e la tutela di questi repertori.

In questa direzione un’altra esperienza personale si può ritenere esemplificativa. Nel 2012, durante alcune ricerche in piccolo centro dell’entroterra palermitano, ho incontrato uno studente universitario ventiduenne che, nel manifestare interesse per le tradizioni popolari del suo paese, e in particolare per quelle connesse alla sfera devozionale, mi disse che aveva già iniziato a filmare i canti paraliturgici eseguiti nelle varie occasioni festive al fine di «documentarli» in maniera sistematica su YouTube, utilizzando il suo canale personale. In effetti, poche settimane dopo, appurai che quel giovane aveva già iniziato a inserire filmati relativi alle messe votive in gregoriano, al canto del rosario dialettale e delle litanie per la novena dell’Immacolata, alle coroncine cantate ecc.

Un esempio simile riguarda la documentazione dei rosari tradizionali di Castellammare del Golfo (TP) realizzata da un giovane cultore delle tradizioni locali (grazie alla memoria della anziana nonna) e diffusa tramite *internet* con lo scopo di tramandarne memoria (come si legge nella didascalia di uno dei filmati).

I casi ricordati testimoniano un interesse crescente verso i repertori musicali devozionali, con l'espressa volontà di custodirne la memoria documentandoli secondo una precisa e consapevole percezione del fenomeno rituale (descrivendo le occasioni, riportando i testi poetici ecc.). Sono perlopiù i giovani – spesso gli stessi che orbitano attorno agli ambienti parrocchiali o confraternali, o più raramente membri della pro-loco – a promuovere e gestire queste operazioni. I documenti audiovisivi e le immagini raccolte diventano inoltre oggetto di ben più lunghe discussioni quando gli stessi autori delle registrazioni le inseriscono sulle pagine dei social network oppure creano pagine di eventi o specifici gruppi principalmente su Facebook. Non di rado nelle lunghe e interessanti discussioni emerge anche l'elemento del confronto e non di rado anche quello della competizione attiva, che in certi casi si traduce in occasioni reali di sfida, che nascono in quelle realtà virtuali e si consumano in eventi reali.

A questo proposito risultano altrettanto interessanti i dibattiti che ruotano intorno a filmati relativi ad alcuni repertori devozionali riproposti da gruppi corali o folkloristici. In questi casi emergono perlopiù i dissensi dei cantori e dei musicisti o dei membri delle confraternite (o anche degli stessi devoti) nei confronti di queste "riproposte", a volte ritenute perfino offensive. Rappresentativo può considerarsi il video del canto polivocale *I parti rà cruci* di Santo Stefano di Camastra (ME) eseguito da un gruppo siciliano durante un concerto in teatro¹¹. Immediate sono state le disapprovazioni dei cantori del luogo espresse attraverso una lunga discussione su YouTube, dove le critiche per il mancato rispetto verso un repertorio "sacro" per la comunità locale sono state al centro della controversia, toccando anche aspetti più specifici relativi per esempio al modo di eseguire il brano, come emerge dal commento molto "tecnico" di un cantore:

Bella per quanto possa essere, l'esecuzione di "Sicilia Dintorni" [il gruppo di riproposta] non rispecchia sicuramente il modo corretto di cantare *I parti ra Crucis*. La tonalità non è esatta, la fraseggiatura è dura e affrettata, i respiri e le sospensioni non sono corretti, sono state aggiunte altre voci non previste, la parte accordale del coro, quella reale, è quasi nascosta, emerge più la voce acuta del coro (non prevista) e qualche quinta dell'accordo (non prevista), in alcuni punti non

è chiara l'armonizzazione delle strofe in tonalità minore [...] È come se si eseguissero le arie di Puccini con lo stile di Rossini, o Bellini come Mozart... esecuzioni probabilmente belle, ma non corrette. [...] In questo senso vi troviamo impreparati, non ci permettiamo di giudicare altro.

Restando sul tema della documentazione *on-line* dei repertori musicali devozionali, è interessante scorgere la presenza su YouTube di uno specifico canale chiamato "Musica religiosa popolare", creato con lo scopo di contenere documenti sonori appartenenti alla sfera della liturgia o della paraliturgia tradizionali. Così, infatti, si legge nella descrizione inserita dal gestore: «Canale per la salvaguardia e la diffusione della musica religiosa popolare». Il canale conta oggi quasi duecentosettantamila visite e ha un cospicuo numero di iscritti che interagiscono fra di loro con commenti, scambio di materiali, curiosità, o anche con discussioni su temi quali: il recupero delle tradizioni liturgico-musicali, l'uso di alcuni strumenti musicali durante le liturgie, l'impiego di repertori in latino e altro ancora. Vi si trovano sia registrazioni amatoriali effettuate dallo stesso gestore del canale sia registrazioni recuperate da vecchi dischi o bobine, e anche interessanti brani contenuti in audiocassette che fino ad alcuni anni addietro erano vendute soprattutto nei santuari italiani come *souvenir*. Emerge ancora, dunque, il tema della salvaguardia e della diffusione di questi repertori tradizionali attraverso un processo i cui esiti sono ancora una volta affidati alle potenzialità del *web* e non più alla sola trasmissione scritta e orale.

3. I fili della scrittura e dell'oralità

È interessante pensare al parallelismo tra questi spazi virtuali e i quaderni dove i fedeli, i sacerdoti, i cultori di storia locale o gli stessi musicisti e cantori trascrivevano i testi di novene, rosari, litanie per non perderne la memoria, custodendoli gelosamente, come nel caso, per esempio, dei quaderni degli ultimi cantastorie ciechi di Palermo (cfr. Guggino 1988). O ancora, si potrebbero considerare le analogie con i fogli di pentagramma su cui gli organisti che prestavano opera nelle chiese (di norma i sagrestani o gli stessi sacerdoti) appuntavano le melodie dei canti tradizionali, i toni salmodici, gli inni e i rosari, spesso aggiungendo ai titoli didascalie del tipo «*si canta per l'Immacolata nella chiesa di San Francesco*» oppure «*Tradizionale canto degli uomini in processione il Venerdì Santo*», o ancora appunti che facevano riferimento al modo di cantarli o all'autore. Proprio come oggi succede con le didascalie di video riguardanti le tradizioni musicali caricati da amatori su YouTube o condivisi su Facebook, dove

espressioni quali «canto tradizionale» o «antica melodia» o simili diciture, vengono utilizzate allo scopo di imprimere una certa garanzia di autenticità al brano, per attribuire valore allo stesso documento sonoro che viene diffuso, proprio come avveniva per la trascrizione su foglio o anche per i testi stampati in libretti a uso devozionale.

Va sottolineato, in questa prospettiva, quanto oggi la divulgazione quasi incontrollata di un brano o di uno specifico repertorio devozionale, dunque “sacro” in tutti i sensi per un gruppo o per un’intera comunità, non desti più particolare preoccupazione fra gli attori dei riti (i cantori, i sacerdoti, i confrati). In passato avveniva invece che i quaderni con i testi o i manoscritti con le melodie o le eventuali audioregistrazioni fossero attentamente custoditi quali preziosi modelli esemplari, per certi aspetti considerati unici e insostituibili. Per esempio, possedere il quaderno con i testi dei *lamenti* della Settimana Santa, o il testo della Novena del Natale era considerato un privilegio non comune, tanto che venivano spesso ben messi in vista durante le esecuzioni, sebbene poi non si facesse alcun riferimento al testo scritto perché i cantori conoscevano a memoria le loro parti. Oggi, al contrario, sono proprio loro, i cantori, che chiedono espressamente al ricercatore che studia i loro canti di inserire in internet la documentazione al fine di condividerla, ma anche al fine di attestare in qualche maniera la paternità del repertorio in questione. YouTube, infatti, oltre a essere considerato dalle confraternite, dai cantori, dai gruppi parrocchiali, un mezzo di condivisione dei materiali, è altresì considerato quasi un “registro elettronico” in cui depositare i propri canti con l’intento di tutelarli dal rischio di appropriazione da parte di altre comunità o, in certi casi, di altri gruppi all’interno della medesima comunità. Questo dato non è da ritenere secondario, soprattutto nel caso dei repertori devozionali, in quanto quella stessa tutela affidata un tempo all’occultamento della fonte scritta è oggi affidata quasi paradossalmente all’estesa divulgazione dei repertori offerta dal *web*. È infatti lungo i “fili della rete” che i gruppi di cantori, perlopiù facenti capo a confraternite, si rappresentano, insieme ai propri canti, all’interno di un contesto comunitario i cui confini spazio-temporali non coincidono più con i perimetri di chiese e oratori o con i percorsi processionali, né tantomeno con il tempo specifico del rito o della festa in generale. È come se lo spazio e il tempo del rito fossero richiamati ogni qual volta cantori, musicisti e devoti si ritrovano dinanzi a una piattaforma virtuale ad ascoltare, discutere e valutare esecuzioni di canti e musiche tradizionali.

Inoltre, la possibilità di rivedere in qualsiasi momento alcuni tratti dei riti, o di riascoltare i canti,

permette un altrettanto continuo confronto fra gli stessi cantori o anche fra i membri della comunità su questioni quali: la buona riuscita dell’esecuzione, il miglioramento di alcune parti, la collocazione dei cantori lungo il corteo processionale, la presenza o l’assenza di alcuni cantori, l’apprezzamento o meno da parte del pubblico ecc. Questo fenomeno ha portato in qualche maniera a estendere, sia nel tempo sia nello spazio, alcuni comportamenti – anch’essi “rituali” (la critica, la competizione, l’ostentazione dei ruoli e delle competenze) – che fino ad alcuni anni addietro erano invece più o meno limitati a precisi periodi dell’anno e quasi sempre circoscritti ad alcuni spazi (chiese, oratori, piazze, abitazioni dei cantori). Oggi si discute davanti a questi video anche a migliaia di chilometri di distanza, come avviene, per esempio, nel caso dei cantori che per lavoro vivono lontani dai propri paesi di origine. Sono principalmente loro (gli emigrati) che, ritornati nei paesi di residenza dopo i giorni della festa, continuano a commentare video o immagini “postate” sul *web*, esprimendo pareri, dando suggerimenti, decidendo sull’assegnazione della parte solista a un cantore piuttosto che a un altro. Queste dinamiche dunque hanno consentito un maggiore consolidamento, rispetto al passato, della comunità locale proprio attraverso una più ampia ed estesa (anche nel tempo) partecipazione dei suoi membri. Il *web*, in generale, ha in qualche maniera ridefinito il confine fra tempo reale e tempo simulato (o “tempo riprodotto”), fra spazi fisici e spazi pensati, ricreati, immaginati. Oggi, relativamente a questo fenomeno, ci si rende conto di essere di fronte a un nuovo scenario sociale e culturale in cui anche la musica tradizionale forse ha trovato un nuovo e diverso senso.

Sulla base di queste considerazioni è dunque interessante osservare come questi spazi virtuali e questa tipologia di documenti audiovisivi rappresentino a tutti gli effetti preziosi strumenti utili alla ricerca etnomusicologica. È infatti ormai accertato che nel condurre una indagine, soprattutto nella fase preliminare del lavoro, il ricercatore con sempre maggiore frequenza fa riferimento ai contenuti presenti sul *web*, talvolta ancora prima di accostarsi alla letteratura specifica e prima di dedicare tempo al reperimento di materiali discografici o bibliografici già editi. Oggi ci si pone dinanzi ai contenuti audiovisivi presenti sul *web* con scrupolosa pazienza, cercando di scorgere, all’interno di un contenitore non sempre omogeneo per forma e contenuto, dettagli utili per la ricerca¹². Questo avviene in maniera non tanto dissimile di quando, per esempio, ci si trova a sfogliare carte d’archivio o quaderni manoscritti o libri di storici locali, alla ricerca di dati di interesse musicale, con la

differenza che in questo caso, almeno in un prima fase dell'indagine, non si ha necessità di recarsi fisicamente dinanzi agli scaffali di una biblioteca o a quelli di un archivio, o dinanzi agli armadi di una sacrestia o di una cantoria, ma è possibile fare un altrettanto accurato "sopralluogo virtuale" più immediato e per certi aspetti anche più completo. Già, per esempio, la possibilità di avere conoscenza preliminare del rito attraverso le numerose videosequenze presenti sul web pone infatti il ricercatore in una situazione di vantaggio rispetto alle ricerche iniziate con il solo ausilio delle fonti scritte o dei dati di archivio. Il documento audiovisuale restituisce infatti elementi consistenti riguardanti aspetti diversi, da quelli prettamente musicali o coreutici a quelli relativi alla postura o alla gestualità, ma anche agli spazi in cui si svolgono le azioni e alle loro durate. Trattati non completamente restituibili allo studioso attraverso la sola descrizione attraverso la scrittura tradizionale.

La riflessione fin qui sviluppata, e in particolare il parallelismo che si riscontra sul piano funzionale tra il documento scritto e la registrazione audiovisiva, non può esimere, inoltre, da una considerazione più specifica che riguarda la tipologia stessa dei documenti. Infatti non risulta secondario il fatto che le fonti di cui oggi disponiamo sul web, ovvero i documenti audio-visuali, al contrario delle trascrizioni su pentagramma o dei quaderni con i testi verbali dei canti, sono già "suono", sono già musica e canto interpretati e fissati attraverso la registrazione. Questo nuovo modello di fruizione dei repertori sonori ha, infatti, trasformato l'esperienza materiale della musica stessa e ne ha stravolto le dinamiche di trasmissione e acquisizione. In altre parole, è come se insieme all'oggetto musicale in sé, venisse trasmessa, e di conseguenza acquisita, anche una specifica esperienza sonora fissata attraverso la registrazione audio-visuale. Dunque non solo testi e musiche, ma anche la trasmissione di stili vocali, prassi esecutive, comportamenti rituali, e forse anche di funzioni e valori connessi alla musica o al canto: espressioni che difficilmente potrebbero essere contenute in una trascrizione su pentagramma, e soprattutto che era quasi impensabile in passato trasmetterle con questa facilità anche a chilometri di distanza.

Bisogna anche tenere conto di un ulteriore dato a mio avviso ancora più interessante riguardo al fenomeno in esame, e in particolare riguardo agli artefici di queste operazioni di "messa in rete" dei materiali. Non è secondario considerare che a pubblicare sul web queste tipologie di registrazioni audio-visuali quasi mai è lo studioso o il ricercatore di professione, ma si tratta, nella maggior parte dei casi, di individui interni al contesto sociale e culturale documentato (non di

rado gli stessi cantori o i gestori delle confraternite o il sacerdote). Ci troviamo dunque di fronte a una documentazione realizzata, potremmo dire, "con uno sguardo dall'interno", ovvero da chi conosce bene occasioni, luoghi e modalità di svolgimento dei singoli momenti rituali, e che pertanto potrebbe risultare anche più ricca di informazioni rispetto alla documentazione realizzata da un ricercatore "esterno" al contesto indagato. Oltretutto, proprio per i motivi appena descritti, questi documenti sono quasi sempre esenti da operazioni di filtraggio che invece interessano il prodotto pubblicato dal ricercatore o dallo studioso del settore, ovvero siamo dinanzi a materiali che destano un ulteriore interesse proprio perché possono ritenersi per certi aspetti "di prima mano".

Non è poi da sottovalutare il fatto che questi documenti sonori, al pari di quei quaderni o di quei fogli di pentagramma, vengono anche utilizzati come strumenti "didattici" di trasmissione dei saperi musicali. Non più, dunque, il ricopiare a mano un rosario o un canto devozionale su qualche foglietto, e neppure la distribuzione di fotocopie, piuttosto l'invio di un link per potere ascoltare e imparare canti, oltretutto con la possibilità di scaricare e dunque stampare anche il testo. Questa nuova consuetudine si riscontra sempre più spesso soprattutto fra i cantori più giovani. Molte *scholae cantorum* sempre più spesso fanno puntuale riferimento a YouTube per studiare antifone, sequenze e inni gregoriani. In rete, infatti, si trovano anche filmati destinati esplicitamente alla didattica del canto liturgico e in particolare del gregoriano. Ovviamente, quanto osservato per il repertorio devozionale è valido anche per altri repertori musicali tradizionali. Potrebbe bastare, a questo riguardo, uno sguardo ai numerosi video tutoriali che suonatori e costruttori dei principali strumenti musicali della tradizione popolare siciliana – flauti di canna, zampogne, tamburelli, scacciapensieri – postano su YouTube o su Facebook al fine di illustrare tecniche esecutive, nuove "suonate" e metodi di costruzione.

La circolazione "incontrollata" sul web di questi repertori, però, determina spesso la perdita di informazioni originali connesse al documento stesso. Si perde memoria dell'autore del testo o della melodia, la provenienza o anche l'autore della registrazione, proprio come avveniva per i testi di canti popolari che circolavano sia in forma orale sia attraverso continue operazioni di copiatura su quaderni o su "fogli volanti". Interessante, per esempio, è quanto raccontato dal parroco di Colli a Volturmo a proposito dell'*Ave Maris Stella* eseguito annualmente durante i vesperi dell'Assunzione. È stato lui ad ascoltarlo su YouTube e ad insegnarlo

a sua volta ai coristi della sua parrocchia diversi anni fa. Oggi il canto circola come “tradizionale del luogo” nonostante si tratti di un brano che rimanda stilisticamente all’area della Brianza, da dove, si potrebbe dire, è stato “importato”.

Un esempio analogo è rappresentato dal rosario di San Francesco intonato a Misilmeri (PA). Qui, infatti, è stato adattato al culto del Santo d’Assisi un rosario in dialetto di Sant’Antonio, eseguito a Fabrizia, piccolo centro calabro in provincia di Vibo Valentia. È stato il responsabile del Terz’Ordine Francescano ad ascoltarlo su YouTube e ad inserirlo in seguito fra le pratiche musicali della sua parrocchia, sostituendo il nome del santo dedicatario, anche in considerazione del fatto che i due dialetti sono molto simili. Così dal 2013 i fedeli di Misilmeri usano intonare un rosario in siciliano di cui non conoscono la provenienza, considerandolo ormai un “proprio” canto, tanto da averlo inserito perfino nei libretti distribuiti in parrocchia. L’esempio appena riportato offre ulteriore spunto per ragionare sulle dinamiche connesse alla circolazione di questi canti e di queste musiche e sulla loro acquisizione all’interno di contesti diversi, ricreati o inventati di proposito al fine di accogliere nuove espressioni musicali. Oggi, infatti, si avverte la necessità di trovare nuovi spazi dove fare musica e condividere pensieri attraverso suoni, parole e immagini. Forse inconsapevolmente, ma in maniera del tutto attiva, ci si sforza per cercarli, per costruirli, trasformando la dimensione virtuale in uno spazio concreto, esistente, fruibile.

4. Dalla rete al campo?

In conclusione, volgendo lo sguardo al di là dei contesti devozionali, un caso di particolare interesse è costituito dal “festival” che ha per titolo *Friscalettando, fra arte e tradizione*: un evento che da alcuni anni viene organizzato da suonatori e amatori del *friscalettu* (flauto di canna) in diverse località della Sicilia, scelte attraverso sondaggi su Facebook. Nella pagina del festival – ma anche su altri numerosi siti e canali virtuali – i cultori della musica tradizionale si ritrovano a discutere sui più vari argomenti inerenti la musica popolare: dalla tutela delle musiche tradizionali alla costruzione degli strumenti, dallo scambio di materiali sonori ai consigli sulle tecniche esecutive.

Resta comunque ben salda, fra quanti si impegnano a creare o gestire spazi virtuali dedicati alla musica tradizionale siciliana in generale, l’idea che queste operazioni di “messa in rete” di prodotti audiovisivi assolvano a tutti gli effetti al compito della documentazione vera e propria, con esiti

ancora migliori, almeno sul piano della fruizione e della divulgazione, rispetto a quanto avveniva o avviene attraverso dinamiche oserei dire ormai “più tradizionali”, come, a esempio, la produzione di compact disc o la stampa di volumi: prova ne sia il fatto che non di rado sul web troviamo inserite intere tracce audio estratte da raccolte discografiche di studiosi o ricercatori proprio al fine di renderle disponibili a tutti, e non soltanto ai possessori del supporto¹³.

I casi illustrati portano anche a riconsiderare il concetto di archiviazione e di fruizione dei materiali sonori, adesso resi pubblici attraverso la diffusione non regolamentata, di fatto, da alcuna restrizione, né tantomeno gestita attraverso i tradizionali protocolli che interessano per esempio gli archivi digitali, nonostante esistano norme volte a tutelare, per esempio, la privacy, o che riguardano questioni etiche. Oggi molti materiali sonori di interesse etnomusicologico sempre più spesso vengono condivisi su piattaforme *on-line* accessibili a chiunque, innescando un incontrollato processo di acquisizione che spesso si traduce concretamente anche in riproposizione, trasformazione e innovazione, non senza determinare, a volte, fenomeni di decontestualizzazione dei repertori. Avere un contenitore così ampio in cui è possibile trovare dalla tarantella al canto della Settimana Santa, dal rosario tradizionale alle musiche da ballo, costituisce indubbiamente una risorsa per quanti fanno musica a diversi livelli (dal musicista folk che gira le piazze italiane al devoto o all’organista del paesino in cerca di un rosario o di un inno al santo patrono da adottare nella propria parrocchia). Si modificano gli organici strumentali, si cambia parte del testo al brano, o si compiono altre simili operazioni, con una sempre maggiore naturalezza, in maniera del tutto simile a quanto avveniva attraverso la trasmissione scritta di testi o di musiche, ma con una maggiore facilità nel reperimento delle fonti. È pur vero che oggi, forse, queste dinamiche stanno alla base di una conservazione e rivitalizzazione delle stesse musiche e degli stessi canti, come in parte è avvenuto agli inizi del secolo scorso attraverso la diffusione della radio che ha profondamente influenzato la circolazione della musica popolare in genere con la potenza e l’immediatezza con la quale giungeva direttamente all’interno delle abitazioni o dei salotti, valorizzandone i contenuti ed esaltandone le forme (cfr. Slobin 2011). Oggi, la possibilità di ascoltare in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo un brano musicale, come sottolinea Simon Frith (2001), ha però determinato una progressiva confusione dei confini tra pubblico e privato, trasformando per esempio una esperienza musicale collettiva in un momento di intimo ascolto, e viceversa.

I casi esaminati sollecitano d'altro canto l'importante questione relativa alla circolazione che questi documenti sonori hanno una volta inseriti in internet, e soprattutto sul ruolo di mediazione svolto dal web relativamente all'invenzione di una "nuova oralità", riferita in questo caso ai repertori devozionali (ma applicabile agli altri repertori musicali popolari), che ha inizio da un elemento ben fissato, non più sulla pagina a stampa di libretti a uso dei fedeli o copiata su quaderni personali manoscritti (come avveniva per le novene, per i rosari, per le storie di santi), ma sul supporto virtuale, dove le pagine continuamente sfogliate, avanti e indietro, forse non si rovineranno e non ingialliranno mai! Come afferma Walter Ong: «Il futuro è un territorio del passato» (1982: 31). Cambiano gli strumenti della trasmissione dei saperi, mutano le forme degli oggetti, si scompongono le loro funzioni e talvolta assumono nuovi significati, ma restano perlopiù integre le dinamiche e i modelli entro cui si attiva il processo di trasmissione delle conoscenze.

Alla luce di quanto detto è certamente utile anche riconsiderare una serie di slittamenti semantici di nozioni quali "musica tradizionale" (e quale non lo è?), "musica etnica", "identità" (culturale, musicale, religiosa, etc.), che hanno caratterizzato le vicende della disciplina etnomusicologica e che oggi assumono una connotazione diversa proprio in funzione della trasformazione dell'oggetto di studio. La stessa dicotomia oralità/scrittura ha ormai perso, nell'attuale quadro di trasformazioni, buona parte delle sue potenzialità euristiche o, quantomeno, va ripensata in base alle condizioni di nuova oralità e nuove forme di scrittura mediatica, primaria e secondaria, soprattutto determinate, come abbiamo visto, dalla diffusione universale dei mezzi informatici di comunicazione di massa (cfr. Macchiarella 2008). Seguendo la complessa fluidità di queste prospettive d'analisi perfino il titolo di questo contributo potrebbe allora trasformarsi, con ottime ragioni, in termini speculari, divenendo *dalla rete al campo*, così come sempre più spesso oggi di fatto accade.

Note

* Questo contributo riprende un precedente testo dal titolo *From Manuscript to Youtube. Liturgical and Paraliturgical Chants on the Web*, attualmente in corso di pubblicazione nell'ambito delle attività dell'*Italian Committee dell'International Council of Traditional Music (ICTM)* con il coordinamento di Ignazio Macchiarella. I dati presentati rientrano in una più ampia indagine afferente al Programma di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) "Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 a oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche tradizionali contemporanee 2010-2011" (Unità di ricerca dell'Università di Palermo coordinata da Sergio Bonanzinga).

¹ Per una panoramica sull'etnomusicologia in Italia si consultino in particolare: Giannattasio 1998; Adamo 2001; Tuzi 2014. All'interno del dibattito nazionale, ampio rilievo è stato dato, soprattutto in questi ultimi anni, alle tematiche riguardanti l'attuale assetto e le prospettive della disciplina. A questo proposito segnalo il volume curato da Claudio Rizzoni (2011) che raccoglie,

sotto forma di interviste, i punti di vista di alcuni etnomusicologi italiani sul "fare etnomusicologia oggi".

² Per una conoscenza più generale del fenomeno del *virtual fieldwork* si veda Barz, Cooley 2008.

³ Sul concetto di comunità, in questa prospettiva di analisi, si veda in particolare Anthony Cohen (1985), fra i primi antropologi a concepire la comunità come conglomerato di codici normativi e valori che danno origine al senso di identità dei propri membri. Inoltre, per una attenta riflessione sul fenomeno della diversità culturale in rapporto ai processi di globalizzazione e innovazione si consulti Hanner 2001.

⁴ *Presentazione* letta al XIX Seminario Internazionale di Etnomusicologia dal titolo *Living music: case studies and new research prospects*, organizzato dall'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati il 30-31 gennaio e 1° febbraio 2014 presso la Fondazione "G. Cini" di Venezia.

⁵ La nozione di “campo” è stata messa in discussione soprattutto fra gli antropologi e gli etnografi i quali hanno posto la questione al centro del dibattito disciplinare, formulando il concetto di cybercultura (cfr. Escobar 1994) che porterà in seguito alla definizione di *cyberanthropology*. Sulla questione, oltre al lavoro di Escobar, si segnalano in particolare Lévy 1996 e Hine 2000.

⁶ La pagina Facebook dedicata ai “Sette Venerdì dell’Addolorata” è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.facebook.com/events/1453296541569441>

⁷ Segnalo a questo proposito due testi che affrontano in particolare il concetto di *netnography*: Boellstorff *et al.* 2012; Kozinets 2010.

⁸ Riferimento:

<https://www.youtube.com/watch?v=BypPDLB5I0A&hd=1>

⁹ Riferimento:

https://www.youtube.com/watch?v=QT_8k6y1wbs&list=UUM7wkU_V5TWVIHBj3veJ7wA&hd=1

¹⁰ Riferimento:

https://www.youtube.com/watch?v=aXJvAok8a8E&list=UUM7wkU_V5TWVIHBj3veJ7wA&feature=c4-overview&hd=1

¹¹ Riferimento:

<https://www.youtube.com/watch?v=auIbXS0zkNc>

¹² Quale esempio concreto di tali dinamiche, basti segnalare che su YouTube è stato inserito l’intero contenuto sonoro dei compact disc allegati al volume curato da Sergio Bonanzinga (2008) sulle tradizioni musicali di Sortino, piccolo centro in provincia di Siracusa. I videoclip sono divenuti oggetti di condivisione e soprattutto di discussione sulle tradizioni musicali locali.

¹³ Un esempio concreto a questo proposito può essere rappresentato da due documenti contenuti su YouTube che sono stati utilizzati da Sergio Bonanzinga nell’ambito di uno studio etnomusicologico sui richiami dei venditori in Sicilia (cfr. Bonanzinga, Giallombardo 2011: 85-87).

Bibliografia

- Adamo G.
2001 «Temi e percorsi dell’etnomusicologia in Italia (1948-2000)», in *Rivista italiana di Musicologia*, XXXV/1-2: 485-512.
- Barz G., Cooley T.
2008 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (second edition), Oxford University Press, Oxford.
- Battier M.
2001 «La scienza e la tecnologia come fonti di ispirazione», in *Enciclopedia della musica* (II Novecento), diretta da Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, vol. I: 360-379.
- Boellstorff T. et al.
2012 *Ethnography and Virtual Worlds*, Princeton University Press, Oxford.
- Bonanzinga S.
2008 *Sortino. Suoni, voci e memorie della tradizione*, Regione Siciliana, Palermo.
- Bonanzinga S., Giallombardo F.
2011 *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, con trascrizioni musicali di Santina Tomasello, documenti sonori originali in CD allegato a cura di S. Bonanzinga, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Dipartimento di Scienze Filologiche e Linguistiche, Università di Palermo.
- Cohen A.P.
1985 *The Symbolic Construction of Community*, Routledge, London.
- Escobar A.
1994 «Welcome to Cyberia, Notes of anthropology of Cyberculture», in *Current Anthropology*, XXXV/3: 211-231.
- Fernback, J.
1999 «There Is a There There. Notes Toward a Definition of Cybercommunity», in Jones, S. (ed.), *Doing Internet Research. Critical Issues and Methods for Examining the Net*, Sage, Thousand Oaks: 203-220.

- Frith S.
2001 «L'industrializzazione della musica e il problema dei valori», in *Enciclopedia della musica* (Il Novecento), diretta da Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 953-965.
- Giannattasio F.
1998 *Il concetto di musica*, Bulzoni, Roma.
- Guggino E.
1988 *I canti degli orbi. 3. I quaderni di Zu Rusulinu*, con trascrizioni musicali a cura di G. Garofalo e G. Pennino, Folkstudio, Palermo.
- Hannerz U.
2001 *La diversità culturale*, Mulino, Bologna.
- Hine C.
2000 *Virtual Ethnography*, Sage Publications, London.
- Kozinets R.V.
2010 *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*, Sage Publications, London.
- Lévy P.
1996 *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano.
- Macchiarella I.
2008 *Ha senso oggi la dicotomia colto/popolare in musica?*, in www.musicaemusiche.it.
- Manovich L.
2002 *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano.
- Molino J.
2001 «Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione», in *Enciclopedia della musica* (Il Novecento) diretta da Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, vol. I: 68-782.
- Ong W.J.
1982 *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, London & New York.
- Paccagnella L.
2000 *La comunicazione al computer*, il Mulino, Bologna.
- Rizzoni C.
2011 (a cura di), *Fare etnomusicologica oggi. L'attuale etnomusicologia italiana nelle parole dei suoi protagonisti*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Slobin M.
2012 *Folk music. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Tuzi G.
2014 «L'etnomusicologia italiana», in E. Cámara de Landa, *Etnomusicologia*, ed. it. a cura di M. I. Maffei, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria: 473-605 (in CD-ROM).



FESTIVAL DI MORGANA
Palermo, 2-15 novembre 2015

Il 2015 ha segnato due importanti tappe per il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino: il cinquantenario dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari – che ha fondato e ancora oggi gestisce il Museo delle marionette – e il quarantesimo anniversario del Festival di Morgana. Organizzatore e promotore del Festival, l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, presieduta da Rosario Perricone, è una Organizzazione Non Governativa che sin dal 1965 opera nei settori delle scienze demotnoantropologiche, museale, dello spettacolo, dell'arte e della musica e svolge attività di ricerca, editoriale e di promozione culturale diffuse a livello nazionale ed internazionale. È impegnata nella promozione di attività e manifestazioni volte alla conservazione e allo studio delle tradizioni popolari nonché nella promozione dell'artigianato finalizzato alla salvaguardia, valorizzazione e diffusione sia delle produzioni locali nelle loro diverse espressioni territoriali, artistiche e tradizionali, che del ricco patrimonio culturale materiale e immateriale. L'impegno dell'Associazione in questi settori si è concretizzato nella proclamazione dell'opera dei pupi siciliana quale *Capolavoro del patrimonio orale e*

immateriale dell'umanità dell'UNESCO, su candidatura supportata dall'Associazione; inoltre, in virtù delle comprovate competenze nel campo della ricerca e lo studio del patrimonio immateriale, l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari nel 2014 è stata accreditata presso il Comitato Intergovernativo per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO.

Il Festival di Morgana, nato come "Rassegna di opera dei pupi" nel 1975 e ribattezzato nel 1985 *Festival di Morgana. Rassegna di pratiche teatrali tradizionali*, è un appuntamento annuale di pratiche teatrali tradizionali e contemporanee che promuove la mobilità transnazionale di operatori nel settore della cultura e di opere artistiche e culturali attraverso la collaborazione con numerosi festival e organizzazioni nazionali ed internazionali. Dialogo interculturale e approccio interdisciplinare sono i fondamenti del Festival che, da sempre, promuove scambi tra teatro culto e popolare, arte e musica con particolare attenzione al teatro di figura tradizionale e contemporaneo e alla sua relazione con le arti visive e il patrimonio culturale immateriale. Sulla scia delle precedenti edizioni, anche nel 2015 il Festival ha presentato una selezione significativa di opere e artisti rintracciando il suo filo conduttore nell'idea che nel 1975 guidò gli antropologi e collezionisti Antonio Pasqualino e Janne Vibaek: salvaguardare e promuovere l'opera dei pupi e al contempo coinvolgere compagnie teatrali, artisti e studiosi provenienti da tutto il mondo, raccordando opere e artisti nel segno del teatro di figura. L'edizione del 2015, diretta da Rosario Perricone, fa tesoro delle preziose collaborazioni avviate negli anni con prestigiose istituzioni nazionali ed internazionali. È stata infatti realizzata in collaborazione con la Cricoteka di Cracovia, l'Institut Français Palerme, l'Institut Cervantes di Palermo e Ministero de Educación, Cultura y Deporte e l'Institut de

Las Artes Escénica y de La Música spagnoli, l'Ambasciata di Israele a Roma; con il contributo del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e il patrocinio del Comune di Palermo - Assessorato alla Cultura. Dal 2 al 15 novembre 2015, la quarantesima edizione del Festival di Morgana ha proposto un programma trasversale e di respiro internazionale, attirando oltre duemila spettatori e visitatori di tutte le età, e confermando il radicamento nella città di Palermo della tradizione del teatro di figura e delle sue declinazioni e contaminazioni nel contemporaneo.

La manifestazione si è aperta lunedì 2 novembre con l'inaugurazione della mostra "*La classe morta*" di *Tadeusz Kantor*, curata da Rosairo Perricone, che per la prima volta ha visto a Palermo l'installazione dello spettacolo che ha reso l'artista, scenografo e regista polacco famoso in tutto il mondo. Dopo quasi trent'anni dalla sua prima visita a Palermo in occasione della XII edizione del Festival di Morgana (1987), Kantor è "ritornato" nel capoluogo siciliano e al Festival: se la prima volta il regista in persona aveva messo in scena con il Cricot 2 lo spettacolo "*Macchina dell'amore e della morte*". *Cricotage per attori, oggetti, marionette, sculture e macchinerie*, co-prodotto dal Museo Pasqualino e dal CRT di Milano, nel 2015, è l'installazione *Scolari sui banchi della "Classe morta"* proveniente dalla Cricoteka che ha offerto agli oltre cinquecento visitatori in quindici giorni l'occasione di conoscere uno dei capolavori dell'arte e del teatro del Novecento. Nell'anno del centenario della nascita di Kantor, il Museo Pasqualino ha infatti avviato un progetto di collaborazione con la Cricoteka di Cracovia, nell'ambito della quale le due istituzioni hanno realizzato uno scambio di due delle maggiori opere kantoriane. Parallelamente alla mostra sulla *Classe morta*, con la straordinaria opera *Scolari sui banchi* a Palermo, le opere dello spettacolo palermitano *Macchina dell'amore e della mor-*

te, parte della collezione permanente del Museo Pasqualino, sono state esposte nell'ambito della mostra *Tadeusz Kantor. I'm Goddamn falling!*, allestita alla Cricoteka di Cracovia dal 23 ottobre 2015 al 27 marzo 2016. Così si è voluto proseguire, idealmente, il percorso già avviato a giugno 2015 con il progetto *Tadeusz Kantor. Il senso della vita e della morte*, realizzato dal Museo Pasqualino nell'ambito dell'iniziativa *Palermo per Kantor*, promossa dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Palermo. L'opera *Scolari sui banchi* fu realizzata da Kantor nel 1989 e fa parte di un insieme di lavori che egli creò riprendendo lo spettacolo *Umarla klasa (La classe morta)*, messo in scena per la prima volta nel 1975. L'installazione ripropone i celeberrimi banchi di scuola della classe scolastica, unitamente a undici manichini che raffigurano gli scolari: una "macchina della memoria", un "bio-oggetto", in cui i manichini e i banchi costituiscono un unico organismo. L'allestimento della mostra, visitabile fino a fine dicembre 2015, è stato inoltre arricchito da dodici fotografie di Jackie Bablet, anch'esse provenienti dalla Cricoteka, dal film del pluripremiato regista polacco Andrzej Wajda, che ripropone la versione integrale dello spettacolo, e dalla video intervista dello studioso francese Denis Bablet che si sofferma sulla produzione pittorica di Kantor.

Se la mostra sulla *Classe morta* di Tadeusz Kantor ha offerto la possibilità di esplorare una delle modalità in cui gli oggetti, nella forma di manichini, sono stati utilizzati e concepiti nel teatro e nell'arte contemporanei europei, quali strumento di indagine sulla memoria e sull'arte, il primo spettacolo del Festival di Morgana ha proposto un viaggio dal teatro di figura tradizionale a quello più sperimentale, creando un ponte tra passato e presente e definendo così il filo conduttore di questa edizione del Festival. Il 3 e 4 novembre, infatti, Yuki Isshi, appartenente ad un'antica famiglia di marionettisti giapponesi, ha mes-

so in scena lo spettacolo *Ito ayatsuri ningyō shibai*, nel quale si sono succedute scene del repertorio tradizionale del teatro di marionette a filo giapponesi – il *Kotobuki jishi*, ovvero la danza del leone che viene eseguita come cerimonia apotropaica e di esorcismo in occasione di eventi fausti; le scene più note dell'opera *Yaoya Oshishi*; e il *Sanbasō*, ovvero una danza sacra che viene eseguita a fini propiziatori come rituale Shintō – e alcune scene del più contemporaneo *Arutō 24jikan (Artaud 24 ore)*, spettacolo di sperimentazione che prende spunto dal triplice disastro del terremoto, dello tsunami e dell'esplosione della centrale di Fukushima, ricreando scene visionarie al limite della dissacrazione, in cui Yuki ha fatto tesoro della collaborazione con Akuta Masahiko, regista, attore, poeta, drammaturgo e danzatore della scena *underground* giapponese.

Rimanendo nell'ambito del teatro di animazione tradizionale, il 5 novembre è stato presentato il documentario di Alessandra Grassi *Vietnam, Water and Puppets* che esplora il teatro delle marionette d'acqua del Vietnam, noto con il nome *Mùa rô'i nuô'c*. Il film, entrato a far parte dell'esposizione permanente del Museo Pasqualino, è il frutto di un lavoro di ricerca sul campo in Vietnam avviato da Alessandra Grassi nel 2011 a stretto contatto con il Teatro nazionale delle marionette di Hanoi. Alessandra Grassi ha descritto la sua esperienza in Vietnam nella sua tesi di laurea *Think Local, Act Global. Media universali per un mondo multiculturale* incentrata sulla diffusione globale, attraverso i media digitali, delle forme d'arte locali. Il teatro delle marionette vietnamite nacque presso la civiltà detta "del riso bagnato" come testimoniato dalla stele Sung Thien Dien Linh, eretta nel 1121 sotto la dinastia Ly a Long Doi Pagoda, presso la comunità Doi Son, che reca un'iscrizione secondo cui lo spettacolo di marionette fu allestito per la prima volta per celebrare la longevità del re. Questa suggestiva pratica teatrale affonda le sue radi-

ci nei villaggi del delta del Fiume Rosso, dove i contadini tramandano questa tradizione da oltre mille anni, con lo scopo di intrattenere ed educare gli abitanti delle comunità. Se nei villaggi il *Mùa rô'i nuô'c* tende oggi a scomparire, nelle principali città abilissimi marionettisti continuano ad esibirsi, attraendo perlopiù un pubblico di turisti.

Se il film di Alessandra Grassi esplora il teatro delle marionette acquatiche del Vietnam, analizzando il processo di trasformazione che ha subito nella contemporaneità, il tema della fruizione innovativa del patrimonio culturale e della rielaborazione delle pratiche tradizionali del teatro di animazione è stato riproposto e approfondito, seppur in maniera diversa, anche da altri artisti coinvolti nella Rassegna e dal progetto di realtà aumentata *#Carinda A.R.* A quarant'anni dalla prima edizione del Festival di Morgana, il Museo Pasqualino ha segnato una tappa significativa nel percorso di innovazione tecnologica delle modalità di fruizione del suo patrimonio presentando il 6 novembre il progetto *#CARINDA A. R. Pupi in ambiente di Realtà Aumentata*. Rosario Perricone, ideatore del progetto, insieme a Danilo Di Gesù e Stathis Katomeris, rappresentanti della Neotech-group che lo ha realizzato, hanno infatti presentato un'applicazione per *tablet* e *smartphones* attraverso cui i visitatori possono esplorare il patrimonio del Museo immergendosi in una realtà virtuale. Il progetto, ancora in corso, mira a creare un percorso formativo ed educativo multimediale che si incentra sull'epica cavalleresca del teatro dell'opera dei pupi attraverso l'uso di modelli 3D delle marionette che si animano virtualmente su *tablet* e *smartphones*, realizzando movimenti verosimili e fedeli al tradizionale codice cinetico dei maestri pupari. La marionetta protagonista di questa prima fase è Carinda, il pupo più antico del Museo risalente al 1828, la quale è stata "caricata", o per usare un neologismo "uploadata", dalla realtà

materiale alla vita virtuale. La realtà aumentata (*Augmented Reality* – A. R.) consiste nell’arricchimento della percezione sensoriale umana mediante informazioni convogliate elettronicamente, che non sarebbero percepibili con i cinque sensi. Attraverso quest’applicazione *web-based* di ultima generazione, che supera il 3D, il visitatore può dunque visualizzare direttamente *in streaming* una sovrapposizione fra elementi reali (il pupo Carinda) e virtuali (animazioni 3D, filmati, elementi audio e multimediali) trascendendo così il mondo materiale. Attraverso la realtà aumentata, l’applicazione permette dunque una fruizione innovativa del Museo favorendo un’interazione fra la realtà fisica e la realtà virtuale, e rendendo ibrida la visione del mondo naturale. Carinda è uscita dalla teca e rinata a una nuova “vita” virtuale.

I pupi virtuali hanno lasciato spazio a quelli reali nell’ambito dello spettacolo *A Sicilia camina* (7 novembre) in cui, rimanendo fedeli ai codici tradizionali, la compagnia Carlo Magno del puparo palermitano Enzo Mancuso e il cantastorie Paolo Zarcone hanno proposto uno spettacolo che ha integrato due pratiche narrative della tradizione siciliana, l’opera dei pupi e le narrazioni musicate dei cantastorie, facendo dell’incontro tra pratiche teatrali tradizionali un elemento di innovazione capace di parlare del presente, distaccandosi dal repertorio classico – quello epico-cavalleresco del ciclo carolingio – del teatro di marionette siciliane attraverso la riproposizione di un antico copione della famiglia Mancuso. Lo spettacolo *A Sicilia camina*, ideato dal poeta siciliano Ignazio Buttitta, veniva infatti messo in scena nelle piazze siciliane dal cavaliere Antonino Mancuso (1910-1988) e dal cantastorie Vito Santangelo tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento, con la compagnia del Teatro mobile, il primo teatrino dei pupi impiantato su un camion. Nel testo, Ignazio Buttitta faceva un’opera di propaganda contro la

Democrazia Cristiana, narrando le vicende di Pietru Fudduni e le guerre tra contadini e sindacalisti tra cui *I pirati a Palermo, A mafia e Il treno del sole*.

Dalla Sicilia a Napoli, ancora una volta sulla soglia che separa o congiunge tradizione e innovazione, il giovane burattinaio napoletano Gaspare Nasuto ha rappresentato *Pulcinella e la morte* (8 novembre): sulla scena le tradizionali *Guarattelle*, ovvero i burattini a guanto napoletani, che dal 1500 hanno intrattenuto il vasto e variegato pubblico delle piazze. Protagonista indiscusso è stato Pulcinella, che si è incontrato e scontrato con la Morte nera, personaggio noto al pubblico col nome di TFFTFTF, che presenta nel teatro di Nasuto dei tratti originali e innovativi a partire da una rielaborazione e innovazione della tradizione classica.

La tradizione siciliana dei cantastorie è ritornata nello spettacolo di teatromusica *InKantorStoria*, messo in scena dalla compagnia del Teatro Ditirammu di Palermo (11 novembre) che ha utilizzato questa forma di narrazione popolare per rievocare la vita di Tadeusz Kantor dando corpo ad una *performance* che, attraverso le immagini dei cartelli dipinti e i racconti musicati, si è soffermata con delicata e sapiente ironia sui momenti più rilevanti del percorso di vita e artistico di una delle più significative personalità dell’arte e del teatro del Novecento. Una nuova “cantata di strada”, per un componimento di Elisa Parrinello, Marco Manera e Giovanni Tuzza, musiche di Vito Parrinello e con cartello di cantastorie di Francesco Picone.

Se il primo filone del Festival di Morgana del 2015 si è incentrato su proposte teatrali che hanno innovato repertori e pratiche teatrali tradizionali, il secondo filone ha invece lasciato spazio a spettacoli di sperimentazione in cui gli oggetti utilizzati e i soggetti proposti hanno messo in evidenza le infinite potenzialità espressive e narrative del teatro con oggetti, offrendo anche l’occasione di riflettere sulle diverse

e più attuali forme di arte contemporanea.

Lunedì 9 novembre Alessandro Dal Lago e Gianfranco Marrone hanno dialogato con il saggista e studioso di arte moderna e contemporanea Marcello Faletra per la presentazione del suo ultimo libro *Graffiti. Poetiche della rivolta* in cui l’autore propone una lettura radicale del popolare fenomeno del graffitismo chiamando in causa discipline e strumenti di analisi diversi come la storia dell’arte, la pratica sociale del linguaggio e la sociologia del quotidiano che nel loro intrecciarsi restituiscono un volto ben diverso del cosiddetto “vandalismo” cui spesso i graffiti vengono relegati. Il saggio è introdotto da due testi di Michel Maffesoli e Franco Berardi Bifo.

L’arte contemporanea è stata anche protagonista della mostra *Omaggio a Enrico Baj* che è stata inaugurata dopo la presentazione del libro di Marcello Faletra. Curata da Rosaria Caratozzolo e Rosario Perricone, la mostra ha visto protagoniste le realizzazioni degli studenti del Corso di Teatro di Figura e di Antropologia Culturale dell’Accademia di Belle Arti di Palermo, nell’ambito di un progetto didattico che ha creato un ponte tra il patrimonio del Museo Pasqualino, con particolare riferimento alle marionette d’artista di Enrico Baj, e le nuove generazioni. Era il 1990 quando Enrico Baj realizzò un’importante collaborazione col Museo internazionale delle marionette, portando in scena lo spettacolo *Le bleu-blanc-rouge et le Noir*, in occasione del XIV Festival di Morgana. L’opera, tratta da un libretto dello scrittore inglese Anthony Burgess, fu arricchita dalle musiche di Lorenzo Ferrero, le scene, la regia e l’animazione di Massimo Schuster. Lo spettacolo fu messo in scena con marionette da tavolo, realizzate appositamente per questa occasione da Enrico Baj insieme al figlio Andrea. I due realizzarono veri e propri assemblaggi di materiale riciclato che diedero forma a figure stilizzate e grottesche che oggi fanno parte della collezione permanente

del Museo. Su questa scia, in una dimensione dialogica e partecipativa in bilico tra didattica ed esposizione, produzione e formazione, i giovani studenti dell'Accademia hanno indirizzato la loro creatività verso il mondo delle marionette da tavolo realizzando figure con materiale di riciclo (legno, molle, latta, ecc.) che si ispirano alle opere di Enrico Baj. Un video, realizzato dagli stessi studenti, è stato proiettato con lo scopo di analizzare le singole opere in una dimensione performativa che integra autore e personaggio e dischiude nuove interazioni tra il manufatto e la video arte.

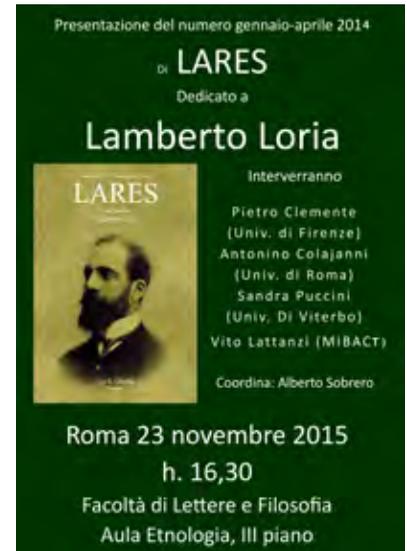
Le marionette hanno poi preso nuovamente vita sulla scena il 10 novembre con la compagnia spagnola Bambalina che ha messo in scena *Quijote*, uno spettacolo che condensa i valori fondamentali e universali del capolavoro letterario di Miguel de Cervantes, ricorrendo all'estetica contemporanea dell'arte della marionetta. Compresenti sulla scena attori-marionettisti e figure manovrate a vista, lo spettacolo muto, attraverso il gioco di luci e ombre, una gestualità studiata e una musica profondamente evocativa ha ricreato un'atmosfera eloquente, con evocazioni goyesche, gotiche ed espressioniste. La *performance* si è incentrata sul protagonista Chisciotte che, immerso nella lettura in una stanza isolata dal mondo, perde il contatto con la realtà fino a giungere alla follia. I temi cervantiani dell'amore per la bella Dulcinea, della particolare relazione che Chisciotte intrattiene con l'amico Sancho e delle legendarie avventure contro i mulini a vento hanno fatto da cornice al ritratto del protagonista che ha assunto i tratti di un uomo umiliato e vinto dai suoi demoni.

Ugualmente innovativo lo spettacolo *Petit Poincarré* (12-13 novembre) della compagnia francese di Eun Young Kim Pernelle, composta dalla marionettista francese di origini coreane Eun Young e dalla lituana Juratė, ha divertito il pubblico di adulti e bambini con una lezione di

geometria in cui il protagonista, il Piccolo Punto Quadrato del titolo, interpretato da una figura manovrata a vista secondo le tecniche orientali, ha ricreato e animato forme di carta geometriche secondo una precisa ricerca estetica, oscillando dal rigore matematico alla magia in un affascinante e suggestivo incontro di arte e scienza.

Le forme di carta geometriche hanno inaspettatamente lasciato spazio alle verdure e agli oggetti elettronici nell'ultimo spettacolo del Festival, *Planet Egg*, messo in scena dalla compagnia israeliana PuppetCinema (14-15 novembre), diretta da Zvi Sahar. Divertente e ironico, lo spettacolo fonde l'estetica cinematografica con lo sguardo del documentarista e i temi del varietà e indaga i possibili intrecci tra teatro di marionette, oggetti e video. Protagonista è il robot *Cosmonaut* che, atterrato con la sua nave spaziale sul Pianeta-Uovo, si trova ad affrontare varie peripezie, in un universo visivo composto da oggetti organici realizzati con verdure, creazioni artigianali in argilla e oggetti elettronici, tra cui vecchi stereo e telefoni. Una varietà di materiali e oggetti d'uso comune manovrati a vista all'interno di un teatro in miniatura, allestito in un ampio spazio scenico: sulla sinistra la manovra degli oggetti; a destra, co-protagonista della performance, il *Foley Artist* (rumorista) con il suo *sound mixer* e gli oggetti più disparati per produrre rumori di ogni tipo. Al centro, la proiezione dello spettacolo di marionette, quasi fosse un film girato in diretta. Disinvoltamente esibizione degli aspetti tecnici; provocatoria inversione di ruolo tra animatori e oggetti; interazione tra codici mediatici in una sovversione del canone tradizionale del teatro. Il marionettista mangia al posto della sua marionetta; la marionetta protagonista del film esce dal suo teatro e dallo schermo per sfuggire saltellando tra le figure della *Foresta-radice-labirinto* di Renato Guttuso e i pupi palermitani in una felice interazione con il patrimonio del Museo. Uno spettacolo che, attraverso l'esplora-

zione delle possibilità di interazione di vari media e l'integrazione di teatro in miniatura e proiezioni video in simultanea, ha offerto punti vista e prospettive visive alternative alla visione convenzionale del teatro. (*Monica Campo*)



LARES, dedicato a Lamberto Loria. Presentazione, Roma, 23 novembre 2015

Uno spettro si aggira per la sala, all'Università di Roma, durante la presentazione del numero speciale della rivista *Lares* dedicato a Lamberto Loria. Non è il fantasma dell'etnografo e viaggiatore che *Lares* fondò, oltre cent'anni fa, ma quello dell'Oceanista Volante. Chi è? Difficile dirlo con certezza, ai presenti è parso figura leggendaria, quasi mitica, ma più d'uno degli oratori della serata ha detto di averlo conosciuto, di averlo visto volitare nei corridoi del Museo Nazionale Preistorico Etnografico Pigorini di Roma, aggirarsi nelle sale e negli uffici, inafferrabile, leggero, solo zavorrato dal peso di una grande borsa, che non lasciava mai, piena di carte. Che carte? Manoscritti di Lamberto Loria. Diari, note di campo, lettere, soprattutto relativi ai suoi viaggi nella Nuova Guinea Britannica. Carte legendarie e mitiche anch'esse, per decenni ap-

parse e scomparse negli archivi del Museo Pigorini, rigorosamente inedite, prigioniere della grande borsa dell'Oceanista Volante.

Poi, com'è e come non è, l'incante-simo si è rotto, la borsa si è aperta, e le carte hanno visto la luce; occhi attenti hanno letto le carte, mani amorevoli le hanno sfogliate e trascritte, bocche educate ne hanno parlato in convegni... Ed è nato questo fascicolo di *Lares*, anno LXXX, n. 1, gennaio-aprile 2014: numero monografico intitolato «Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati», a cura di Paolo De Simonis e Fabiana Dimpflmeier.

Diciamo brevemente che il volume comprende diversi contributi, divisi in tre parti. Nella prima («In Nuova Guinea») ci sono quattro saggi di Sandra Puccini e Fabiana Dimpflmeier, dedicati ai soggiorni di Loria nella Nuova Guinea Britannica (1889-1897), largamente basati sull'esame dei manoscritti inediti e degli altri documenti lasciati da Loria (le due autrici stanno per pubblicare, con l'editore CISU di Roma, un volume su Loria che conterrà anche trascrizioni di una parte di quei testi inediti). Nella seconda parte («L'Italia») due saggi, di Ferdinando Mirizzi e di Francesca Castano, sono dedicati alla raccolta dei materiali per la Mostra di Etnografia del 1911, rispettivamente per la Basilicata e per la Puglia; il saggio di Paolo De Simonis, invece, riguarda le relazioni tra il lavoro di organizzatore culturale svolto da Loria e diversi ambienti, colti e non, della Firenze dei primi del Novecento. L'ultima parte raccoglie il testo di una conferenza romana del 1898, inedita, in cui Loria parlava della Nuova Guinea Britannica ai soci della Società Geografica Italiana, e un ritratto di Lina Anau, nipote ed erede di Lamberto Loria, scritto da Piero Cividalli, la nonna e la madre del quale erano state sue strette amiche. Prima di questi saggi, il volume significativamente ospita quattro brevi note scritte dai direttori dei musei in cui attualmente sono presenti ed esposti oggetti

e documenti raccolti da Loria: si tratta del Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini" e del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, del Museo di Antropologia di Firenze e del Museo Civico Archeologico Etnografico di Modena. L'editoriale del direttore Pietro Clemente, infine, presentando i diversi contributi, traccia il disegno della «ragnatela dei significati» che *Lares* ha voluto tessere intorno alla figura del suo fondatore, per catturare l'attenzione del lettore.

La sera del 23 novembre 2015, alla Sapienza di Roma, al terzo piano della Facoltà di Lettere e Filosofia, il *Lares* dedicato a Loria è stato presentato con una discussione coordinata da Alberto Sobrero, nella quale sono intervenuti Sandra Puccini, Pietro Clemente, Antonio Colajanni, Vito Lattanzi, e i curatori Paolo De Simonis e Fabiana Dimpflmeier.

Sandra Puccini ha parlato per prima. Lei è certamente la studiosa di riferimento, quando ci si occupa di Loria e del contesto di studi e di attività entro il quale egli si mosse (ricordiamo solo il suo volume *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di etnografia italiana del 1911*, Roma, Meltemi, 2005). Puccini nel suo intervento ha sostenuto la possibilità di trovare tratti importanti di modernità nel lavoro etnografico di Loria, per la sua capacità di allargare lo sguardo e collocare gli oggetti di studio in contesti complessi. Certo, i suoi riferimenti epistemologici sono quelli propri dell'epoca in cui studi antropologici e colonialismo si andavano co-costruendo, ma resta notevole il fatto che occupandosi di etnografia italiana egli non si sia limitato agli interessi classici dei folkloristi per le tradizioni orali, ma vi abbia associato fortemente quello per la cultura materiale, e che occupandosi di etnografia di paesi lontani non si sia limitato a concentrare l'attenzione sui nativi ma si sia mostrato interessato a osservare e a descrivere tutto l'ambiente della colonia. Loria

pubblicò poco sulla sua esperienza etnografica, ma ne scrisse però molto, come sappiamo dopo che sono divenute accessibili le migliaia di pagine manoscritte di diari, taccuini, note di campo relative ai periodi passati in Nuova Guinea Britannica (dal 1889 al 1890, e poi continuativamente dal 1891 al 1897), pagine che, insieme con quelle delle numerose lettere inviate in patria al cognato Flaminio Anau, restituiscono la trama del vissuto che si intreccia con quella della ricerca, in un modo che non può non richiamare alla memoria le discussioni sull'esperienza di Bronislaw Malinowski, sviluppatasi dopo che vennero pubblicati i suoi diari personali (anche perché Malinowski si recò, visse, fece ricerca e scrisse proprio negli stessi luoghi di Loria, circa due decenni dopo).

Pietro Clemente dirige *Lares* dal 2003, e nel suo intervento ha ricordato qualche elemento della storia della rivista, fondata da Loria nel 1912. Clemente ha sottolineato come tutto il lavoro etnografico e di organizzazione culturale che Loria svolse non lo hanno salvato da un oblio rapido e durevole: lo stesso museo nato sulla base di parte delle sue collezioni, fu avviato solo nel 1956, quarantatre anni dopo la sua morte, e come Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari, cioè con una fisionomia che non recava traccia né memoria di impronte a Loria riconducibili. Alla generazione di Clemente, memoria di Loria è stata trasmessa da Alberto Mario Cirese, ed era il Loria del Museo fiorentino di Etnografia Italiana, della Società di Etnografia Italiana, del suo Congresso, della Mostra di Etnografia Italiana, della prima serie di *Lares*. Era il Loria museo-grafo, organizzatore di cultura, studioso dell'Italia (ma fuori del solco di Pittrè), non il Loria viaggiatore ed etnologo, la cui valorizzazione si deve a Sandra Puccini, che oggi ce lo ripropone anche come un virtuale Malinowski italiano. Grazie allo studio dei manoscritti che finalmente è stato possibile realizzare, e ri-

prendendo il discorso del convegno fiorentino che nel dicembre 2007 si occupò dell'esperienza del Museo fondato da Loria un secolo prima, questo numero di *Lares* per parlare di Loria spazia tra l'ambiente dei commercianti ebrei di Alessandria d'Egitto e quello della Firenze di Mantegazza, Mochi e De Gubernatis. Ne emerge, accanto alla dimensione dell'intellettuale, del ricercatore, quella dell'uomo, con le sue relazioni, le sue passioni, i suoi valori: 'persona'. La biografia si fa chiave d'accesso alla storiografia.

Antonino Colajanni può vantare una antica frequentazione della figura di Lamberto Loria: prima per la tesi di laurea, poi per la Scuola di Perfezionamento in Scienze Etnologiche dell'Università di Roma, diretta da Vinigi Grottanelli, aveva letto diversi saggi di Loria, e le sue corrispondenze dalla Nuova Guinea per il «Bollettino della Società Geografica Italiana». Era la seconda metà degli anni Sessanta, e mentre si accendeva la discussione tra la tradizione etnologica italiana e i nuovi orientamenti della recente antropologia culturale, a lui venne di proporre pubblicamente proprio Loria come esempio di una possibile, perché da Loria già praticata, integrazione e non opposizione tra le due prospettive di ricerca, in una unica disciplina. In quegli anni Grottanelli era ancora funzionario conservatore al Museo Pigorini, collocato allora nell'antica sede del palazzo del Collegio Romano, e il giovane perfezionando Colajanni passava giornate intere nel Museo, eseguendo i compiti di studio che Grottanelli gli assegnava, ma anche girovagando tra le sale, la biblioteca e l'archivio, seguendo i propri interessi. Fu così che prima conobbe le collezioni della Nuova Guinea raccolte da Lamberto Loria, e poi scoprì, in uno stipetto dell'archivio, una quantità di piccoli diari e quaderni di appunti: si trattava dei diari di Loria. Subito ne parlò con Grottanelli, che sapeva naturalmente della esistenza di questi preziosi materiali, e lo sollecitò per-

ché se ne facesse al più presto una edizione a stampa. Ma Grottanelli disse che il compito era troppo impegnativo, che ci voleva qualcuno che fosse esperto sia di archivistica sia di Oceania, che avrebbe dovuto lavorarci per anni. Grottanelli stesso, in seguito, assegnò qualche tesi di laurea su qualcuno di quei materiali, ma non si andò oltre. Negli anni successivi, dopo che Grottanelli aveva lasciato il Museo per l'insegnamento universitario, fu lui, Antonino Colajanni, a darsi da fare a più riprese perché si arrivasse a una edizione dei manoscritti di Loria. Ma questi erano diventati inviciniabili. Quello che ho voluto chiamare l'Oceanista Volante si era insediato nel Museo, aveva aperto la sua grande borsa, i manoscritti vi erano finiti dentro, e nessuno li vide più. Colajanni tentò di coinvolgere colleghi accademici italiani e poi anche britannici (solleticati dalla figura di un precursore di Malinowski). Ma non ci fu verso. La grande borsa non si aprì.

Ora che (com'è e come non è) finalmente Sandra Puccini e Fabiana Dimpflmeier hanno potuto cominciare a dare alla luce quei tesori, una lacuna può colmarsi, nella troppo esigua tradizione italiana di storia degli studi antropologici (eccezion fatta per i lavori di Puccini stessa, soprattutto, e ora anche di Enzo Vinicio Alliegro): il fascicolo di *Lares* su Loria ne è testimonianza eccellente. È grandissimo il valore conoscitivo dell'indagine storica, che pure lavora (antropologicamente) su differenze culturali, quando si interroga su contesti istituzionali e individuali di ricerca lontani nel tempo (gli studi antropologici essendo 'naturalmente' abituati a lavorare su contesti sociali e culturali lontani nello spazio). Per quanto riguarda specificamente Loria, da un lato dobbiamo mettere in valore la sua lezione sull'importanza della cultura materiale, sulla necessità di non separare gli oggetti dal resto delle testimonianze della vita di una società, che è quanto emerge da tutta la sua attività etnografica,

sia in Italia sia in Nuova Guinea; dall'altro possiamo prendere spunto da questa nuova accessibilità al corpus dei suoi manoscritti per arricchire la riflessione sulla pluralità delle scritture antropologiche, che sono numerose: ci sono certo i diari narrativi-soggettivisti, ma anche le schede di oggetti e temi specifici, le descrizioni e narrazioni di eventi ai quali il ricercatore ha assistito, le interviste tematiche approfondite, le raccolte di testi indigeni in lingua locale, e poi i saggi scientifici, e infine anche i libri di racconti della ricerca, narrativi, e solo in parte simili ai diari.

Vito Lattanzi ha lavorato al Museo Pigorini per ventisette anni: ebbero, i manoscritti di Loria non li ha mai potuti vedere. Quella grande borsa era chiusa anche per lui e per i suoi colleghi. Il lavoro attuale di Puccini e Dimpflmeier è prezioso e importante, *Lares* ne offre un campione, e si attende la pubblicazione annunciata del loro libro su Loria. È un lavoro che aiuterà la comunità scientifica italiana a trasformare in eredità condivisa quello che ci viene da Loria, che senza questo lavoro resterebbe un semplice lascito, culturalmente inerte. È un lavoro che ci aiuterà a orientarci per capire a cosa ci serve Loria, come e perché possiamo 'patrimonializzare' Loria, farne valore. Ora, di ragioni per questa patrimonializzazione se ne possono ipotizzare almeno tre: in primo luogo, per un valore storiografico: Loria come risorsa documentaria (in *Lares* è in questa direzione esemplare il saggio di Paolo De Simonis, che è un 'fare storia' moderno, e valorizza molto bene i documenti di Loria); in secondo luogo, per un valore museografico: si possono considerare i diari una risorsa narrativa preziosa per capire come sarebbe possibile mettere in scena museograficamente le collezioni di Loria (diversamente da come sono utilizzate attualmente); in terzo luogo, per un valore politico-istituzionale, per aiutarci a immaginare progetti e dare forza a battaglie che contrastino il ridimen-

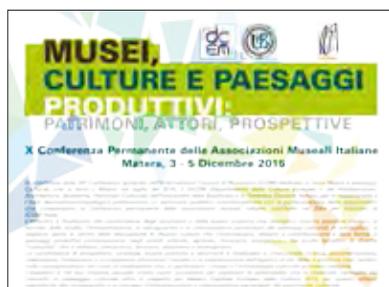
sionamento che le scelte di politica culturale oggi prevalenti impongono a istituzioni fondamentali per i nostri studi (ricordiamo solo che dal 1 gennaio 2015 il Museo Pignori, tante volte citato, ha perso il rango di Soprintendenza, ed è diventato uno dei 43 musei del Polo Museale Laziale).

I due curatori, prendendo brevemente la parola, hanno concluso il giro degli interventi.

Paolo De Simonis ha voluto specificare il 'sottotesto' del suo saggio: l'interesse per quello che capiscono e recepiscono i documentati delle operazioni tese a documentarli, musealizzarli, istituzionalizzarli, patrimonializzarli. È stata questa la motivazione per occuparsi degli effetti mass-mediativi e comunicativi delle attività di Loria e dei suoi interlocutori nella Firenze di inizio Novecento.

Fabiana Dimpflmeier ha dato notizie sul lavoro di ricostruzione documentaria necessario per la messa in valore delle carte di Loria, dalla decifrazione paleografica dei diari (ora tutti trascritti) alla ricostruzione dell'esatto itinerario seguito da Loria nei suoi spostamenti in Nuova Guinea, lavorando su un gran numero di mappe della sua epoca. Dimpflmeier ha espresso grande soddisfazione per il lavoro che lei e Puccini hanno potuto svolgere, ancor più alla luce dei racconti fatti da Colajanni e confermati da Lattanzi sulle difficoltà incontrate in passato da chi aveva tentato di interessarsi degli inediti di Loria.

Insomma, le carte del viaggiatore, una volta uscite da quella grande borsa in cui erano prigioniere, sono pronte a intraprendere il loro viaggio intorno al mondo, senza più limitazioni di spazio e di tempo. (*Eugenio Testa*)



MUSEI, CULTURE E PAESAGGI PRODUTTIVI: PATRIMONI, ATTORI, PROSPETTIVE

X Conferenza Permanente delle Associazioni Museali Italiane, Matera, 3-5 dicembre 2015

Il seminario pubblico interdisciplinare è stato pensato in previsione della 24esima Conferenza Generale di ICOM (*International Council of Museums*) dedicata al tema "Musei e paesaggi culturali", che si terrà a Milano nel luglio del 2016, ed è stato organizzato dalla SIMBDEA (Società italiana per la museografia e i beni demotnoantropologici) e dal DiCEM (Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo) dell'Università della Basilicata, con la collaborazione di ICOM-Italia e delle altre associazioni che costituiscono, dal 2004, la Conferenza Permanente delle Associazioni museali italiane. Il Comitato scientifico era composto da: Andrea Benassi, Pietro Clemente, Marco D'Aureli, Sandra Ferracuti, Daniele Jalla, Francesco Marano, Mariavaleria Mininni, Ferdinando Mirizzi e Mario Turci; il Comitato organizzativo da: Sandra Ferracuti, Antonella Iacovino, Vita Santoro.

Come indicato nell'introduzione al programma delle giornate, predisposto dagli organizzatori, l'incontro è stato finalizzato «alla condivisione degli strumenti e delle buone pratiche che discipline diverse possono mettere al servizio dello studio, l'interpretazione, la salvaguardia e la valorizzazione partecipati dei paesaggi culturali». In particolare, si è voluto porre al centro della discussione «le diverse culture che s'incontrano, abitano e contribuiscono

a dare forma ai paesaggi produttivi contemporanei negli ambiti orticolo, agricolo, minerario, energetico [...] ma anche turistico: le diverse "comunità" che li abitano, percorrono, lavorano, plasmano e immaginano»; con l'intenzione di mettere, oltretutto, l'incontro «al servizio della condivisione di prospettive, strategie, buone pratiche e strumenti utili per promuovere ricerca, documentazione, mediazione, formazione e occupazione attraverso l'ascolto e la valorizzazione dell'*agency* di chi abita e produce i/nei territori nella consapevolezza, in particolare, del ruolo di mediazione che i musei e l'antropologia culturale possono svolgere». Inoltre, e contestualmente, l'iniziativa è stata pensata come una occasione utile a «esplorare le potenzialità che la rinnovata centralità del concetto di paesaggio culturale offre al progetto per Matera Capitale Europea della Cultura 2019, per quanto attiene soprattutto alla museografia e i processi d'interpretazione e valorizzazione partecipati del patrimonio culturale».

Il seminario è stato suddiviso in tre sessioni distribuite tra le giornate di giovedì 3, venerdì 4 e sabato 5 mattina. La prima giornata, dopo l'apertura istituzionale dei lavori, è stata dedicata alla Conferenza permanente delle associazioni museali italiane; la seconda agli interventi sui temi dei musei, culture e paesaggi produttivi, affrontati da diverse prospettive disciplinari, grazie anche al contributo di alcuni docenti del DiCEM dell'Università della Basilicata, e non solo; infine, la terza sessione ha visto, tra le altre questioni, che si sono aggiunte a dibattito finale e conclusioni, l'avvio di un interessante dialogo sullo stato dell'arte dei progetti del sito UNESCO di Matera e del museo Demotnoantropologico dei "Sassi".

Entrando più nello specifico, la prima sessione dei lavori è stata incentrata sul tema: *Musei, paesaggi contemporanei e comunità: prospettive, strumenti, missioni*, e coordinata da Pietro Clemente, Presidente emerito della SIMBDEA, e Ferdinando Mi-

rizzi, Direttore del DiCEM; entrambi hanno sottolineato l'importanza e la centralità dei «paesaggi della vita» e dei «paesaggi produttivi», che sono accanto e insieme ai più noti «paesaggi di prestigio» solitamente considerati «paesaggi culturali» (intesi nell'accezione specifica della definizione UNESCO). A seguire Daniele Jalla, Presidente di ICOM-Italia, ha presentato un denso intervento dal titolo "Il museo alla sua quarta età", durante il quale ha approfondito la questione dei «rapporti tra musei e contesto», parlando della storia dei nostri musei; e delle sue «età» che, nel tempo, hanno fatto riferimento a differenti «paesaggi» nella museologia occidentale (museo e collezioni, patrimoni culturali, territori e comunità). La quarta età del museo è quella che stiamo attualmente vivendo e che è fortemente caratterizzata da nuove concettualizzazioni e dalle recenti politiche culturali che risentono soprattutto dei recenti strumenti normativi internazionali (ad esempio, la Convenzione UNESCO del 2003 e la Convenzione Quadro di Faro del 2005). Andrea Rossi, Direttore dell'Ecomuseo del Casentino, ha presentato "Il Manifesto degli Ecomusei", soffermandosi sulla innovatività degli ecomusei italiani, sulla loro capacità di agire in maniera sostenibile rispetto sia al paesaggio sia ai patrimoni culturali e di implementare progetti di sviluppo diversificati nei territori di riferimento; infine, c'è stata una tavola rotonda sul tema dei "Registri delle eredità immateriali in Lombardia e altrove: stato dell'arte, buone pratiche e progettualità", alla quale hanno partecipato Renata Meazza, Responsabile dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale e del REIL - Registro delle Eredità Immateriali Lombarde (Regione Lombardia), Antonella Iacovino e Vita Santoro dell'Università della Basilicata, Patrizia Minardi, Dirigente dell'Ufficio Sistemi Culturali e Turistici e Cooperazione Internazionale (Regione Basilicata).

La seduta pomeridiana, *Musei, paesaggi culturali, comunità*, è stata coordinata da Marta Ragazzino,

Direttore del Polo Museale Regionale della Basilicata. Daniele Jalla ha ricoperto, stavolta, il ruolo di moderatore della "Tavola rotonda della Conferenza permanente delle associazioni museali italiane: Ripartire dalla Carta di Siena", alla quale hanno preso parte i rappresentanti delle diverse associazioni (AMACI, AMEI, ANMLI, ANMS, Associazione Nazionale Case della Memoria, ICOM-Italia, SIMBDEA). A seguire, l'intervento di Angela Colonna, dell'Università della Basilicata, sul tema "Paesaggi culturali e comunità di saperi: il progetto per una Cattedra UNESCO a Matera" e quello di Vito Lattanzi, della Direzione Generale Musei (Servizio II) del MiBACT, su "Paesaggi culturali e musei tra salvaguardia e valorizzazione". Infine, la presentazione del numero 34/36 della rivista «Antropologia Museale» a cura di Mariavaleria Mininni dell'Università della Basilicata e di Vincenzo Padiglione, direttore della rivista e docente dell'Università "Sapienza" di Roma. Il numero raccoglie i contributi di oltre sessanta antropologi italiani (differenti per provenienza, generazione e interessi) sul tema "Etnografie del contemporaneo: il post-agricolo e l'antropologia".

La seconda sessione, *Paesaggi culturali e produttivi in movimento: portati storici, continuità, rotture, criticità e sviluppi*, si è articolata in due momenti: "Orientamenti" e "Contesti", coordinati rispettivamente da Emanuela Rossi dell'Università di Firenze e Luigi Stanzione dell'Università della Basilicata. Gli interventi, diversi per contenuto, presentazione e approccio ai temi generali del seminario, hanno visto alternarsi, durante la mattinata, Mariavaleria Mininni (Università della Basilicata e Uniscape) con "Paesaggi periurbani tra città e campagna"; Francesco Marano (Università della Basilicata) con "Etnografia del paesaggio tra fenomenologia e discorso"; Nicola Scaldaferrì (Università di Milano) con "Paesaggi sonori: ricerche nel contesto lucano e lombardo"; Michele

langelo Morano (Università della Basilicata) con "Per una storia del paesaggio: le fonti quantitative"; Cristos Xiloyannis (Università della Basilicata) con "Paesaggi produttivi e sostenibilità"; Enzo Alliegro (Università Federico II di Napoli) con "Paesaggi estrattivi: spazi fisici, orizzonti simbolici"; Andrea Benassi (SIMBDEA) con "I paesaggi minerari: un patrimonio sospeso tra scandalo e re-incanto"; Piergiuseppe Pontrandolfi (Università della Basilicata) con "Il paesaggio nella pianificazione territoriale ed urbanistica". Alla fine della mattinata, Emmanuele Curti e Francesco Marano hanno presentato il volume in corso di pubblicazione, «Questo (non) è un paesaggio. Conversazioni, immagini, letture», che raccoglie i contributi di alcuni fra i partecipanti all'omonimo convegno tenutosi nel maggio 2014 a Matera (Università della Basilicata) nell'ambito del progetto *Walking on the line* (www.walkingontheline.unibas.it).

La seduta pomeridiana ha visto alternarsi: Antonio Conte (Università della Basilicata) con "Patrimoni e progetto. Paesaggi scavati e paesaggi costruiti"; Francesca Sogliani (Università della Basilicata) con "Archeologia medievale e musealizzazione del patrimonio"; Bartolomeo Dichio (Università della Basilicata) con "Acqua, sistemi produttivi e paesaggio agrario"; Fara Favia (Università della Basilicata) con "Storia ed economie dei paesaggi produttivi"; Giovanna Iacovone (Università della Basilicata) con "Alleanze per la tutela e la valorizzazione dei patrimoni culturali"; Marco D'Aureli (SIMBDEA e Banda del Racconto) con "Passeggiate/Racconto e Narratore di Comunità: l'esperienza della Banda del Racconto"; Dimitris Roubis (Università della Basilicata) con "Paleopaesaggi e archeologia della produzione".

La terza sessione, *Paesaggi, patrimoni, musei e comunità: attori e legislazioni in dialogo*, coordinata da Daniele Jalla, si è svolta alla presenza del Sindaco della città di Matera e di un folto pubblico di cittadini. Sono intervenuti: Ales-

sandra Broccolini (Università “Sapienza” di Roma) con “Pratiche di ricerca e processi di partecipazione nel panorama internazionale delle politiche culturali”; Sandra Ferracuti (Presidente SIMBDEA e Università della Basilicata) con “Riti di paesaggio contemporanei”. A conclusione dei lavori, Daniele Jalla, facendo ancora una volta riferimento alla storia specifica della tutela del paesaggio in Italia, ha sottolineato la necessità di una «revisione profonda del concetto» (come emerso anche da molti dei contributi ascoltati durante le tre giornate), come anche la centralità del paesaggio «per tutte le azioni e le riflessioni patrimoniali»; inoltre ha ribadito che, nel nuovo scenario contemporaneo, il museo non può che «sfuggire al suo isolamento» e, in una sua ulteriore evoluzione, porsi come «centro di responsabilità patrimoniale» e «luogo di negoziazione di significati».

Infine, la tavola rotonda sul tema “Il sito Unesco di Matera e il museo Demoetnoantropologico dei Sassi”, moderata da Ferdinando Mirizzi e nella quale hanno dialogato Pietro Clemente e Raffaello de Ruggieri (Sindaco di Matera e Presidente della Fondazione Matera-Basilicata 2019). Il tema ha suscitato un vivo interesse anche per le ricadute su altri progetti in corso e sulle attività previste per il 2019 (Matera Capitale Europea della Cultura), relative al patrimonio culturale e al paesaggio. Pietro Clemente, ricordando la discontinua storia, durata oltre un cinquantennio, del progetto di un museo antropologico per i Sassi, come anche l'interesse costante di studiosi, ricercatori e antropologi per la peculiare fisionomia della città, ha rilanciato, in questo senso, anche l'idea di una «Matera capitale dell'antropologia italiana e in dialogo con le antropologie del mondo». Il seminario ha ribadito la necessità di un costante confronto tra aree di ricerca diverse o contigue su temi complessi di interesse comune, che intersecano politiche, poetiche e pratiche anche simboliche in grado

di coinvolgere istituzioni, comunità e singoli individui. (*Vita Santoro*)



PREMIO GIUSEPPE COCCHIARA 2015 conferito a Néstor García Canclini, Mistretta, 12 dicembre 2015.

Pubblichiamo la presentazione di Francesco Faeta, letta in occasione del conferimento del Premio.

«Néstor García Canclini è Profesor Distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana e Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México. [...] Dividerò il mio intervento in tre ‘movimenti’, che spero potranno compendiare, in qualche modo, le molte cose che vorrei qui ricordare a tutti voi, oltre che a me stesso: in un primo momento, presenterò brevemente il nostro illustre ospite, per poi delineare i motivi di continuità e di contiguità tra il suo lavoro e parti importanti della tradizione di studi italiana. Terminerò evidenziando quei motivi di originalità e innovatività, rispetto alla nostra tradizione di studio e al più complessivo panorama internazionale cui la ricerca e la riflessione di Canclini pertengono.

Néstor García Canclini, nato a La Plata, in Argentina, nel 1939, vive in Messico da molti anni. Di formazione filosofica (ha studiato anche a Parigi con Paul Ricœur), è antropologo e critico della cultura.

Tra i più conosciuti studiosi contemporanei a livello mondiale, egli è noto per i suoi studi sulla realtà culturale globale, sui meccanismi di ibridazione, sull'arte popolare e colta, sui processi di trasformazione delle culture popolari contemporanee, in rapporto allo sviluppo del capitalismo e alla cultura di massa. Ha insegnato nelle università di Austin, Stanford, Barcellona, La Plata, Buenos Aires e San Paolo ed è anche ricercatore emerito presso il Sistema Nazionale della Ricerca, dipendente dal Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Messico. È direttore della importante collana “Culturas” dell'editore Gedisa di Barcellona.

Attualmente è impegnato in una serie di ricerche comparative, centrate sull'America Latina e l'Europa, dedicate alle trasformazioni culturali e sociali, e alle modalità di interazione e di relazione dei gruppi giovanili, con particolare attenzione ai sistemi di strategia comunicativa connessi con l'arte figurativa, la scrittura, i nuovi sistemi massmediatici.

Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali, tra i quali il *Book Award* della *Latin American Studies Association* per il suo *Culturas híbridas* come miglior libro in lingua castigliana sull'America Latina. Nel 2012, dall'*Universidad Nacional de Córdoba* ha ricevuto il Premio Universitario de Cultura “400 años”, e nel 2014 la *Secretaría de Educación Pública* gli ha conferito il *Premio Nacional de Ciencias y Artes nell'aria disciplinare di Historia, Ciencias Sociales y Filosofía*.

Tra le sue opere più note, molte delle quali tradotte in varie lingue tra cui l'inglese, ricordiamo: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977; *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México, 1979; *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982; *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*, CLAEH, Montevideo, 1986; *Cultura transnacional y cultu-*

ras populares (ed. con R. Roncagliolo), Ipal, Lima, 1988; *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990; *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999; *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, 2002; *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Paidós, Buenos Aires, 2002; *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2004; *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, con Ernesto Piedras Feria, México, DF, Siglo XXI, 2008; *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona, 2004; *Lectores, espectadores e internautas*, Gedisa, Barcelona, 2007; *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires y Madrid, Katz Editores, 2010.

Culturas híbridas, tradotto in italiano e curato da Angela Giglià, con prefazione di Amalia Signorelli, è stato pubblicato nel 2000 per i tipi Guerini (Milano), divenendo un libro di riferimento, accanto a quelli di Appadurai, di Herzfeld, di Senn, di Amin, per orientarsi nel panorama globale e nei processi di ibridazione culturale planetaria; *Differenti, disuguali, disconnessi. Mappe interculturali del sapere*, è stato tradotto in italiano da Miguel Mellino, e pubblicato nel 2010 per i tipi Meltemi (Roma).

Come si sarà forse compreso attraverso i titoli dei volumi che ho prima ricordato, molti aspetti della ricerca e della riflessione di Canclini sono familiari nel nostro Paese, anche se le sue declinazioni restano, com'è ovvio, peculiari. Familiari anche perché, come è stato osservato dalla critica, sia negli Stati Uniti sia in Italia, costruiti all'interno di società in possesso di una specifica forma di elaborazione della modernità e della realtà capitalistica quali le nostre e quelle dei diversi Paesi latino-americani. Dunque, la cultura popolare costituisce un punto di partenza importante per le analisi di Canclini, che riconosce

nel folklore e negli studi di folklore, qui come lì, momenti centrali nella formazione dei *Nation States* moderni e, nella loro prospettiva melanconica, elemento centrale per l'elaborazione del concetto di modernità che presiede al loro sviluppo e alla loro affermazione come modello storico definito del potere nelle società occidentali. Ma, presto sovrastate dall'accelerazione imposta dalla post-modernità (secondo Canclini, forma specifica endogena dello stesso sviluppo moderno, non sua degenerazione o negazione, come altre correnti di studi hanno ritenuto), le culture popolari hanno iniziato a muoversi, ibridandosi, in forme complesse, all'interno dei singoli stati nazionali e su scala globale. A questo intricato movimento di scomposizione e ricomposizione, di perdite e di acquisizioni, di vecchio e di nuovo, di rimescolamento e di presunta originaria purezza, Canclini dedica alcune delle sue pagine più intense, soprattutto nel suo testo certamente da noi (ma anche altrove) più noto, *Culture ibride*.

In particolare, nell'elaborare quattro regole generali entro cui va letto il mutamento delle culture popolari a contatto con la cultura di massa su scala globale, mi sembra che egli si accosti fortemente a quanto elaborato da un'altra antropologia non *main stream* quale la nostra, in anni precedenti la sua riflessione, sulla base delle osservazioni gramsciane sulla natura e la dinamica della cultura nazionale: «Lo sviluppo moderno non sopprime le culture popolari tradizionali» (che si sviluppano trasformandosi); «le culture contadine non rappresentano più la parte maggioritaria della cultura popolare» (perché essa si sviluppa nelle relazioni versatili che il mondo rurale intesse con la vita urbana, le migrazioni, il turismo, i processi di secolarizzazione); «il popolare non è concentrato solo negli oggetti», ma nei contesti di loro produzione e consumo, da un lato, e nei flussi semioticamente significativi di comunicazione che alimentano; «il popolare non è monopolio dei

settori popolari», ma prodotto dei processi di articolata circolazione posti in atto nella società complessa e dei diversi *habitus* che gli attori sociali assumono *contemporaneamente* nelle loro esistenze.

Quanti riscontri queste affermazioni hanno nei nostri lavori sulla cultura popolare e sulla necessità del suo ricollocamento nel vivo delle tradizioni di studi antropologici e delle scienze sociali e della comunicazione, soprattutto negli anni che vanno dal 1960 al 1980? Si saranno sentiti gli echi del lavoro di Alberto Mario Cirese (ben noto, del resto, a Canclini), e di Luigi Maria Lombardi Satriani; di Annabella Rossi, in particolare nel suo ampio progetto di deruralizzazione del popolare attraverso la dimensione urbana e il concetto, di derivazione lewisiana, di 'cultura della povertà'; di Antonino Buttitta, per quel che concerne il carattere semiotico degli oggetti, in particolare dei manufatti artistici popolari. Una vicinanza, dunque, espressa attraverso una sorta di itinerario parallelo, che tange la nostra tradizione di studi ma non la ricalca, procedendo per vie originali e proprie (più Bourdieu, per così dire, e meno Gramsci, più Foucault e Geertz, e meno de Martino e Lanternari). Ma costruita, tale vicinanza, su una buona conoscenza e considerazione del nostro folklore e dei nostri studi di folklore del tardo Ottocento e della prima metà del Novecento, indicati e ricordati sovente come modello per una lettura dell'ipotesi romantica di uso nazionale del folklore. Non può che essere proprio, dunque, il riconoscimento di un premio istituito per onorare la memoria di uno studioso, quale Giuseppe Cocchiara, che di tale tradizione fu attento esegeta e che, tra i primi, sentì il bisogno di riformulare le categorie storiografiche e critiche a esso legate dentro più vasti orizzonti nazionali ed europei.

A partire da questo nucleo tematico e problematico comune (che sembra evocare l'aria di famiglia di wittgensteiniana memoria), la ri-

flessione di Canclini muove tuttavia in altra direzione. Mentre da noi le cosiddette tradizioni popolari (e i loro studi) rapidamente divengono oggetto inutile, segno di un'arretratezza dell'approccio e di un atardamento ermeneutico, vengono insomma liquidati ed espunti, sostituiti dal più aggiornato sguardo antropologico (quanto miope sia stato, e sia, questo aspetto della nostra svolta contemporanea, giova ribadirlo); ovvero, divengono oggetto di esercitazione per una tendenza patrimonialista che riduce ogni cosa a patrimonio, appunto, e ogni dinamica a processo di patrimonializzazione, sino a giustificare l'esistenza delle culture popolari in quanto mero settore degli studi patrimonialisti. Mentre da noi accade tutto ciò, dicevo, l'evoluzione degli studi sulle culture popolari porta Canclini a esplorare il sistema di connessioni planetarie entro cui esse continuano a muoversi, agire, circolare, trasformarsi. Nel sistema-mondo, le culture popolari, vere o presunte che siano, a volte mere invenzioni nel senso anderseiano del termine, altre volte tenace e vischioso retaggio, continuano a svolgere una funzione assieme simile e diversa rispetto ai contesti nazionali nei quali avevano agito, di connessione universale e di creazione di località, rivelando una dinamicità inospettata. La stessa cultura di massa, onnivora e livellante, deve venire a patti con i bisogni di costruzione identitaria che le culture popolari manifestano e promuovono e la dinamica tra cultura di massa e culture popolari diviene uno degli elementi caratterizzanti la dialettica globale-locale.

Particolare rilievo, in questa prospettiva di studio e riflessione, assumono le culture giovanili e i linguaggi comunicativi (l'arte figurativa, la scrittura, la lettura, i sistemi di connessione digitale), in quanto luoghi di frontiera, laboratori dove l'eterna circolazione culturale che caratterizza il pianeta, ha modo di trovare sue nuove, indicative, esemplari, forme di consolidamento. Un esito

di ricerca questo che, come ben si comprende, è piuttosto distante da quelli che abbiamo percorso e che rende il lavoro di Canclini, per noi, denso di indicazioni e spunti di riflessione.

Come ho accennato, tale lavoro mantiene forti caratteri distintivi rispetto alle correnti riflessive nord-americane, chiamate certamente a concorrere alla formazione di un quadro teorico aggiornato e smaltiziato, ma non pedissequamente ossequiate e meccanicamente reiterate (al punto da trovarci mutati, come sovente qui accade, con un buon grado di inconsapevole proditorietà, nell'altro che si imita). Sì che la nullificazione del quadro duro di riferimento delle scienze sociali che ha presieduto alla vita disciplinare internazionale viene qui rifiutata e lo stesso costante dialogo con gli studi culturali è ricondotto alle ragioni profonde di un'antropologia che trova ragione nei processi sociali. Il mondo globale che Canclini descrive non è insomma il *melting pot* indifferenziato in cui le ragioni di un'antropologia sociale si smarriscono, ma un labirinto il cui filo d'Arianna è costituito proprio dalla capacità razionale di comprenderne socialmente i processi.

Sono personalmente grato all'illustre collega di aver accettato di venire a ritirare il premio che gli conferiamo, con un viaggio, malgrado il terzo millennio, non facile, per la preziosa occasione di rilettura della sua opera che egli ci offre e per gli elementi di comparazione teorica che propizia, e sono felice che egli, assieme ad Ana Maria Rosas Mantecón, anche lei nostra stimata collega e sua sposa, sia questa sera con noi, in un remoto borgo della Sicilia che parla assieme dell'importanza della località e dell'appartenenza a quel sistema globale della post-modernità, pericolo o risorsa per ciascuno di noi, a seconda degli orientamenti di politica sociale e culturale che sapremo darci». (Francesco Faeta)

Abstracts

FRANCESCA ROMANA LENZI
Dipartimento di Scienze Umane
Università Europea di Roma
frlenzi@yahoo.com

Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna

La sperimentazione artistica che accomuna le forme di *body art* è in sé ricerca e critica all'esistente, una provocazione anti-estetica, che sfida il senso comune di bellezza, di stereotipo visivo, di costumi condivisi. Ciò è valido specialmente per quelle espressioni artistiche che prevedono modalità invasive di trattamento del corpo, siano esse *performances* o esperienze svolte in privato. In questi contesti, il corpo e il dolore diventano protagonisti di un messaggio forte, di una affermazione, o riaffermazione del Sé.

Il lavoro ha l'intento di presentare la pratica delle sospensioni, ovvero la pratica che prevede l'esser sospesi tramite dei ganci momentaneamente fissati come *piercing* sul proprio corpo. Dall'originaria sospensione rituale e dai significati molteplici che l'hanno connotata nei diversi contesti, ci si muove verso il postmoderno e si indaga cosa – e se – sia rimasto di quegli antichi riti, nelle nuove pratiche. Le nuove sospensioni sono raccontate attraverso le interviste e un documentario che riguardano le esperienze di singoli praticanti e di un gruppo di *performers*.

Parole chiave: Corpo; Dolore; Performance; Sospensioni; Body Art

In suspension. Body, pain, identity and rituals in postmodern society

Artistic experimentation that unites all forms of body art is in itself a research and a criticism to reality, an anti-aesthetics defiance, which defies common sense of beauty, of visual stereotypes, of common habits. This applies especially to those artistic expressions that involve invasive methods of treatment of the body, whether they are public performances or private experiences. In this context, the

body and pain become protagonists of a strong message, an affirmation or reaffirmation of the self.

The work aims to introduce the practice of suspension, i.e. the practice that is being suspended by hooks attached as piercings on the body. From the original ritual suspension and the multiple meanings that these practices had in different contexts, the research moves towards Postmodernism and investigates what and if something of those ancient rites remains in the new practices.

The new suspensions are told through interviews and a documentary that bring the experiences of individual practitioners and a group of performers.

Keywords: Body; Pain; Performance; Suspensions; Body Art

HELGA SANITÀ
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli
helga.sanita@unisob.na.it

Da 'pomme d'amour' a 'pomo della discordia'. Il pomodoro fra macro-retorica e micro-narrazioni nel foodscape contemporaneo.

Nessun cibo più del pomodoro è utile a tracciare itinerari che congiungono contesti culturali differenti e lontani nello spazio e nel tempo, funzionando come 'cibo-cerniera' fra macro-retorica e micro-narrazioni, fra immaginari globali e immaginari locali, ma anche fra diversi valori etici e sociali, fra micro e macro-economia, fra bricolage agricolo e ingegneria genetica. Questa esotica bacca d'oro originaria del Sudamerica occidentale, apprezzata inizialmente solo per le doti estetiche e afrodisiache, ha progressivamente conquistato la fiducia culinaria degli italiani, a tal punto da diventare una delle colture, nonché una delle produzioni industriali caratterizzanti il territorio e l'economia nazionale, un 'gustema' d'italianità e di mediterraneità essenziale all'economia materiale e simbolica della Nazione. Ma un vessillo identitario può rispecchiare la Nazione anche in senso negativo mettendone in luce i conflitti. Il presente contributo si propone di analizzare come, attraverso precise strategie di marketing e campagne mediatiche strumentali, il

pomodoro sia diventato essenza di vergogna e “pomo della discordia” fra Sud e Nord Italia.

Parole chiave: Pomodoro; Dieta mediterranea; Identità nazionale; *Fiction economy*; *Foodscape*.

*From ‘the fruit of love’ to ‘the fruit of discord’.
The tomato between macro-rhetoric and micro-narrative in the contemporary foodscape*

No other food is as useful as tomato in tracing itineraries which join temporally and spatially different and distant cultural contexts. It functions as a ‘food-zipper’ between macro-rhetoric and micro-narrative, global and local imagination, different ethical and social values, micro- and macro-economics as well as agricultural bricolage and genetic engineering. This exotic golden berry, originally from western South America and initially only appreciated for its aesthetic and aphrodisiac qualities, has progressively gained the culinary trust of the Italians to such an extent that it has become one of Italy’s primary cultivations as well as one of the industrial productions most representative of the national territory and economy, a ‘gustema’ of Italianity and Mediterranean-ness essential to the material and symbolic economy of the nation. Notwithstanding, this identifying banner also reflects the nation in a negative manner by focusing attention on internal conflicts. The present contribution purports to analyze how, in a series of precise marketing strategies and instrumental media campaigns, the tomato has become an essence of shame and “the fruit of discord” between northern and southern Italy.

Keywords: Tomato; Mediterranean diet; National identity; *Fiction economy*; *Foodscape*.

GIOVANNI CORDOVA
Università di Roma Sapienza
Dipartimento di Storia Culture Religioni
giovanni.cordova@uniroma1.it

I nuovi italiani di Tunisia. Uno sguardo a mobilità e transnazionalismi nel Mediterraneo

In questo contributo tratto del flusso sempre crescente, almeno fino ai tragici attentati degli ultimi mesi, di persone che dall’Italia si muovono verso la Tunisia. In particolare, mi soffermerò sui percorsi di mobilità attivati da imprenditori e pensionati italiani, che nel paese dei gelsomini possono beneficiare di una serie di convenienti agevolazioni economiche (dagli sgravi fiscali al dimezzamento del costo della vita). Sebbene la storia dell’emigrazione italiana in Tunisia inizi almeno nel XVII secolo, è possibile individuare una certa discontinuità tra la comunità storica degli italiani e i nuovi ar-

rivati. Il radicamento in nord Africa dei ‘vecchi’ italiani era infatti pensato e agito sul lungo termine, attraverso la pianificazione di uno stabile progetto di vita fondato sull’inserimento in un contesto ‘altro’. Gli itinerari dei ‘nuovi’ italiani, invece, sono caratterizzati da una mobilità frammentata, costituita da continui andirivieni tra una sponda e l’altra del Mediterraneo, senza che venga perseguita alcuna integrazione comunitaria. La prospettiva del transnazionalismo fornisce una chiave di lettura capace di comprendere logiche e pratiche di una mobilità difficilmente inquadrabile entro i classici approcci di studio ai fenomeni migratori.

Parole chiave: Migrazioni; Tunisia; Imprenditori; Pensionati; Transnazionalismo.

The new Italians of Tunisia. A look at mobility and transnationalisms through Mediterranean

In this contribution, I will deal with the constantly increasing flow of people from Italy to Tunisia, up to the tragic terrorist attacks of the last months. In particular, I will focus on the mobility routes which have been activated by the Italian entrepreneurs and pensioners who can benefit from a series of convenient economic advantages (from fiscal relieves to the halving of the cost of life) in the ‘country of jasmines’. Although Italian emigration history begins in the XVII century, it is possible to find a certain discontinuity between the historical Italian community and the newcomers. In fact, settlement by Italians in North Africa was thought to be in a long term through a stable life project based on the insertion in a context of what is called ‘other’. On the other hand, the itineraries of the ‘new’ Italians are characterized by a fragmented mobility made of continuous coming and going between the shores of the Mediterranean, without any communitarian integration. Transnationalism perspective gives us a lecture key to understand logical and practical kinds of mobility which is difficult to be framed within the classic approaches to migration phenomena.

Keywords: Migration; Tunisia; Entrepreneurs; Pensioners; Transnationalism.

EUGENIO ZITO
Dipartimento di Scienze Mediche Traslazionali
Università degli Studi di Napoli Federico II
e.zito@unina.it

Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari

Nell’articolo riporto la mia esperienza di antropologo e psicologo presso i corsi di laurea per le professioni sanitarie dell’Università di Napoli Federico II, dove insegno

anche psicologia clinica e coordino il modulo di scienze psicopedagogiche e sociali, da cui stanno gradualmente scomparendo le discipline demoetnoantropologiche (M-DEA/01). Prezioso nella sua originalità e portata per una formazione realmente trasformativa è, invece, il contributo degli studi antropologici sulla corporeità oltre il dualismo cartesiano. Tale approccio, considerando il corpo come prodotto storico più che come oggetto 'naturale', consente di leggere in modo più ampio salute, malattia e cura. Attraverso concetti teorici dell'antropologia strategicamente 'nascosti' nel programma di psicologia e con una metodologia osservativa e narrativa applicata all'esperienza di reparto, gli studenti sono spinti a riflettere sulle dimensioni corporee implicite nella relazione clinica, recuperando le componenti storiche, sociali e culturali della malattia.

Parole chiave: Antropologia; Corpo; Cultura; Narrazione; operatori sanitari

Beyond Descartes. Body and culture in the training of healthcare workers

The article reports my experience as anthropologist and psychologist of degree courses related to the healthcare professions at the University of Naples Federico II, where I teach also clinical psychology and coordinate the course of humanities and social sciences in which demo-ethno-anthropological disciplines (M-DEA/01) are gradually disappearing. On the other hand, the contribution of anthropological studies on body beyond the Cartesian dualism is valuable in its originality and efficacy for a truly transformative training. This approach to the body conceived as an historical product rather than as a 'natural' object, allows us to read health, illness and care from a broader perspective. Through theoretical anthropological concepts strategically 'hidden' in the psychology program and by using an observational/narrative methodology applied to the hands-on experience at the clinics, students are encouraged to reflect on the aspects of the body implied in the relation with the patient, recovering the historical, social and cultural components of the disease.

Keywords: Anthropology; Body; Culture; Narrative; Healthcare workers

GIULIANA SANÒ
Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, della Formazione e degli Studi Culturali
Università degli Studi di Messina
giulianasano@hotmail.it

Immigrazione e agricoltura trasformata in Sicilia

Risultato di una ricerca etnografica condotta tra i/le lavoratori/trici agricoli della Fascia Costiera Trasformata (Sicilia sud-orientale), il contributo descrive la struttura e il funzionamento del settore agricolo locale, privilegiando l'osservazione dei fattori che hanno contribuito a trasformare il territorio e la sua economia, e così pure dei rapporti di continuità che esso intrattiene con il passato dell'agricoltura siciliana. La storia dello sviluppo della serricoltura e le testimonianze degli attori locali aiutano a comprendere la centralità della serricoltura e a svelare il valore delle rappresentazioni locali, interessate a stabilire un rapporto privilegiato con la modernità e con il progresso, oscurandone, invece, le profonde contraddizioni. Contraddizioni e anomalie che vengono portate in superficie dalla tecnica dell'osservazione partecipante, adottata per investigare il comparto agricolo della provincia di Ragusa, dentro e fuori i confini lavorativi.

Parole chiave: Serre; Agricoltura; Braccianti; Immigrazione; Sicilia

Migration and Transformed Agriculture in Sicily

As a result of an ethnographic research conducted among the agricultural workers in the so called Transformed Coastal Belt (South-Eastern Sicily), the paper describes the structure and the functioning of the local agricultural sector, focusing on the observation of the factors that have helped transform the territory and its economy, as well as of the reports of continuity that it entertains to maintain with the Sicilian agriculture's past. The history of the greenhouses technique's development, together with the attestation of local actors, help to understand the centrality of greenhouses and to reveal the value of the local representations, more interested in establishing a privileged relationship with modernity and progress, darkening, instead, the deep contradictions of this sector. Contradictions and anomalies that are brought to the surface by the technique of participant observation adopted in order to investigate the agricultural sector of the province of Ragusa, inside and outside the workplaces.

Keywords: Greenhouses; Agriculture; Farm Workers; Migration; Sicily

DARIA SETTINERI
dariasettineri@yahoo.it

Tra stato e criminalità organizzata. Riflessioni sulle condizioni di alcuni migranti a Ballarò (Palermo)

L'articolo si propone di riflettere sulle conseguenze che le relazioni tra stato, criminalità ed economia hanno nella vita di alcuni migranti *sans papiers* residenti a Ballarò, porzione del più ampio quartiere "Albergheria" di Palermo. Vi sono luoghi che, per la loro storia, sono specchio più di altri della complessità degli spazi interstiziali. Tra questi vi è Ballarò. Il quartiere, se si opera una lettura superficiale, può essere considerato come l'altare del fallimento delle politiche ufficiali della città e il trionfo di quelle officiose. Vi si possono leggere nelle strade, incorporati negli sventramenti, declinati nelle tante storie degli abitanti della zona, gli insuccessi amministrativi e l'insinuarsi di nuovi equilibri mafiosi. Eppure non è solo così. Laddove le retoriche dell'antimafia vedono esclusivamente uno statico serbatoio di criminalità, le pratiche della quotidianità di studenti, volontari, migranti hanno costruito nuove reti, cambiato le strategie economiche, negoziato nuovi spazi di socialità e, certamente, imposto alla criminalità e alle istituzioni nuove forme di gestione del territorio. Mafie e Stato, oggi, stringono nella loro morsa soprattutto migranti *sans papiers*. Considerati *schiuma della terra* da parte delle istituzioni, e perseguitati per la loro presenza, infatti, tali persone sono talmente vulnerabili da essere facile bersaglio di ricatti criminali. La capacità poetica dell'essere umano, però, consente di costruire strategie di resistenza che permettono letture inedite dello spazio Ballarò.

Parole chiave: Migrazione; Stato; Criminalità; Spazio; Ballarò

State and organised criminality. Some thoughts on the situation of some migrants of the neighbourhood of Ballarò (Palermo)

The aim of this article is to consider the consequences which the relationships between state, criminality, and economy have on the lives of some sans-papiers migrants who live at Ballarò, a part of the wider neighbourhood of "Albergheria", Palermo. There are places which, because of their history, reflect more than others the complexity of interstitial spaces: Ballarò is among them. At first glance, the district might be considered as a shrine of the failure of official policies carried out by the town and the triumph of off-the-record ones. The administrative failures and the new mafia balances creeping across it can be read in the streets, embodied in the breaches, inflected in the many stories of the inhabitants of the area. However, it is not always so. Where the anti-mafia rhetoric only sees a static "reservoir" of criminality, the daily practices of students, volunteers, and migrants have built new networks, have changed the economic strategies, negotiated new spaces of sociality, and have indeed imposed upon criminality

and upon the institutions new forms of territory management. Today, the mafias and the State hold in their vice-like grip above all sans-papiers migrants. Considered as the dregs of society by the institutions and pursued because of their presence, these persons are so vulnerable to be an easy target for criminals' blackmail. However, the poetic ability of the human being allows to build resistance strategies which permit fresh readings of the space of Ballarò.

Keywords: Migration; State; Criminality; Space; Ballarò
EMANUELA ROSSI
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo – SAGAS
Università degli Studi di Firenze
emanuela.rossi@unifi.it

Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery del Canada

Nel 2003 la National Gallery of Canada ha riaperto le sale dedicate alla storia dell'arte canadese con un nuovo allestimento che ha incluso per la prima volta un'esposizione di oggetti aborigeni. Queste sale prima di allora rappresentavano la storia dell'arte canadese a partire dall'arrivo degli Europei fino ai giorni nostri. Il nuovo allestimento si è mostrato ancora più significativo perché riguarda una istituzione nazionale che opera con il mandato governativo di promuovere l'identità canadese e che, assieme ad altre, può essere letta come un potente strumento per la costruzione e il rafforzamento del senso di nazione.

Gli anni Ottanta del Novecento rappresentano un momento conflittuale e di rottura nel mondo del patrimonio e dei musei in Canada. In varie occasioni il patrimonio e i musei sono diventati un luogo attraverso il quale le popolazioni indigene hanno espresso istanze identitarie e di resistenza nei confronti di situazioni sentite come oppressive. Il patrimonio, in contesti come il Canada caratterizzati da una storia marcatamente coloniale e, poi, dall'arrivo massiccio di comunità di nuovo insediamento, è diventato insomma oggetto e strumento di battaglie politiche per il riconoscimento di diritti di varia natura. Gli sforzi e le modalità di inclusione – come quello proposto dalla National Gallery – che sperimentano nuovi modi di organizzazione delle cose materiali, vanno letti come tentativi di decolonizzare il sistema museale nel suo insieme. Propongo di leggere questi tentativi inclusivi in parallelo con la grande e conclamata crisi dei musei etnografici europei e il loro conseguente interrogarsi sulle proprie identità e missioni. Ipotizzo che entrambe le situazioni possono essere lette come conseguenza dell'apertura a forme di rappresentazione di tipo collaborativo e condiviso, che a loro volta rappresentano una risposta alla crisi dell'autorità di rappresentazione.

Parole Chiave: Musei; National Gallery of Canada; Co-

munità indigene; Indigenizzazione; Rappresentazione

Museums and the politics of representation. The indigenization of the National Gallery of Canada

In 2003, the National Gallery of Canada re-opened the Galleries dedicated to the History of Canadian Art with a new display, which included – for the first time – an exhibition of Aboriginal artifacts. Until then, the Canadian History of Art had been displayed in the galleries, taking at its starting point the arrival of Europeans up to present. Happening in a national institution, which operates with the Government mandate to promote Canadian identity, this new display takes on a new significance and can be read, together with other institutions, as a powerful instrument for building and strengthening the sense of Nation.

The 80s in the world of heritage and museums in Canada represent a conflicting moment. In many circumstances, as I recall here briefly, museums and cultural heritage became spaces through which Aboriginal people expressed requests for the recognition of their identities, at the same time fighting against what they felt as oppressive conditions. In the Canadian context characterized by a strong colonial history and, later, by a massive arrival of settler communities, cultural heritage became an instrument used in political battles for the recognition of different rights.

These efforts and aims for inclusion – like the one enacted by the National Gallery – which look for new ways of presenting artifacts, have to be read as a way to decolonize the museum system as a whole. I suggest to read these attempts towards inclusion in light of the well-known crisis of representation of European ethnographic museums, a legacy of our colonial past, and the consequent questioning about their identities and missions. I deem both situations can be interpreted as consequences of the opening towards new, collaborative ways of representation, themselves a response to the crisis of museums authority to represent others.

Keywords: Museums; National Gallery of Canada; Indigenous communities; Indigenization; Representation

SERGIO BONANZINGA
Dipartimento Culture e Società
Università di Palermo
sergio.bonanzinga@unipa.it

NICO STAITI
Dipartimento delle Arti
Università di Bologna
domenico.staiti@unibo.it

I tamburi a cornice in Sicilia

Le prime attestazioni della presenza del tamburo a cornice in Sicilia risalgono al V secolo a.C. Lo strumento è poi documentato fino ai giorni nostri attraverso raffigurazioni, documenti d'archivio, resoconti di viaggiatori stranieri, testi di interesse folklorico e, piuttosto ampiamente, dalla ricerca etnomusicologica moderna, per mezzo di audioregistrazioni e videofilmati. Morfologia, tecniche esecutive, repertori, decorazioni, contesto d'uso dei tamburelli in Sicilia si inscrivono nel più ampio quadro dell'area italiana (centro-meridionale) e mediterranea, ma con alcune specificità, soprattutto nelle tecniche esecutive. Queste, sebbene affini a quelle impiegate in altre regioni italiane, se ne discostano per certi tratti peculiari, riconnettendo segmenti della storia dello strumento a percorsi riconducibili al mondo arabo-islamico.

Parole chiave: Sicilia; Strumenti musicali; Musica tradizionale; Iconografia musicale; Etnomusicologia storica

Frame drums in Sicily

First evidences of frame drums in Sicily trace back to the V century b.C. Tambourines have been recorded until today by paintings, archive documentation, observations provided by foreign travellers, folkloric literature and, quite widely, by modern ethnomusicology through audio and video recordings collected on the field. Morphology, performance techniques, repertoires, decorations, and social use of tambourines in Sicily refer to the wider context of Italian (central-southern part) and Mediterranean area, but with some peculiarities, chiefly referring to performance skills. Though similar to the techniques practised in other Italian regions, in Sicily we can observe a typical style that can be connected with a common historical background with the Arabic-Islamic world.

Keywords: Sicily; Musical instruments; Traditional music; Musical iconography; Historical ethnomusicology

NICO STAITI
 Dipartimento delle Arti
 Università degli Studi di Bologna
 domenico.staiti@unibo.it

Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia

La gran parte delle indagini condotte sulle relazioni fra tradizione orale e tradizione scritta della musica tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento riguarda l'acquisizione di brani di tradizione orale da parte della tradizione e il percorso inverso: la circolazione in ambienti orali di brani elaborati sulla pagina scritta. Queste indagini hanno accresciuto un'attività incrociata di ricerca e di riflessione, tra musicologia storica ed etnomusicologia. A partire da queste indagini e dalle ulteriori riflessioni che queste comportano, le letture tradizionali si possono in parte rivedere, valutando anche le tecniche e i linguaggi, ovvero il modo in cui una nuova sensibilità tonale, sviluppatasi dalla fine del Cinquecento e determinata all'interno di forme di pensiero scritto, pure si iscrive in una *koiné* orale mediterranea ed europea, dalla quale scaturisce e con la quale continua a intrattenere relazioni dinamiche.

Parole chiave: Toccata; Variazione; Aria; Concitato; Etnomusicologia storica

Toccata, variation, aria and concitato. Considerations on oral and written musical tradition, between ethnology and history

The majority of the studies about the relations between oral and written musical tradition from the middle of the sixteenth century to the middle of the seventeenth century concerns the acquisition of selected pieces from one tradition to the other, in both directions. The focus of those studies is the circulation, among oral contexts, of musical pieces elaborated on written paper. Starting from those studies and the considerations that they entail, and through an activity of research and reflection, moving between historical musicology and ethnomusicology, the established view of the phenomenon could be partially re-discussed. This could be done by taking into account the techniques and languages: in other words, the ways through which a new tonal sensibility, grown at the end of the sixteenth century and determined inside forms of written thinking, was still inscribed in an oral Mediterranean and European *koiné*, from which it originated and with which it maintained dynamical relations.

Keywords: Toccata; Variazione; Aria; Concitato; Historical ethnomusicology

MARIA RIZZUTO
 Università degli Studi di Roma Sapienza
 mariagiuliana@yahoo.it

Prima ricognizione sulle "liturgie musicali" delle chiese ortodosse in Sicilia

Le chiese ortodosse fanno parte delle "chiese d'Oriente". Nel cristianesimo orientale ogni cerimonia è interamente cantata dal sacerdote, dal coro e dai fedeli. Ogni rito ha caratteristiche musicali proprie poiché i vari repertori risultano codificati secondo complessi sistemi musicali che regolano ogni fase dei calendari liturgici.

Il panorama cristiano orientale riscontrabile oggi in Sicilia è particolarmente rilevante. Alle comunità cattoliche di rito bizantino-*arbëresh* dell'Eparchia di Piana degli Albanesi storicamente presenti sull'Isola, negli ultimi trent'anni si sono aggiunte molteplici comunità ortodosse afferenti ai Patriarcati di Costantinopoli, di Romania e di Mosca. Dal 2012 si riscontra inoltre la presenza del rito alessandrino, grazie alla recente formazione di piccole comunità copte. Le "liturgie musicali", proprio attraverso il canto-preghiera, trasmettono il patrimonio culturale delle comunità confermandone l'identità nei contesti diasporici e arricchiscono l'universo sonoro siciliano di repertori e modalità esecutive del tutto assenti fino a dieci anni fa.

Parole chiave: Chiese ortodosse; Canto liturgico; Preghiera; Diaspora; Sicilia

A First Survey of "Musical Liturgies" of Orthodox Churches in Sicily

Orthodox Churches are part of "Eastern Churches". In Eastern Churches, every ceremony is entirely sung by the priest, the choir and the faithful. Each ritual has its musical characteristics. The repertoires are encoded in different complex musical systems that rule the liturgical calendars. The panorama of Eastern Churches in Sicily today is particularly relevant. There are historical Catholic communities of the Byzantine-*arbëresh* Eparchy of Piana degli Albanesi. Many Orthodox communities belonging to the Patriarchate of Constantinople, Romania and Moscow have developed in the last thirty years. Since 2012, there is also the presence of the Alexandrian rite, due to the recent formation of small Coptic communities. These "Musical Liturgies", through song-prayer, convey the cultural heritage of the communities in diasporic contexts and enrich the Sicilian soundscape with repertoires and executive procedures absent until ten years ago.

Keywords: Orthodox Churches; Liturgical Chant; Prayer; Diaspora; Sicily

GIUSEPPE GIORDANO
 Università degli Studi di Roma Sapienza
 giusegiordano@teletu.it

*Musiche di tradizione orale dal “campo” alla “rete”.
 Considerazioni su alcuni casi siciliani*

In questi ultimi anni, in Italia come altrove, la ricerca etnomusicologica è stata sempre più spesso oggetto di discussione e di riflessione comunitaria fra gli studiosi del settore in quanto è nettamente mutato l'approccio metodologico all'oggetto di studio, anche consequenzialmente al cambiamento che ha riguardato il modo stesso di produrre e fruire la musica, compresa quella che convenzionalmente usiamo definire “tradizionale”. Un effetto decisivo di questo cambiamento è avvenuto con l'avvento di Internet e in particolare di alcuni spazi virtuali dedicati alla musica.

Questo contributo pone l'attenzione anzitutto sul fenomeno della documentazione e della fruizione *on-line* della musica di tradizione orale e, a partire da alcuni esempi siciliani, offre anche spunti di riflessione sulla possibilità di considerare questi spazi virtuali come nuovi terreni di ricerca in cui avviare vere e proprie indagini etnomusicologiche.

Parole chiave: Sicilia; Musica tradizionale; Lavoro sul campo virtuale; Netnografia; Musica devozionale.

*Music of oral tradition from the “field” to “Network”.
 Considerations on some Sicilian cases*

Over the last few years, ethnomusicological research in Italy, just like elsewhere, has increasingly become the subject of collective discussion and reflection by scholars of the sector. This has resulted from a methodological approach's sharp change, which was also a consequence of the mutation that interested the very way in which music is written and the benefits deriving from this, including the one that – conventionally – we have the habit of defining “traditional”. A crucial effect of this change came with the advent of the Internet and – particularly – of some virtual spaces dedicated to music.

First of all, this work focuses on the phenomenon of the documentation and the on-line fruition of traditional music. Thanks to some Sicilian examples, this paper offers also some reflections on the possibility of considering these virtual fieldworks as new areas of research in ethnomusicology.

Keywords: Sicily; Traditional music; Virtual fieldwork; Netnography; Devotional music.

Istruzioni per gli autori

L'Archivio Antropologico Mediterraneo accetta contributi in italiano, francese, inglese, spagnolo. La redazione si occupa della valutazione preliminare dei contributi proposti (articoli, recensioni di libri, recensioni di iniziative di interesse antropologico, ecc.).

I membri del comitato scientifico, in stretta collaborazione con la redazione, possono proporre iniziative editoriali (numeri monografici, atti di convegni, ecc.).

Gli articoli ricevuti dalla redazione sono sottoposti, in forma anonima, al giudizio di uno o più membri del comitato scientifico o della redazione e a quello di un esperto esterno, secondo la procedura "a doppio cieco".

Il manoscritto definitivo, una volta accettato e redatto, **secondo le norme fornite agli autori (scaricabili dal sito)**, deve essere inviato alla redazione in formato elettronico.

Gli articoli non supereranno le 20 cartelle (2000 battute per pag., complessivamente 40000 battute spazi e note inclusi). Contributi più lunghi possono essere accettati su parere favorevole dei lettori. Le eventuali illustrazioni dovranno essere inviate su CD alla redazione in formato JPG BASE 15 cm. I rinvii alle immagini all'interno del testo dovranno essere chiaramente indicati in questa forma: (Fig. 0).

Ogni immagine dovrà essere corredata di didascalia dell'indicazione della provenienza ed eventualmente del copyright.

Ogni contributo dovrà essere accompagnato da:

- a) un abstract in italiano e in inglese (max. 1000 battute spazi inclusi);
- b) cinque parole chiave "in italiano e in inglese";
- c) la traduzione del titolo in inglese.

Ogni autore dovrà indicare la sede di lavoro, l'indirizzo elettronico. Le recensioni non supereranno le 20000 battute.

La presentazione dei volumi recensiti dovrà presentare: il nome e il cognome dell'autore in maiuscolo e grassetto, il titolo dell'opera in corsivo, luogo e data di pubblicazione, numero di pagine, ISBN e prezzo e l'immagine della copertina.

Per proporre un contributo scrivere a:

Gabriella D'Agostino: gabriella.dagostino@unipa.it

Ignazio E. Buttitta: ibuttitta@yahoo.it

Vincenzo Matera: vincenzo.matera@unimib.it

Redazione Archivio Antropologico Mediterraneo

Università degli Studi di Palermo

Dipartimento Culture e Società

Edificio 2, primo piano (stanza n. 9)

viale delle Scienze

90128 Palermo