

# ETHNORÊMA

*Lingue, popoli e culture*

Rivista annuale dell'associazione Ethnorêma

ANNO XII - N. 12 (2016)

*[www.ethnorema.it](http://www.ethnorema.it)*

**Ethnorêma**, dal greco *ethnos* ‘popolo, etnia’ e *rhêma* ‘ciò che è detto, parola, espressione’, ma anche ‘cosa, oggetto, evento’. Nella linguistica pragmatica *rema* sta ad indicare la parte di una frase che aggiunge ulteriore informazione a quello che è stato già comunicato (il *tema*).

**Ethnorêma**, from the Greek words *ethnos* ‘people, ethnicity’ and *rhêma* ‘what is said, word, expression’, but also ‘thing, object, event’. In linguistics, *rheme* indicates the part of a sentence that adds further information about an entity or a situation that has already been mentioned (the *theme*).

**Ethnorêma** è la rivista dell’omonima associazione. L’associazione senza scopo di lucro Ethnorêma intende promuovere attività di studio e ricerca nel campo linguistico, letterario, etnografico, antropologico, storico e in tutti quei settori che hanno a che fare, in qualche modo, con le lingue e le culture del mondo.

**Ethnorêma** is the journal of the association of the same name. The Italian non-profit association Ethnorêma works to promote study and research activities in the fields of linguistics, literary enquiry, ethnography, anthropology, history and in all those sectors which have to do, in some way, with the languages and cultures of the world.

*Direttore responsabile/Editorial Director:* **Moreno Vergari**

*Comitato di redazione/Editorial Staff:* **Danilo Faudella, Paola Giorgi, Marco Librè, Barbara Rolleri, Moreno Vergari, Roberta Zago.**

*Comitato scientifico/Editorial Board:* **Giorgio Banti** (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), **Flavia Cuturi** (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), **Silvia Dal Negro** (Libera Università di Bolzano), **Gianni Dore** (Università di Venezia “Ca’ Foscari”), **Aaron Hornkohl** (University of Cambridge), **Gianfrancesco Lusini** (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), **Iliaria Micheli** (Università degli Studi di Trieste), **Brian Migliazza** (SIL International), **Anna Maria Painsi** (Università degli Studi di Verona), **Antonia Soriente** (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), **Rainer Voigt** (Freie Universität Berlin), **Massimo Zaccaria** (Università degli Studi di Pavia).

Valutazione ANVUR: Classe A (Area 14/B2)

La rivista è disponibile gratuitamente in rete, scaricabile dal sito [www.ethnorema.it](http://www.ethnorema.it).

The journal can be viewed and downloaded free of charge at [www.ethnorema.it](http://www.ethnorema.it).

Le opinioni espresse negli articoli firmati sono quelle degli autori.

All views expressed in the signed articles are those of the authors.

#### OPEN ACCESS POLICY & COPYRIGHT

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione concedono il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane agli autori, che possono ripubblicare i propri articoli online, citando la fonte. Agli autori non sono richiesti contributi per la pubblicazione degli articoli.

Authors of manuscripts accepted for publication assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the authors, who can post their articles online, citing the source. No fees are charged for submitting or processing of any article.

Gli utenti hanno il diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare o effettuare dei link ai testi completi degli articoli.

The users have the right to read, download, copy, distribute, print, search or link to the full texts of the articles.

Quest’opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale 3.0 Italia.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution – Non Commercial 4.0 International License.

© Ethnorêma, 2016

ISSN 1826-8803

Registrazione n. 1/05 del 28/10/2005 presso il Tribunale di Tortona

# ETHNORÊMA

*Lingue, popoli e culture*

Rivista annuale dell'associazione Ethnorêma

ANNO XII - N. 12 (2016)

*www.ethnorema.it*

---

## INDICE

### Articoli

- MARTINA CRESCENTI – *Le cerimonie femminili del mevlid a Bursa e Gemlik. Rito, ruolo, identità*..... 1
- FRANCA TAMISARI – *Segui le orme che portano alle ceneri del focolare. Il Festival Culturale Gattjirrk di Milingimbi* ..... 21
- CHIARA TOMAINI – *Globalizzazione dell'arte: evoluzione di significato di un'icona di villaggio*..... 45

### Mondofoto

- The shrine of Nağāšī Aşham b. Abğar and the tombs of the companions of Muḥammad (Nāgaš, Ethiopia)* – Photos and notes by Moreno Vergari ..... 63

### In altre lingue

- Pomatteritsch (northern Piedmont, Italy)* – Silvia Dal Negro ..... 73

### Documenti

- Convention against Discrimination in Education* ..... 77

### Recensioni

- Ilaria Micheli, *Son of the root. Djedwa Yao Kuman Kulango healer and hunter* (Donatella Cozzi) ..... 85
- Chicage Oba-Smidt, *The Oral Chronicle of the Boorana in Southern Ethiopia. Modes of Construction and Preservation of History among People without Writing* (Gianni Dore) ..... 88
- Samson A. Bezabeh, *Subjects of Empires Citizens of States. Yemenis in Djibouti and Ethiopia* (Massimo Zaccaria) ..... 91

Pino Schirripa, *La vita sociale dei farmaci. Produzione, circolazione, consumo degli oggetti materiali della cura* (Gianni Dore) ..... 92

**Segnalazioni/Libri ricevuti** (a cura di Moreno Vergari)

Graziano Savà and Mauro Tosco, *An Annotated Edition of Father G. Toselli's Dizi Grammar* ..... 95

Rainer Voigt (ed.) *Tigre Studies in the 21<sup>st</sup> Century. Tigre-Studien im 21. Jahrhundert*..... 96

Tsegay Woldemariam, Mulugeta Seyoum, ቃ~ላት መዝገብ ሳ~ሆ-ቴግሪንኛህአዎ-ሓሪንኛህ-አ.ንግሊ.ዚ.ጎህ *Saaho-Tigrinya-Amharic-English Dictionary* ..... 97

**In memoriam**

Ricordo di due fra i più importanti studiosi della lingua e cultura degli Afar (‘Afar): Enid Parker e Didier Morin..... 99



## Le cerimonie femminili del *mevlid* a Bursa e Gemlik. Rito, ruolo, identità.

Martina Crescenti – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

martinacrescenti@gmail.com

### ABSTRACT

Without any real codification, the widespread ceremony of *mevlid* has readily incorporated secular elements. This results in a unique combination with its religious essence. I provide an outstanding case-study of contemporary Turkey's social dynamics, which strengthens Islam within the female community. I focus on *mevlid* as representing the new ideologies and political agenda of the current government. For this purpose I describe and analyze twenty-five *mevlid* ceremonies (birth, funeral, circumcision) officiated by women in Bursa and Gemlik, that I observed in August-September 2014. First, I examine the values given by participants to ritual aspects. Second, I analyze the education and social role of *mevlid* singers as essential subjects in the transmission of Islamic culture to the female community.

Key words: *gender, Islamic ceremonies, identity construction, contemporary Turkey*

DOI: 10.23814/ethn.12.16.cre

### **Introduzione**

Le cerimonie del *mevlid* (dall'arabo *mawlid* “nascita”) celebranti la nascita e la vita del profeta dell'Islam Maometto, attraverso la recitazione di un poema in turco-ottomano (anch'esso definito *mevlid*), suscitano vivo interesse fra studiosi provenienti da ambiti disciplinari diversi: linguisti, sociologi, storici e teologi. Nelle università turche la copiosa quantità di simposi, convegni e pubblicazioni scientifiche riguardanti la celebrazione, il testo recitato, e lo scrittore Süleyman Çelebi (m. 1422), autore del poema maggiormente diffuso negli incontri celebrativi (il *Vesîletü'n Necât*), testimonia la vivacità intellettuale attorno a tale soggetto. Rispetto a una maggioranza di studi sull'argomento in ambito teologico, i lavori propriamente antropologici sono in numero esiguo sia oggi che in passato. Tra quelli relativamente più esaustivi e rilevanti vanno ricordati Tapper/Tapper (1987), Marcus (1992), Bayat/Cicioğlu (2008), Efe (2009), Kurt/Yanmış (2010).

Oggi gli incontri per la recitazione del *mevlid* risultano piuttosto frequenti e largamente diffusi su tutto il territorio nazionale in occasione del giorno della nascita del profeta Maometto (variabile a seconda del calendario lunare), evento dal quale si è originata la celebrazione, e in occasione delle Notti Sante dell'Islam (*Kandil Geceleri*) e di eventi personali (matrimonio, trasloco, nascita, etc). Tale diffusione va ricondotta alle politiche del governo Özal (1983-1993) incoraggianti la pratica di celebrazioni e festività islamiche in spazi pubblici di aggregazione non esclusivamente religiosa<sup>1</sup>. Ciò

---

<sup>1</sup> Dal periodo Özal in poi, tale linea politica si è affermata e consolidata ai vertici del potere governativo turco.

si è verificato col chiaro intento di infondere nuova vitalità all'anima islamica della popolazione. Tra le varie feste e cerimonie sostenute dal governo figurava l'incontro per la recita del *mevlid* che, fino al periodo Özal, veniva officiato dalle donne soltanto nell'ambiente domestico e dagli uomini prevalentemente in moschea. Tale confinamento della religione nella sfera privata (abitazioni private) e nella comunità di fedeli (moschea) era dovuto alle riforme laicizzanti varate dal fondatore della Repubblica Mustafa Kemal (1923-38). Proprio tali imposizioni sono state scalfite dal governo Özal: le cerimonie del *mevlid* officiate dagli uomini iniziarono ad essere organizzate anche in saloni per matrimoni, giardini del tè e sale di riunione per gruppi religiosi (*hoca evleri*). Al contrario, le recite femminili continuarono ad essere officiate esclusivamente in ambito domestico sino ai primi anni 2000.

Privi di una natura e struttura canonica, i *mevlid* si sono ben inseriti ed adattati nella società laicizzata per festeggiare eventi della vita pubblica particolarmente partecipati dalla popolazione, in quanto radicati nell'identità nazionale forgiata dalla politica kemalista. La popolazione musulmana, per esempio, ha iniziato a celebrare col *mevlid* la partenza e il ritorno del militare dal servizio di leva e la nascita del generale e fondatore della Repubblica Mustafa Kemal. In tal modo la società turca, strutturata ormai da decenni su tempi e riti civili laici (seppure com'è noto, la sovrapposizione delle due sfere è storicamente più recente e meno definita in Turchia che nelle società occidentali), ha riscoperto un tempo sociale religioso oltreché percepito un nuovo sentimento d'appartenenza alla comunità islamica. Ancora ai nostri giorni (novembre 2016) il movimento islamico al potere, identificabile nell'Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), partito di cui è esponente l'attuale Presidente della Repubblica Recep Tayyip Erdoğan, si fa primo fautore del rafforzamento dell'Islam nella vita quotidiana della società turca.

Nel presente articolo si analizzano le informazioni e le osservazioni ottenute durante una ricerca etno-sociologica<sup>2</sup> su venticinque cerimonie del *mevlid* officiate da donne a Bursa, città situata nella regione di Marmara, e Gemlik, cittadina a circa trenta chilometri da Bursa, nell'agosto-settembre 2014. A partire da tali osservazioni, ci si intende soffermare sulle valenze attribuite dalle partecipanti e cantanti ai diversi tipi di *mevlid* officiati in ambito privato, quali nascite, circoncisioni e decessi. È l'analisi di tali valenze soggettive a far luce sulla natura delle dinamiche sociali del processo di rafforzamento dell'Islam in Turchia. L'attenzione si pone in primo luogo sulla struttura e i contenuti della prassi rituale, testi recitati ed azioni eseguite, materiali di rilevante preziosità e unicità dato il contesto privato ed esclusivamente femminile. In secondo luogo si esamina il processo professionalizzante delle *mevlithanlar*, nell'intento di evidenziare l'entità pubblica e privata delle istituzioni coinvolte nella formazione delle cantanti per l'inserimento nell'attività del *mevlid*.

Nonostante il lavoro porti alla luce diverse questioni e dinamiche sociali, esso presenta il limite temporale di soli due mesi e un limite di indagine, in quanto esamina un campione di venticinque cerimonie quasi unicamente officiate a Bursa. Sarebbe perciò opportuno condurre una ricerca più estesa nel tempo in diverse aree geografiche urbane e rurali della Turchia. Si propongono, inoltre, due ulteriori filoni di ricerca riguardo l'approfondimento delle dinamiche formative delle cantanti, particolarmente

---

<sup>2</sup> Il lavoro sul campo è stato condotto personalmente nei mesi di agosto-settembre 2014 nella città di Bursa e Gemlik ai fini della ricerca per la tesi di laurea magistrale "Le cerimonie del *mevlid* a Bursa e Gemlik. La costruzione di una socialità musulmana delle donne", discussa nell'anno accademico 2014-2015, presso l'Università degli Studi di Firenze/Scuola di studi umanistici e della formazione.

presso gli enti statali e le scuole private ove misurare l'interesse e l'influenza capillare dell'apparato statale nella formazione e nella spinta verso la professionalizzazione delle cantanti. Un ultimo spunto di indagine, che mi propongo di sviluppare, è l'analisi dei discorsi predica in quanto processi di trasmissione di valori, norme e comportamenti dalle cantanti alle partecipanti. Ci auguriamo che questa e altre ricerche favoriscano le condizioni per un'indagine sul coinvolgimento del governo nella formazione della popolazione femminile islamica.

### ***1. Oggetto di indagine, confini e tecniche di ricerca***

Di antica origine araba, il *mevlid* è una cerimonia popolare e non canonica, durante la quale i fedeli si riuniscono per venerare Maometto e avvicinarsi emotivamente e spiritualmente a Dio. In tali cerimonie i partecipanti socializzano fra loro, recitano le sure coraniche ed altri testi dai contenuti religiosi, si scambiano regali e mangiano assieme. Attualmente i *mevlid* celebrano le tradizionali ricorrenze islamiche, come il giorno della nascita di Maometto e le Notti Sante; commemorano eventi d'interesse civile, ad esempio il già citato giorno della nascita di Mustafa Kemal, e celebrano riti di passaggio del musulmano, quali il matrimonio e il decesso.

Le cerimonie esaminate nel presente articolo sono state officiate soltanto da donne. Esse ruotano attorno alla recitazione del panegirico in turco-ottomano *Vesîletü'n Necât* da parte di una cantante specializzata in questo canto, la *mevlithan*, talvolta accompagnata da cantanti esperte nella recitazione di inni e poesie. Il panegirico fu composto nel 1409 dal poeta Süleyman Çelebi vissuto a Bursa tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Esso celebra la nascita e la vita del profeta Maometto. In base alle varianti manoscritte del poema, questo si compone di diciassette sezioni in lingua turco-ottomana distinguibili per contenuto, introdotte da un testo arabo in prosa. Le sezioni dai temi più rilevanti concernenti la vita del profeta sono la creazione della luce/anima di Maometto (*Muhammed'in nuru/Munaacat*), la nascita (*Muhammed'in viladeti*), il saluto di benvenuto a Maometto appena nato (*kaside-i meliha* o più comunemente *merhaba*), i miracoli (*mucizat*), l'ascesa al Paradiso (*miraç*), la malattia e il decesso del profeta<sup>3</sup>. Durante gli incontri celebrativi, oltre ad alcune parti delle sezioni del panegirico in turco-ottomano, la *mevlithan* recita in vario ordine poesie, inni, preghiere, sure coraniche e pronuncia dei discorsi religiosi analoghi per stile e contenuto a delle prediche (*vaiz*). Tranne che per questi ultimi, i testi vengono selezionati dalle cantanti in libreria, su siti internet o tramite una consultazione reciproca.

Gli incontri celebrativi analizzati<sup>4</sup> si sono tenuti nelle sale di due centri culturali situati a Bursa, l'Ördekli Kültür Merkezi e il Gökdere Kültür Merkezi, in un salone per matrimoni a Gemlik, il Manastır düğün salonu, e in quattro abitazioni di privati cittadini a Bursa nei quartieri Karaman, Fethiye, Ertuğrul e Beşevler. I due centri culturali si trovano rispettivamente nel quartiere Abdal e Kayhan nel centro storico di Bursa, nel comune di Osmangazi. La sede del centro Ördekli è stata costruita sui resti di un antico *hamam* risalente ai tempi del sultano Yıldırım Beyazid (1389-1402), che era andato distrutto nel terremoto del 1855. La sede del centro Gökdere è stata edificata sulle rovine

---

<sup>3</sup> Vedi Ateş, A., 1954.

<sup>4</sup> La possibilità di partecipare agli incontri mi è stata fornita dal prof. Eroğlu, lettore di lingua turca presso l'Università degli Studi di Firenze nell'anno accademico 2014-2015, a cui vanno i miei sinceri ringraziamenti. Egli ha avuto il ruolo di intermediario fra me e il direttore del centro culturale Ördekli. Alle cerimonie ho avuto libero accesso previo il consenso delle promotrici dell'incontro celebrativo.

della *medrese* (scuola coranica) di Zeyerkzade Paşa Çelebi attiva nel XV secolo e gravemente danneggiata da un incendio nel 1608. La ricostruzione e il restauro dei due edifici in rovina hanno avuto inizio nel 2004, anno dell'elezione a sindaco di Recep Altepe (2004-09), sostenitore del partito AKP e amico personale dell'attuale Presidente della Repubblica Recep Tayyip Erdoğan. Tale intervento di riqualificazione urbana è stato finanziato dal Comune interessando antichi palazzi signorili (*konak*), caravanserragli (*karavanseray*), scuole coraniche (*medrese*) e bagni pubblici (*hamam*) nel centro storico di Bursa. Una volta ricostruiti, gli edifici sono stati convertiti in moderne strutture: alcune dotate di servizi di ristoro, caffetterie e ristoranti, altre riservate a botteghe di artigiani e a spazi espositivi per artisti. Il recupero di tali opere di origine ottomana può considerarsi espressione dell'adesione dell'amministrazione cittadina alle politiche neo-ottomane sostenute in una prima fase dal governo Özal (1983-1993) e successivamente, in maniera più fattiva, dall'AKP dalla sua ascesa nel 2002 in poi. Il cosiddetto neo-ottomanesimo (*yeni osmançılık*) è un'ideologia politica, insieme culturale ed economica, mirante alla costruzione di una nuova cittadinanza richiamante la passata solidarietà islamica ottomana. Oltre ciò, esso prevede un maggiore attivismo in campo economico fra la Turchia e le ex-aree imperiali e l'apertura di relazioni diplomatiche tra la Turchia e alcuni stati dai rapporti storicamente conflittuali, quale l'Armenia<sup>5</sup>.

I centri culturali Gökdere e Ördekli sono stati aperti al pubblico rispettivamente nel 2005 e nel 2008. Da allora, in entrambe le strutture vengono allestite mostre d'arte riguardanti prevalentemente riproduzioni di miniature ottomane, calligrafie islamiche e opere realizzate con l'*ebru*, un'antichissima tecnica pittorica in cui si ottengono campiture cromatiche versando il colore in uno strato d'acqua e successivamente da questo impresso su carta. Con il patrocinio delle autorità comunali, i direttori dei centri organizzano attività legate al mondo islamico-ottomano. Si tratta prevalentemente di conferenze e di cicli d'incontri letterari a tema religioso, in cui spesso accademici e scrittori leggono e discutono le opere del poeta mistico islamico Mevlana (m. 1273). Annualmente i direttori programmano corsi di *ney*, uno strumento a fiato simile a un flauto suonato dai mistici musulmani, e lezioni sull'arte calligrafica arabo-islamica. Ogni centro possiede una sala adibita al festeggiamento di eventi familiari: fidanzamenti, anniversari di compleanno con piano bar, etc. Nel 2014 il centro Gökdere, inoltre, è stato allestito durante il mese del Ramadan, periodo in cui i musulmani adempiono l'obbligo del digiuno, per ospitare ogni sera cittadini in una cena collettiva. Questa consiste nel momento di condivisione della rottura del digiuno quotidiano.

In origine, i centri non avrebbero dovuto destinare spazi alla celebrazione del *mevlid*. Nel 2011 gruppi di cittadine musulmane si sono appellati al direttore del centro Ördekli, Ferhat Bati, per ottenere l'uso dei locali allo scopo di officiare i *mevlid*. Il direttore si è mosso in loro favore e col consenso del Comune ha messo a disposizione la stessa sala dove venivano festeggiati gli eventi familiari. Nel 2014 anche la direzione del centro Gökdere ha predisposto una sala per l'uso da parte delle cittadine. Verosimilmente queste hanno espresso tale richiesta sapendo che nelle strutture si svolgevano già eventi a carattere privato e religioso. Anche l'atmosfera particolarmente pacifica, rilassante e "spirituale" dei locali ha verosimilmente indotto la richiesta. I centri sono caratterizzati da luci basse e soffuse dai toni caldi dell'arancione e dalla continua diffusione di musica mistica trasmessa da impianti audio, in particolare suonata col *ney*. L'atmosfera sembra

---

<sup>5</sup> Vedi Donelli F., 2012.

essere stata deliberatamente concepita dall'amministrazione di Bursa. Ciò si nota nelle parole di Mustafa Dündar, attuale sindaco del comune di Osmangazi (e membro dell'AKP), quando spiega che “[Durante il periodo ottomano] gli *hamam* erano i posti più importanti per rafforzare la solidarietà tra i fedeli, per stringere amicizie, commerciare e trovare pace. Il centro [Ördekli], che protegge le sue origini, continua a servire la vita culturale e sociale di Bursa in un'atmosfera mistica”<sup>6</sup>.

Nel complesso sono stati osservati ed analizzati venticinque *mevlid*. Di questi, venti festeggiavano la nascita di bambini maschi e femmine (*bebek mevlidleri*), di cui due coincidevano col giorno del festeggiamento della fine del puerperio (*loğusa günü*); quattro celebravano la circoncisione (*sünnet mevlidleri*) e una un decesso (*vefat mevlidi*). Le cerimonie per la circoncisione sono state officiate un anno dopo l'intervento; quella per il defunto ha avuto luogo il cinquantaduesimo giorno dal decesso. Gli incontri del *mevlid* per la nascita sono stati eseguiti a distanza di una settimana, ventisette, trenta, quaranta o cinquantadue giorni o due mesi e mezzo dal momento del parto. Sia nelle abitazioni private che nelle strutture pubbliche, le recite hanno avuto luogo nello stesso orario: la mattina, dalle undici alle tredici e il pomeriggio, dalle quattordici alle sedici. La partecipazione ai tre tipi di *mevlid* tra i vari possibili (*mevlid* per l'inizio e la fine del servizio militare, per il matrimonio, per l'inizio e la fine del corso coranico, etc) non è stata dettata da una scelta personale, ma da condizioni circostanziali della mia permanenza in loco nell'agosto-settembre 2014. Il numero complessivo delle cerimonie, al contrario, è stato deciso a priori poiché considerato sufficiente per l'analisi della ricerca. A tal fine, mi sono servita di tecniche di indagine etno-sociologiche: l'osservazione partecipante non strutturata in ambiente naturale prima, durante e alla fine del rito e l'intervista libera alle partecipanti e cantanti basata su un temario strutturato nei momenti di socializzazione all'inizio e alla fine delle recite. Le interviste hanno interessato singoli presenti o gruppi composti da un massimo di cinque persone. Vista la brevità degli incontri, è risultata impossibile la distribuzione di questionari finalizzati ad una raccolta più sistematica delle informazioni e ad una più dettagliata indagine sui singoli partecipanti. Le interviste libere hanno comunque portato a individuare e delineare diversi aspetti del contesto e delle partecipanti. Si è stabilito innanzitutto, in linea generale, età, residenza, stato civile e stato occupazionale delle partecipanti oltre al loro rapporto con la fede, se considerata affare privato o piena realizzazione in ogni aspetto del quotidiano (si veda §2). È stato possibile, inoltre, comprendere le motivazioni della scelta dei locali pubblici e delle abitazioni private (tab. 1), da parte delle famiglie promotrici e gli elementi caratterizzanti l'incontro (si veda §3). Alle cantanti sono state poste domande riguardanti l'età, la residenza, lo stato civile, lo stato occupazionale, la formazione generale e quella come cantanti (si veda tab. 3), il pagamento ricevuto in cambio della loro prestazione. È stata chiesta una loro opinione sul significato del rito e sulla recitazione e canto dei testi oltre ad un parere sulla presenza e sul coinvolgimento delle partecipanti ai riti (§7).

Durante la raccolta dei dati si sono presentati diversi ostacoli. La difficoltà maggiore si è verificata nel dialogo con una parte delle partecipanti incontrate, le quali hanno manifestato disagio e diffidenza nel rispondere apertamente durante le interviste, anche alle domande meno personali. È comprensibile, d'altro canto, che esse percepissero la mia presenza nell'evento privato come un elemento estraneo. Alcune invitate, soprattutto le *mevlithanlar*, mi hanno chiesto i motivi personali dell'indagine intorno ad una loro

---

<sup>6</sup> Cit. Brochure del centro Ördekli, 2014.

tradizione religiosa talmente riservata. Inoltre le parenti delle famiglie ospitanti, pur avendomi autorizzata ad assistere alla pratica, mi hanno spesso raccomandato “Scrivi bene di noi!” con un sorriso speranzoso. Ho percepito anche una loro insicurezza nel parlarmi considerato il mio status di studentessa anziché di ricercatrice-esaminatrice all’interno di un progetto ufficialmente approvato e finanziato. L’aspetto del finanziamento da parte del governo o di un ente universitario sembrava potesse dare loro maggiore fiducia nei miei riguardi: verosimilmente esse si sarebbero sentite rassicurate da una validità ufficiale e certificata della ricerca. È probabile, pertanto, che molte delle partecipanti fossero reticenti nell’esporsi a domande sulla propria vita quotidiana e sulle attività del movimento politico islamico. Domande inerenti alla situazione politica odierna, in particolare alla linea di governo del partito dell’attuale Presidente della Repubblica, provocavano un disagio più evidente. Verosimilmente creava diffidenza nei miei confronti anche un’inconscia adesione alla critica mossa dal partito islamico al governo nei confronti dei valori, della morale e delle abitudini occidentali. Ciò ha impedito, nella quasi totalità dei casi, riprese fotografiche, video e audio. Tale difficoltà, inoltre, è stata determinata dalla costante preoccupazione femminile legata alle norme islamiche che proibiscono alle donne di mostrarsi a uomini cui non siano legate da rapporti di stretta parentela e che interdicono agli uomini l’ascolto del canto femminile. Malgrado le rassicurazioni sull’utilizzo esclusivamente personale delle registrazioni, non è stato possibile effettuarne alcuna. Ciononostante ho potuto fotografare alcuni momenti dei *mevlid* nelle occasioni della nascita e della circoncisione.

## **2. Partecipanti, spazi celebrativi, ritualità preliminari**

Le cerimonie di cui mi sono occupata sono state officiate da donne musulmane. Ciò ha comportato l’esclusione nel pubblico degli uomini (tranne bambini fino all’età della circoncisione), per i quali il canto femminile costituirebbe una distrazione dall’adorazione di Dio. Le invitate ai *mevlid*, dalle adolescenti alle più anziane, risiedevano quasi tutte a Bursa ed avevano estrazioni sociali diverse: da un ceto sociale piuttosto basso ad uno medio-alto. La maggioranza delle presenti era coniugata, spesso fra i diciotto e ventiquattro anni, e talvolta mediante matrimonio combinato. La differenza principale fra le invitate adulte si è notata nel rapporto con la religione. Una buona parte delle partecipanti considerava la religione elemento totalizzante il proprio quotidiano, dall’adempimento dei cinque pilastri dell’Islam al mantenimento di un comportamento consono e retto di donna musulmana. Un indicatore di ciò, ad esempio, è l’uso abituale del velo e la totale copertura di collo e capelli da parte delle ortodosse. Un’altra parte delle presenti, invece, considerava la fede affare privato e riteneva giusto pertanto vestirsi con abiti occidentali senza velo, frequentare scuole e università non religiose e crescere i figli in base a questa concezione.

Le celebrazioni si sono tenute nelle sale dei centri culturali. Questi, spazi pubblici e liberamente affittabili, sono stati scelti probabilmente da alcune famiglie per spettacolarizzare i *mevlid* oltre che intrattenere le invitate. La scelta deriva anche dalla comodità e spaziosità dei locali e talvolta da tradizioni familiari (vedi tab. 1). In generale, per rendere visibilmente significativa la cerimonia a livello sociale e per intrattenere le invitate, le famiglie allestiscono riccamente la sala, la porta d’ingresso e le pareti. All’inizio e alla fine della recita, esse diffondono una musica popolare fornendo un sottofondo gioioso all’incontro. Questo viene caratterizzato anche dalla festosità e

spensieratezza dei figli delle invitate. Tale aspetto, osservato anche nell'incontro svoltosi nel salone per matrimoni a Gemlik, contrasterebbe con la natura ieratica della recitazione coranica e con quella religiosa del *mevlid*, se questo non avesse in fondo una natura popolare.

Di solito durante i *bebek* e *sünnet mevlidleri*, la madre del neonato o del bambino circonciso e talvolta le parenti anziane mostrano il coinvolgimento personale nel rito indossando eleganti vestiti in stile occidentale oppure abiti ispirati allo stile della corte ottomana. Questi sono ampi e lunghi, di colori diversi, dal rosso vermiglione acceso luccicante di bordature di trine dorate al rosa cipria, chiaro, con bordature di pizzo bianco e trasparente fino ad un acceso azzurro di raso con riflessi argentati. Le parenti del festeggiato si velano degli stessi colori dell'abito e fissano il velo con coroncine brillanti lasciando visibili il collo e i capelli. Le maniche dei vestiti sono ampie, oppure aderiscono alle braccia mettendone in risalto le forme. Il trucco è piuttosto evidente. Tale tendenza nell'abbigliamento può essere considerata come il risultato delle influenze politiche neo-ottomane del governo in carica, che ricerca una nuova solidarietà fra i musulmani col risveglio della spiritualità islamica imperiale.

In ambito domestico, invece, le partecipanti sono maggiormente coinvolte dall'incontro celebrativo e concentrate sugli atti religiosi. Ciò si nota nella commozione, nel desiderio di prolungare i tempi della recitazione e nell'esecuzione attenta della prassi rituale. Lo spazio domestico stesso genera un'atmosfera familiare ed intima in cui si manifesta spontaneamente l'espressione corporea di devozione e vicinanza al profeta Maometto e Dio (vedi tab. 1). Contrariamente a quanto avviene nelle sale dei centri culturali, l'allestimento degli spazi risulta più scarso ed essenziale così come l'eccessiva eleganza e vistosità del vestiario delle promotrici.

Tab. 1. Motivazioni della scelta dello spazio celebrativo.

Spazio pubblico (centri culturali e salone per matrimoni)	Spazio privato (abitazioni di privati cittadini)
usufruito in passato da altri componenti della famiglia	gratuito
intrattenimento	(maggiore) intimità
affermazione posizione sociale	(maggiore) possibilità espressione emotiva e religiosa
(più) spazioso, comodo, allestibile	spazio vissuto dalla persona celebrata

Tabella 1. Nella presente tabella si elencano le motivazioni della scelta dello spazio celebrativo privato e pubblico da parte delle partecipanti ai *mevlid*.

Prima dell'inizio della recitazione (anche in occasione dei *mevlid* per la circoncisione e il decesso), le invitate devono eseguire la pratica dell'*abdest*, abluzione che precede ritualmente le cinque preghiere canoniche giornaliere. Se la cerimonia si svolge in ambito privato, le partecipanti possono decidere di eseguire l'abluzione in quest'ultimo oppure presso la loro abitazione. Se si svolge in una sala dei centri sprovvisti di fontanelle basse necessarie all'abluzione, esse sono tenute a detergersi nelle proprie abitazioni. Quando l'esecuzione dell'*abdest* avviene in un luogo diverso da quello dove si officia la cerimonia, le presenti devono mantenere lo stato di purità mentale e fisico ottenuto dall'abluzione nel passaggio verso lo spazio celebrativo. Il mantenimento di tale condizione è un requisito fondamentale per la recitazione coranica.

Quanto all'uso dell'abbigliamento necessario per la partecipazione al *mevlid*, le invitate adulte e le adolescenti a partire dalla prima mestruazione hanno l'obbligo di indossare il velo islamico al fine di nascondere i capelli. Le partecipanti velate nella vita quotidiana coprono totalmente i capelli e il collo, mentre le invitate abitualmente non velate li lasciano in parte visibili. Il tradizionale velo bianco col merletto, il *mevlid örtüsü*, indossato in passato soltanto in occasione degli incontri del *mevlid* (Marcus, 1992), è raramente utilizzato in quanto desueto e non più necessario (secondo il parere delle intervistate). Le poche partecipanti a indossarlo sono giovani.

Prima dell'inizio della recita nelle sale dei centri e nelle abitazioni private, le partecipanti si scambiano saluti e regali. A questi attribuiscono particolare valore. Sulla soglia delle sale e degli spazi domestici, le appartenenti alla famiglia promotrice attendono l'arrivo delle ospiti e offrono loro dolci alle mandorle (*lokum*), al cocco, alla rosa e cioccolatini. In occasione del *mevlid* per la nascita e la circoncisione, le invitate ricambiano con regali alla persona festeggiata e talvolta a sua madre. Inoltre, sia nei centri culturali che nelle abitazioni private, le ospiti prendono posto raggruppandosi per legame di parentela e amicizia. Per officiare il *bebek mevlidi* è consuetudine posizionare al centro del locale il neonato accanto alla madre adagiandolo in una culla ornata di veli, trine, ricami di colore bianco e amuleti simboleggianti l'occhio di Dio. Nella tradizione islamica popolare, l'amuleto conosciuto come *maşallah* e *nazar boncuk* è specificatamente concepito per scongiurare il malocchio e le malattie. La famiglia ospitante fissa tali amuleti di colore rosa, se il neonato è femmina, e di colore blu, se è maschio, alla culla e al vestito del neonato. L'immagine dei *nazar boncuk* decora anche i vari addobbi festivi. Le invitate, inoltre, applicano all'abito del bambino delle medagliette d'oro iscritte di alcuni versi del Corano, con l'auspicio di proteggerlo dagli eventi negativi della vita e con l'augurio di un futuro da credente nella strada di Dio. Le medagliette sono il dono preferito per il neonato e il bambino circonciso.

Durante i preparativi di un *mevlid* per la circoncisione in un'abitazione privata<sup>7</sup>, la famiglia promotrice ha posto tre ciotole bianche contenenti zucchero, riso e sale sul tavolo davanti alla *mevlithan*. Secondo le partecipanti, tale atto rappresenta un'offerta a Dio e una dimostrazione d'amore e fede della famiglia ospitante. Ciò sembra assumere il carattere di un vero e proprio atto supererogatorio per ottenere meriti spirituali (*sevap*). Questi vengono acquisiti dal credente mediante l'adempimento di determinate azioni in consonanza con l'Islam, contrariamente a quanto avviene con i peccati, azioni disdicevoli e proibite (*haram*). L'acquisizione dei meriti riguarda intimamente il credente poiché lo destinano al Paradiso o all'Inferno.

In base alle interviste alle cantanti e partecipanti, sono stati rinvenuti diversi elementi e qualità generali significativi e caratterizzanti il *mevlid*:

- . momento di adorazione e avvicinamento spirituale ed emotivo a Dio e Maometto
- . occasione per la recitazione del Corano
- . occasione per celebrare e/o ricordare la persona neonata, circoncisa o defunta
- . momento di socialità e di ritrovo fra parenti e conoscenti
- . occasione ulteriore per esprimere la propria fede
- . momento di acquisizione di meriti per la partecipazione al *mevlid*
- . momento di acquisizione di meriti per le offerte alimentari (*ikram*) e i regali donati e ricevuti
- . atto di continuità della tradizione familiare e della comunità.

<sup>7</sup> Ciò è avvenuto anche in occasione della celebrazione del defunto.



### 3. *Bebek mevlidleri nei centri culturali e in abitazioni private a Bursa*

Le venti cerimonie in occasione della nascita sono state officiate nelle sale dei centri culturali Ördekli e Gökdere, in due abitazioni private e nel salone per matrimoni a Gemlik. Rispetto alla confinata esecuzione dei *mevlid* in ambito domestico fino agli anni 2000, l'attuale organizzazione nei centri culturali e nei saloni per matrimoni dimostra chiaramente un'apertura dello spazio pubblico alle donne musulmane per il compimento delle loro attività religiose. Ciò, come già notato nelle vicende attorno all'apertura dei centri culturali, rivela l'interesse dell'amministrazione cittadina legata al movimento politico islamico, in particolar modo all'AKP, di rafforzare l'Islam come elemento culturale aggregante della popolazione.

Le venti cerimonie si sono caratterizzate per una prassi comune. Al centro dei locali Ördekli e Gökdere o del soggiorno privato, la *mevlithan* recita una serie di formule liturgiche in arabo, di *sure* coraniche, di preghiere e inni, fino al canto della sezione sulla nascita di Maometto contenuta nel panegirico *Vesîletü'n Necât*. Durante la recitazione, le giovani partecipanti della famiglia ospitante e le conoscenti della madre del festeggiato versano l'acqua alle rose (*gül suyu*) sulle mani delle presenti e distribuiscono biscotti e cioccolatini. In base al credo popolare, l'aspersione dell'acqua alle rose (atto senza acquisizione di meriti) si origina dall'associazione simbolica della rosa rossa a Maometto e delle sue lacrime a rose rosse sbocciate. Essendo diffusa in Turchia e nei Balcani (ex territori ottomani), tale credenza potrebbe derivare dalle raffigurazioni intrise di simbolismo di Maometto nelle miniature ottomane e dalle descrizioni delle sue qualità fisiche e morali nelle opere letterarie ottomane nel periodo della supremazia imperiale.

Terminato il canto della sezione sulla nascita del Profeta, le partecipanti si alzano in piedi nella direzione della Mecca cantando in coro la *salat-i ümmiye*<sup>8</sup> e il *tekbir*<sup>9</sup>. Dopo il *tekbir*, solitamente la *mevlithan* prende in braccio il neonato e canta una ninna nanna. Altrimenti, se i familiari preferiscono cullarlo, la *mevlithan* canta degli inni. In alcuni casi ella sussurra all'orecchio del neonato una *nazar duası* o una *şifa duası*: una preghiera per allontanare le cattiverie (*kötülükler*) e per proteggere dalle malattie. In altri casi sussurra prima tre volte l'*ezan*<sup>10</sup> (in arabo) all'orecchio destro del bambino, poi ripete ad alta voce il nome del neonato rendendolo noto a tutte le presenti. Nominare è sinonimo di riconoscimento e accettazione del nuovo appartenente alla comunità islamica (*ümmet*). È più che verosimile l'origine di tale pratica nella Sunna, la Tradizione dei fatti (non fatti) e dei detti (non detti) del profeta. In essa si testimonia la recitazione da parte di Maometto dell'*ezan* all'orecchio destro e del *kamet*<sup>11</sup> all'orecchio sinistro al figlio neonato.

In seguito alla recita delle preghiere e ninna nanne, la *mevlithan* intona degli inni, pronuncia delle preghiere e vari discorsi-predica. Durante la successiva recitazione del *merhaba*, la sezione sul benvenuto a Maometto appena nato (*Vesîletü'n Necât*), è usanza

---

<sup>8</sup> La *salat-i ümmiye* è una delle preghiere (*salavat*) invocanti Dio composta dal famoso compositore Buhurizade Mustafa Itri (m. 1712).

<sup>9</sup> Il *tekbir* consiste nell'espressione "Allah è il più grande" contenuta nel Corano, che proclama l'unicità e la grandezza di Dio. Essa viene pronunciata nel richiamo alla preghiera canonica da parte del muezzin e prima dell'effettiva esecuzione delle cinque preghiere quotidiane. Vedi Padwick, 1997.

<sup>10</sup> L'*ezan* è il richiamo alla preghiera eseguito solitamente dal muezzin. Nelle popolazioni sunnite esso recita (tradotto dall'arabo all'italiano): Dio è il più grande/testimonio che non c'è divinità al di fuori di Dio (due volte)/testimonio che Maometto è l'inviato di Dio (due volte)/venite alla preghiera (due volte)/venite alla salvezza (due volte)/Dio è il più grande (due volte)/non c'è divinità al di fuori di Dio. Vedi Padwick, 1997.

<sup>11</sup> Il *kamet* consiste nella frase in lingua araba: "la preghiera è iniziata". Vedi Padwick, 1997.

salutarsi con una stretta di mano (*selamlaşmak*) pronunciando silenziosamente una breve preghiera per poi sfiorarsi il viso. Ciò è da ricondursi a quanto riportato nella Sunna<sup>12</sup>, secondo cui durante la preghiera il devoto raccoglierebbe nei palmi delle mani rivolti verso l'alto la Grazia di Dio, *Rahmet-i İlahiye* (*rahmet* è un altro termine per pioggia). Finito il canto del *merhaba*, la *mevlithan* recita una serie di preghiere, inni e discorsi-predica. Conclude intonando il canto del *Miraç*, sezione sull'ascesa di Maometto al Paradiso contenuta nel panegirico *Vesîletü'n Necât*.

In tale fase alcune giovani partecipanti distribuiscono regali alle invitate, dal tradizionale asciugamano (*havlu*) di Bursa al velo (*örtü*). È consuetudine offrire anche delle pietanze, come riso bianco e pollo, accompagnate da tipici prodotti di pasticceria, quale il pane dolce alle noci di Bursa (*cevizli lokum*). Non vi è più l'usanza di distribuire il *mevlid şekerî*, dolce offerto tradizionalmente in passato durante il *mevlid*. Nelle cerimonie mattutine, gli alimenti e le bevande consistono in pane dolce alle noci, focacce al formaggio e olive, formaggio, biscotti, succhi di frutta, tè. Nelle cerimonie pomeridiane, la famiglia ospitante offre solitamente un pranzo a base di riso bianco e pollo, riso bianco e ceci, involtini di riso in foglia di vite, dolci come *helva*, *tulumba*, *kemalpaşa tatlısı*, gelato alla vaniglia, *baklava*. Talvolta le pietanze vengono distribuite in sacchetti, altre volte disposte sulle tavole apparecchiate. L'unica eccezione concernente l'offerta alimentare si è verificata nell'esternalizzazione del servizio di ristoro (catering) presso un'abitazione privata. La condivisione e il consumo delle offerte alimentari (*ikram*) distribuite dalla famiglia ospitante sono atti di merito spirituale (*sevap*), il cui rifiuto impedirebbe al donatore di ricevere il suo dovuto merito. L'intera prassi rituale del *mevlid* si conclude col ringraziamento a Dio per l'abbondanza di alimenti.

In concomitanza con due *mevlid* per la nascita in un'abitazione privata e nel salone per matrimoni, ha avuto luogo il festeggiamento dell'ultimo giorno del puerperio della madre, definita in questa circostanza *loğusa*, *emzikli*, *kırklı*. Tale giorno, il quarantesimo dal parto, viene detto *loğusa günü* oppure *kırklama*, *kırk dökmesi*, *kırk uçurması*. L'unico atto caratterizzante la celebrazione della puerpera è la distribuzione della bevanda *loğusa şerbeti* da parte di giovani partecipanti durante il canto della sezione sulla nascita di Maometto contenuta nel panegirico *Vesîletü'n Necât*. Il *loğusa şerbeti* è un infuso ai chiodi di garofano e alla cannella, reso dolce e tinto di colore rosso dallo zucchero colorato. Esso compare citato col termine *şerbet*<sup>13</sup> nella sezione suddetta del poema come bevanda capace di alleviare il travaglio di Amina, madre di Maometto.

---

<sup>12</sup> La Sunna è la Tradizione profetica, un testo sacro per l'Islam, che colleziona i detti (e i non detti) e i fatti (e i non fatti) di Maometto, profeta dell'Islam, dei suoi Compagni e delle persone più importanti vicine a lui. Detti e fatti sono raccolti in *hadis*, racconti brevi, che hanno una validità diversa a seconda di chi li ha trasmessi (secondo la *isnad* o catena di trasmissione). Leggendo la Sunna, il musulmano può trovare la via retta verso Dio facendo delle parole e azioni del Profeta dei modelli di riferimento. Vedi Vercellin G., 2002.

<sup>13</sup> Taş H., 2002.

#### **4. *Bebek mevlidi nel salone per matrimoni a Gemlik***

La recita del *mevlid* in occasione di una nascita svoltasi nel salone per matrimoni nella cittadina di Gemlik coincideva col festeggiamento della fine del periodo puerperale. L'organizzazione dell'incontro e l'allestimento del locale erano stati affidati dalla famiglia promotrice a una ditta di tre donne musulmane di Bursa specializzata nella produzione di articoli decorativi per la casa, di capi d'abbigliamento in stile ottomano e di bigiotteria. La ditta si era occupata dell'allestimento del salone e della preparazione del servizio di ristorazione. Mentre il programma di recitazione e le azioni rituali sono risultati simili a quelli finora descritti, l'organizzazione degli spazi si è differenziata: nell'area sottostante il palco, luogo di esecuzione delle recite, la ditta aveva fissato un baldacchino smontabile in legno decorato con veli e tende bianche. Sulla poltrona-altare del baldacchino, la madre sedeva indossando un abito appariscente e sfarzoso di pizzo, seta e veli bianchi, con accanto il neonato adagiato in una culla. La ditta aveva affidato l'incarico di eseguire le azioni rituali a due giovani ragazze vestite da odalische dell'*harem* ottomano, con abiti di velluto verde dalle maniche trasparenti ricamati di tessuto dorato. Nello spazioso salone, le due incaricate scandivano con i loro movimenti le varie fasi della celebrazione. Durante il canto della sezione sulla nascita di Maometto, esse hanno posto delle candele su un tavolo basso davanti la puerpera, poi hanno asperso l'acqua alle rose sui palmi delle mani di quest'ultima e delle partecipanti. In seguito hanno offerto la bevanda *loğusa şerbeti* e alla fine della recita hanno distribuito a tutte le presenti dei *lokum* alla rosa e degli asciugamani di tipica fabbricazione di Bursa.

La spettacolarizzazione mediante l'allestimento e l'abbigliamento ottomano potrebbero indicare un interesse non solo per l'intrattenimento e l'appagamento degli ospiti, come già notato, ma anche per l'esibizione e l'affermazione della posizione sociale della famiglia promotrice all'interno della comunità islamica locale (vedi tab. 1).

#### **5. *Sünnet mevlidleri***

Due incontri per il festeggiamento della circoncisione sono stati officiati nella sala del centro culturale Ördekli, uno in un'abitazione di privati cittadini nel quartiere Karaman a Bursa. Rispetto ai *bebek mevlidleri* finora descritti, la recitazione si è distinta per un maggior numero di parti cantate della sezione sull'ascesa di Maometto al Paradiso (*Vesîletü'n Necât*) e le azioni rituali hanno presentato modalità diverse riportate qui di seguito.

Durante lo svolgimento del *mevlid*, recitata la sezione sull'ascesa del Profeta al Paradiso del panegirico turco-ottomano, la *mevlithan* ha cantato degli inni. Al contempo il festeggiato vestito con l'abito bianco tipico della circoncisione si è seduto al centro della sala o del soggiorno. Con indosso un foulard colorato legato al braccio destro, le più giovani tra le ospiti hanno circondato in piedi il bambino. Fra di esse, una partecipante teneva in mano un bicchiere di vetro coperto da un tessuto con inseriti degli spilli al cui interno vi era una statuetta a forma di angelo; un'altra invitata reggeva un vassoio decorato con sopra alcune candele, un piatto, dell'henné in polvere e dei guanti rossi. Sciolta la polvere di henné con il calore delle candele, una partecipante ha cosperso la tintura sul pollice e sul dito indice della mano destra e sinistra del bambino per poi fasciare le mani con un fazzoletto bianco e coprirle con i guanti rossi. Come nel *mevlid* per la circoncisione, anche in quello per la celebrazione dell'inizio e della fine del

servizio militare<sup>14</sup> si effettua la tintura del pollice e dell'indice della mano destra e sinistra della persona festeggiata. Si potrebbe trattare di un'analogia tra la responsabilizzazione del bambino circonciso verso la società maschile e adulta e quella del militare nei confronti della sua nazione. Le origini dell'usanza della tintura con l'henné sono ancora ignote. Tuttavia, in base alle informazioni ottenute da altre *mevlithanlar*, la pratica trarrebbe le sue origini da diverse ritualità islamiche trasmesse da immigrati musulmani provenienti da ex-territori ottomani.

In seguito al rito della tintura, una partecipante ha cinto una fascia bianca intorno al collo del festeggiato ancora seduto al centro dello spazio celebrativo con i palmi delle mani rivolti verso l'alto. In fila una dietro l'altra, le invitate hanno fissato con gli spilli alcune banconote alla fascia bianca. Tale atto rituale potrebbe essere interpretato come un augurio per la felicità e il benessere fisico e materiale futuro del bambino. Alla fine della lenta processione, egli ha rivolto il suo primo saluto alla nonna materna e paterna baciando loro le mani. Infine, al termine della recitazione, il festeggiato ha indossato il mantello e il copricapo da giannizzero.

## 6. *Vefat mevlidi*

La recita svoltasi in un'abitazione privata per il rito funebre di un uomo di sessant'anni, marito della vedova ospitante, si è distinta da quelle finora descritte ed analizzate per l'atmosfera di profondo cordoglio. Ogni movimento e conversazione all'interno dell'abitazione era estremamente sobrio, equilibrato e controllato. Complessivamente le invitate erano una quindicina; i pochi bambini presenti mantenevano un rigoroso silenzio. Nello svolgimento dell'incontro, la prassi non ha assunto particolari forme celebrative: le donne sono rimaste sedute dall'inizio alla fine del *mevlid*, alzandosi solamente per recitare le *salavat* e il *tekbir* rivolte verso la Mecca e per salutarsi (*selamlaşmak*) durante il canto del *merhaba*, sezione sul benvenuto a Maometto appena nato contenuta nel panegirico in turco-ottomano. Il programma di esecuzione testuale ha coinciso pressoché con quelli già analizzati, eccetto il maggior numero di *sure*, tra cui la trentaseiesima sura *Yâ sin*<sup>15</sup>. Composta da ottantatre versi, essa viene considerata il cuore del Corano per i temi sviluppati, quali l'unicità di Dio e il suo potere illimitato, il Paradiso e il Giorno del Giudizio. Gli argomenti dei discorsi-predica inseriti durante l'intera recitazione riguardavano prevalentemente la testimonianza di fede in Dio, il Paradiso e il Giorno del Giudizio<sup>16</sup>.

Tab. 2. Modello del rito e frequenza dei testi e delle azioni nei *mevlid* osservati.

		<i>mevlid</i> nascite	<i>mevlid</i> circoncisioni	<i>mevlid</i> decesso
testi recitati	azioni rituali			
	abluzione, velamento, offerte alimentari	abituale	abituale	presente
	aspersione acqua alle rose	abituale	abituale	presente

<sup>14</sup> Non ho assistito a recite del *mevlid* per la celebrazione del militare. Quanto riferito mi è stato raccontato dalle partecipanti incontrate, in particolare dalle cantanti.

<sup>15</sup> Essa può essere annoverata fra le *sure* rivelate prima della migrazione di Maometto e dei suoi seguaci dalla Mecca a Medina. Vedi *Il Corano*, trad. it di Bausani A., 2010.

<sup>16</sup> Cfr. Bayat F./ Cicioğlu M. N, 2008.

	offerta a Dio di tre ciotole contenenti zucchero, riso, sale		frequenza bassa	presente
saluto di benvenuto		abituale	abituale	presente
formula liturgica in arabo, preghiere, <i>kelime-i şehâdet, fatiha</i>	silenzio (dopo <i>fatiha</i> )	abituale	abituale	presente
sura <i>Ya-Sin</i>		abituale	alta frequenza	presente
altre sure ( <i>Amme e Kiyamet</i> )		abituale	abituale	presente
preghiere, inni		alta frequenza	alta frequenza	presente
sezione <i>Munaacat</i> (V.N.)		abituale	abituale	presente
sezione <i>Iyi azizler</i> (V.N.)		alta frequenza	alta frequenza	assente
preghiera per l'anima del poeta Çelebi		alta frequenza	alta frequenza	presente
inni, preghiere		abituale	abituale	presente
discorso-predica, <i>fatiha</i>	silenzio (dopo <i>fatiha</i> )	abituale	abituale	presente
sezione <i>Viladet</i> (V.N.)		abituale	abituale	presente
	distribuzione <i>loğusa şerbeti</i> e acqua alle rose	presente (solo nel festeggiamento puerperio)	assente	assente
<i>salat-i ümmiye, tekbir</i>	posizione in piedi verso la Mecca	abituale	abituale	presente
preghiera in arabo, <i>fatiha</i>		alta frequenza	alta frequenza	presente
<i>tekbir</i> in coro		abituale	abituale	presente
<i>mevlithan</i> pronuncia ad alta voce nome bambino	<i>mevlithan</i> o parenti tengono in braccio il bambino	alta frequenza	assente	assente
<i>nazar duası, şıfa duası</i>		bassa frequenza	assente	assente
formula liturgica arabo, inni, preghiere, poesie		abituale	abituale	presente
discorso-predica		abituale	abituale	presente
sezione <i>Merhaba</i> (V.N.)	saluto reciproco ( <i>selamlaşmak</i> )	abituale	abituale	presente
preghiere, inni, preghiera all'anima di Mustafa Kemal	inizio distribuzione pietanze e regali	alta frequenza	alta frequenza	presente
sezione <i>Miraç</i> (V.N.)		alta frequenza	abituale	presente

	usanza tintura con henné e offerta denaro	assente	alta frequenza	assente
sure		abituale	abituale	presente
<i>sofra duasi</i>		alta frequenza	alta frequenza	presente
	condivisione pasto, fotografie, socializzazione	abituale	abituale	presente

Indici di frequenza: alta frequenza, abituale, bassa frequenza, assente, presente.  
 Abbreviazioni: V.N. = *Vesiletii'n Necât*.

Tabella 2. Nella presente tabella, innanzitutto, si esemplifica la prassi rituale generale, sia la recitazione dei testi che le azioni svolte, dall'inizio alla fine del *mevlid*. Le prime due colonne in senso verticale rappresentano la successione diacronica della recitazione, talvolta in sincronia con le azioni rituali. Si veda, ad esempio, la sezione *Merhaba* (V.N.) cantata in concomitanza col saluto reciproco (*selamlaşmak*). Secondariamente, nelle altre tre colonne si analizza la frequenza del testo recitato e dell'azione rituale in base agli indici di frequenza (vedi sopra) a seconda dei *mevlid* osservati per la nascita, circoncisione e decesso. Per quanto riguarda la cerimonia del *mevlid* per il decesso, si utilizzano soltanto gli indici di frequenza presente/assente vista l'unicità della celebrazione e l'impossibilità di comparazioni di frequenza.

### 7. Formazione e ruolo della *mevlithan*: un'autorità religiosa?

Nell'incontro celebrativo, la *mevlithan* può considerarsi il soggetto centrale di trasmissione dell'antica tradizione rituale e delle indicazioni utili per vivere secondo i dettami dell'Islam. Tali consigli e moniti vengono forniti tramite la recitazione dei testi celebrativi, in particolar modo dei discorsi-predica. Questi trattano spesso del ruolo della madre quale attenta e devota educatrice dei figli e del corretto comportamento tenuto dalla donna e dal bambino musulmano nei confronti dei genitori, degli anziani e della comunità islamica. Nei contenuti dei discorsi-predica, la *mevlithan* consiglia di mantenere l'autentico comportamento islamico femminile, dall'adempimento dei cinque pilastri dell'Islam alla completa e profonda devozione e cura del nucleo familiare. Si può notare come anche solo questi messaggi di natura etica e religiosa seguano le riflessioni e le azioni politiche del movimento islamico al governo a partire dagli anni Ottanta miranti alla rivitalizzazione dell'Islam nella sfera pubblica e privata. Nelle pubblicazioni e nei programmi radiofonici e televisivi sostenuti dal governo, oltre che nei discorsi degli esponenti del partito islamico AKP, la figura della donna è delineata come custode della purezza dei valori islamici interni alla famiglia. Per tale ragione la *mevlithan* può considerarsi come un'autorità religiosa locale portatrice di messaggi e valori etici islamici, con un compito più influente a livello sociale rispetto a quello assunto in passato di mera esecutrice della cerimonia. Tale ruolo si riscontra nella formulazione dei discorsi-predica in cui essa traccia un modello di identità femminile islamica determinato principalmente dalla piena devozione in Dio, dall'adempimento degli obblighi religiosi e dalla costruzione di rapporti sociali imperniati sull'Islam. Tale paradigma deve servire alle partecipanti come riferimento praticabile quotidianamente. Vista l'importanza dei modelli veicolati, i processi di professionalizzazione delle cantanti risultano essenziali nella comprensione della natura del rapporto fra lo stato e le dinamiche di rivitalizzazione dell'Islam. Secondo quanto riferito in proposito dalle cantanti, i percorsi formativi odierni per qualificarsi *mevlithan* si svolgono presso le confraternite mistiche (*tarikât*) e le scuole private. Le lezioni promosse nelle *tarikât* sono impartite dalla maestra dell'ordine, la *hoca*, o da una sua seguace professionista

*mevlithan*. Talvolta anche un membro del nucleo familiare esperto nel *mevlid* offre la possibilità di affinarsi in tale canto. In merito a ciò, alcune cantanti hanno perfezionato le proprie capacità e conoscenze canore e musicali apprese da un familiare grazie a corsi tenuti da insegnanti uomini e donne in scuole private (si veda tab. 3). Quest'ultimo tipo di formazione è considerato dalle cantanti intervistate un percorso di studio più accreditato per svolgere l'attività in maniera professionale. Le scuole private non sono altro che il frutto della politica di sostegno all'iniziativa privata in ambito religioso perseguita dal governo Özal in poi (1983-1993), che ha coinvolto molti settori economici, dalla moda islamica alla vendita di materiale a carattere religioso fino alla comparsa e incremento di canali e programmi televisivi, emittenti radio e giornali di chiara natura religiosa.

Stando alle cantanti intervistate, per esercitare la professione di *mevlithan* è necessaria "una voce piena e forte che possa essere degna di fare il nome di Dio". Coloro che ritengono di non averla così sviluppata si prestano per collaborazioni occasionali con la *mevlithan* per il canto di inni e poesie. La recitazione del Corano non prevede necessariamente la conoscenza linguistica dell'arabo, dunque la comprensione del significato letterale del Testo sacro. Difatti, la maggioranza delle cantanti intervistate ne comprende i contenuti soltanto attraverso lo studio delle diverse interpretazioni in lingua turca. Tale incompetenza non diminuisce, in alcun modo, il valore ieratico e la validità della recitazione del Testo religioso. La consapevolezza delle cantanti riguardo alla sacralità della cerimonia risulta fortemente percepibile negli atteggiamenti di estrema concentrazione sul rito e nei molteplici richiami di attenzione rivolti alle partecipanti distratte dall'esecuzione.

Appresa la recitazione del *Vesîletü'n Necât*, le neo-cantanti si inseriscono nell'attività lavorativa nel raggio della città e dei suoi dintorni grazie alle conoscenze familiari e interpersonali. Con il trascorrere del tempo, esse ricevono sempre più offerte lavorative grazie ai contatti scambiati durante le recite con i biglietti da visita e alle organizzazioni di catering. La famiglia promotrice del *mevlid* a Gemlik, ad esempio, si era rivolta a una ditta di Bursa per l'allestimento del locale, che aveva incaricato a sua volta la "sua *mevlithan* di fiducia" e una collega cantante di inni. Solitamente il compenso per cerimonia è di circa cento-centocinquanta lire, eccetto casi in cui la transazione venale è ritenuta incompatibile con il rito religioso. Le intervistate considerano con orgoglio la propria attività una professione estremamente seria e qualificata vista in particolar modo la natura meritoria (*sevaplı*).

Riguardo all'educazione generale delle cantanti, molte delle intervistate di età compresa fra i venti e i sessanta-sessantacinque anni hanno frequentato durante il periodo liceale nelle Imam-Hatip scuole private per professionalizzarsi come *mevlithan*. Al contempo esse hanno acquisito professionalità nell'arte della memorizzazione coranica (*hafiz* è il memorizzatore). Non sempre però la *mevlithan* è competente nella recitazione mnemonica del Testo coranico e, come spesso accade, si affida alla lettura delle *sure*. Quanto agli anni successivi il periodo liceale, alcune intervistate hanno frequentato la Facoltà di Teologia di Bursa e hanno intrapreso l'attività di insegnante di recitazione coranica per l'infanzia. Le *mevlithanlar* con più di sessantacinque anni, invece, non si sono potute formare nei licei religiosi, né in scuole private, in quanto non ancora istituiti ai loro tempi, tuttavia hanno ricevuto una formazione privata da parte di parenti, di dotti *hafiz* e di cantanti di *mevlid* in moschea e in abitazioni private (si veda tab. 3).

Tab. 3. Formazione delle cantanti.

<b>Tipo e data del <i>mevlid</i></b>	<b>luogo della celebrazione</b>	<b>professione</b>	<b>età</b>	<b>stato civile e residenza</b>	<b>formazione enti pubblici</b>	<b>formazione enti privati</b>	<b>altre occupazioni</b>
1. circoncisione 02/08/2014	centro culturale Ördekli	<i>mevlithan</i>	70	coniugata Bursa	scuola elementare	corsi coranici con insegnante uomo	nessuna
2. nascita 03/08/2014	salone per matrimoni a Gemlik	<i>mevlithan</i>	28	coniugata Bursa	licei religiosi statali (Imam Hatip)	corso quadriennale per <i>hafiz</i> (memorizzato re coranico)	insegnante del Corano ai bambini, <i>hafiz</i>
3. nascita 03/08/2014	salone per matrimoni a Gemlik	collega cantante di inni	25	coniugata Bursa	licei religiosi statali (Imam Hatip)	corso quadriennale per <i>hafiz</i> (memorizzato re coranico)	insegnante <i>hafiz</i>
4. nascita 10/08/2014	centro culturale Ördekli	<i>mevlithan</i>	55	coniugata Bursa	scuole elementari e liceo statale	corsi privati con insegnanti uomini e donne	<i>hoca</i> , maestra spirituale
5. nascita 16/08/2014	casa privata quartiere Erturğul	<i>mevlithan</i>	23	nubile Bursa	Facoltà di Teologia	scuola coranica, formazione familiare con madre <i>mevlithan</i>	nessuna
6. circoncisione 21/08/2014	casa privata quartiere Karaman	<i>mevlithan</i>	26	nubile Bursa	licei statali religiosi (Imam Hatip)	corsi privati per <i>hafiz</i> , corsi privati per <i>mevlithan</i>	insegnate del Corano, insegnante <i>hafiz</i>
7. nascita 24/08/2014	centro culturale Ördekli	<i>mevlithan</i>	50	coniugata Bursa	licei statali religiosi (Imam Hatip), Facoltà di lingue e letterature straniere (tedesco)	formazione familiare con padre <i>hafiz</i> , autodidatta	nessuna
8. nascita 27/08/2014	centro culturale Ördekli	<i>mevlithan</i>	68	coniugata Bursa	scuola elementare	formazione privata per <i>mevlithan</i> con insegnante uomo	nessuna
9. nascita 29/08/2014	centro culturale Ördekli	<i>mevlithan</i>	30	coniugata Bursa	licei statali religiosi (Imam Hatip), Facoltà di Teologia	corso coranico per bambini, formazione privata da madre <i>mevlithan</i>	insegnante del Corano



10. nascita 01/09/2014	centro culturale Gökdere	collega cantante inni e poesie	27	coniugata Bursa	licei statali religiosi (Imam Hatip), Facoltà di Teologia	formazione privata con giovane donna <i>mevlithan</i>	insegnante del Corano
---------------------------	--------------------------------	---	----	--------------------	--	---	--------------------------

Tabella 3. Nella presente tabella viene riportato un quadro riassuntivo della formazione di dieci *mevlithanlar* e colleghe cantanti di poesie e inni intervistate durante nove incontri celebrativi del *mevlid* (le persone n°2 e n°3 sono state intervistate durante lo stesso *mevlid*). Nelle righe la numerazione da 1 a 10 indica la persona intervistata, di cui si riporta, secondo i parametri in colonna, tipo e data della cerimonia officiata, il luogo della celebrazione, professione della cantante, età, stato civile e residenza, formazione presso enti pubblici e privati, altre occupazioni. Da tale schematizzazione si nota la formazione esclusivamente privata delle cantanti più anziane, che però è andata ad aggiungersi ad una formazione pubblica dal periodo liceale a quello universitario per le più giovani. Si può riscontrare, dunque, da quest'ultimo elemento quanto le politiche di governo riguardo l'istituzione e l'apertura alle donne delle scuole statali siano stati cruciali nell'educazione religiosa delle donne musulmane negli ultimi decenni.

### **Conclusioni**

Seppure numerosi teologi e dotti islamici abbiano cercato nei secoli di codificarne la prassi rituale, non esistono per il *mevlid* prescrizioni ufficiali. Il rito è dunque in larga parte aperto a modificazioni e flessibile alle sollecitazioni culturali, dando forma, tra gli aspetti secolari e quelli religiosi, ad una coesistenza peculiare al punto da apparire contrastante. Tale sembrerebbe ad un primo sguardo la combinazione tra la spiritualità delle partecipanti e l'atmosfera festosa creata dalla musica popolare e dal gioco dei bambini. Osservato più da vicino, il *mevlid* rivela la speciale continuità [armonia] tra gli aspetti secolari e religiosi ad esso intrinseca e, in fondo, propria di ogni manifestazione di religiosità popolare.

La flessibilità del rito risulta dalla pur scarna letteratura anche in funzione della diversità geografico-culturale e persino nei limiti di un ristretto arco di tempo. Dal confronto tra le osservazioni di Marcus (1992) e le presenti (2014) emerge, ad esempio, l'assenza del velamento collettivo col tradizionale *mevlid örtüsü*. Un altro indicatore di cambiamento può essere visto nell'esternalizzazione del servizio di ristoro, abitudine relativamente recente e in crescita per eventi di natura religiosa e privata in Turchia. Un ulteriore segnale di novità si riscontra nell'abbigliamento ispirato allo stile imperiale ottomano delle parenti del festeggiato e dei bambini circoncisi. Come osservato durante gli incontri per la nascita e la circoncisione, la scelta del vestiario riflette una riscoperta dell'antico e glorioso passato imperiale richiamante la spiritualità islamica. Tale riscoperta va considerata alla stregua del *revival* di un passato di fatto inaccessibile fin dal drastico progetto di laicizzazione del governo kemalista, per effetto delle recenti politiche neo-ottomane dell'*élite* dirigente.

Si è osservata, ad esempio, l'apertura di centri culturali promossa dall'amministrazione locale a maggioranza AKP. La vocazione religiosa di tali centri è implicita nella loro architettura, trattandosi in larga parte di restauri di edifici storici con una precedente funzione legata alla tradizione islamica, quali scuole coraniche (*medrese*) e bagni pubblici (*hammam*). La nuova destinazione d'uso è in effetti circoscritta ad attività culturali legate alla religione: corsi sull'arte della calligrafia islamica e sul *ney*, etc.; benché il privato cittadino possa prendere in affitto tali locali per attività secolari. Attraverso un sottile sfruttamento del valore simbolico, l'amministrazione attua così un programma sociale tutt'altro che neutro sul piano ideologico.

Tra gli interventi pubblici va poi citato l'ampliamento dell'offerta formativa per le future cantanti, sia nel settore pubblico che in quello privato (lezioni private e scuole). Anche se le cantanti si professionalizzano come *mevlithanlar* soprattutto nelle scuole private, va ricordato che queste sono istituite con l'ausilio delle politiche statali tese al rafforzamento dell'Islam.

Si è già fatto riferimento ad una differenza tra promotrici occidentalizzate (non velate), le quali considerano la fede un affare privato e quelle non occidentalizzate (velate) aderenti pienamente alle norme islamiche o perlomeno nei precetti fondamentali. Non deve stupire il fatto che a caratterizzare le prime rispetto alle seconde risultino aspetti apparentemente legati alla tradizione, quali la scelta dell'abbigliamento in stile ottomano e la preferenza dei centri culturali in luogo delle case. Entrambi i dati vanno letti alla luce di quella peculiare combinazione fra aspetti rituali innovativi e la tradizione propri del nostro caso di studio. È in tale combinazione che individuiamo l'essenza di una nuova concezione di Islam turco moderno.

## Bibliografia

- AKARPINAR, Bahar (1999), "Türk kültüründe dini törenler ve mevlid kutlamaları", tesi di dottorato, Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.
- ATEŞ, Ahmed (1954), "Süleyman Çelebi vesîletü 'n-necât Mevlid. Yazarı ve mevlid hakkında araştırmalar ile birlikte bilinen en eski elyazması nüshalara göre bastırın Ahmed Ateş", Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- BAYAT, Fuzuli e Muhammet Nurullah CİCİOĞLU (2008), "Türklerde cenaze törenleri bağlamında mevlid okuma geleneği", *Sosyal Bilimler Dergisi* 19.
- DONELLI, Federico (2012), "Le radici ottomane della Turchia di Erdoğan", *Diacronie Studi di Storia Contemporanea: sulle tracce delle idee* 12.
- EFE, Adem (2009), "Türk toplumunda mevlid merasimlerinin yeri ve fonksiyonları (İsparta ve çevresi örneği)", *DEÜFD* 24: 9-30.
- FRANK, Kenneth e Adil ÖZDEMİR (2000), "Visible Islam in Modern Turkey", New York: St. Martin's Press.
- HÖKELEKLİ, Hayati (2010), "Mevlidle ilgili inanç ve tutumlar". In KEMİKLİ Bilal, e Osman ÇETİN, *Bir Kutlu Doğum Şaheseri Mevlid ve Süleyman Çelebi*, Pp. 358-398, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- KARATAŞ, Ali İhsan (2007), "Mevlid'e dair bazı belgeler ve bilgiler". In KARA Mustafa, e Bilal KEMİKLİ, *Süleyman Çelebi ve Mevlid yazılışı, yayılışı ve etkileri*, Pp. 43-51, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- KURT, Ali Osman e Mehmet YANMIŞ (2010), "Mevlid dindarlığı-Bursa örneği". In KEMİKLİ Bilal, e Osman ÇETİN, *Bir Kutlu Doğum Şaheseri Mevlid ve Süleyman Çelebi*, Pp 342-357, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Il Corano (2010), trad. italiana di Bausani A., Milano: RadiciBur.
- MARCUS, Julie (1992), "A World of Difference: Islam and Gender Hierarchy in Turkey", Londra/New York: Allen & Unwin Pty Ltd.
- NOCERA, Lea (2011), "La Turchia contemporanea. Dalla repubblica kemalista al governo dell'AKP", Roma: Carocci.
- PADWICK, Constance Evelyn (1997), "Muslim Devotions. A Study of Prayer-Manuals in Common Use", Oxford: Oneworld Publications.
- TAPPER, Nancy e Richard TAPPER, (1987) "The Birth of the Prophet: Ritual and Gender in Turkish Islam", *Man* 22: 69-92.

- TAŞ, Hüyla (2002), “Bursa ili ve çevresinde Doğum ve çocukla ilgili Gelenek-Görenek ve İnançlar”, in *Bursa Halk Kültürü, I Bursa Halk Kültürü Sempozyumu 4-6 Nisan 2002*, Bursa: Bildiri Kitabı II.
- VERCELLIN, Giorgio (2002), “Istituzioni del mondo musulmano”, Torino: Einaudi.



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

Franca Tamisari

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

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

ABSTRACT

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

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

DOI: 10.23814/ethn.12.16.tam

**INTRODUZIONE**

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## IL FESTIVAL DI MILINGIMBI

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

---

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

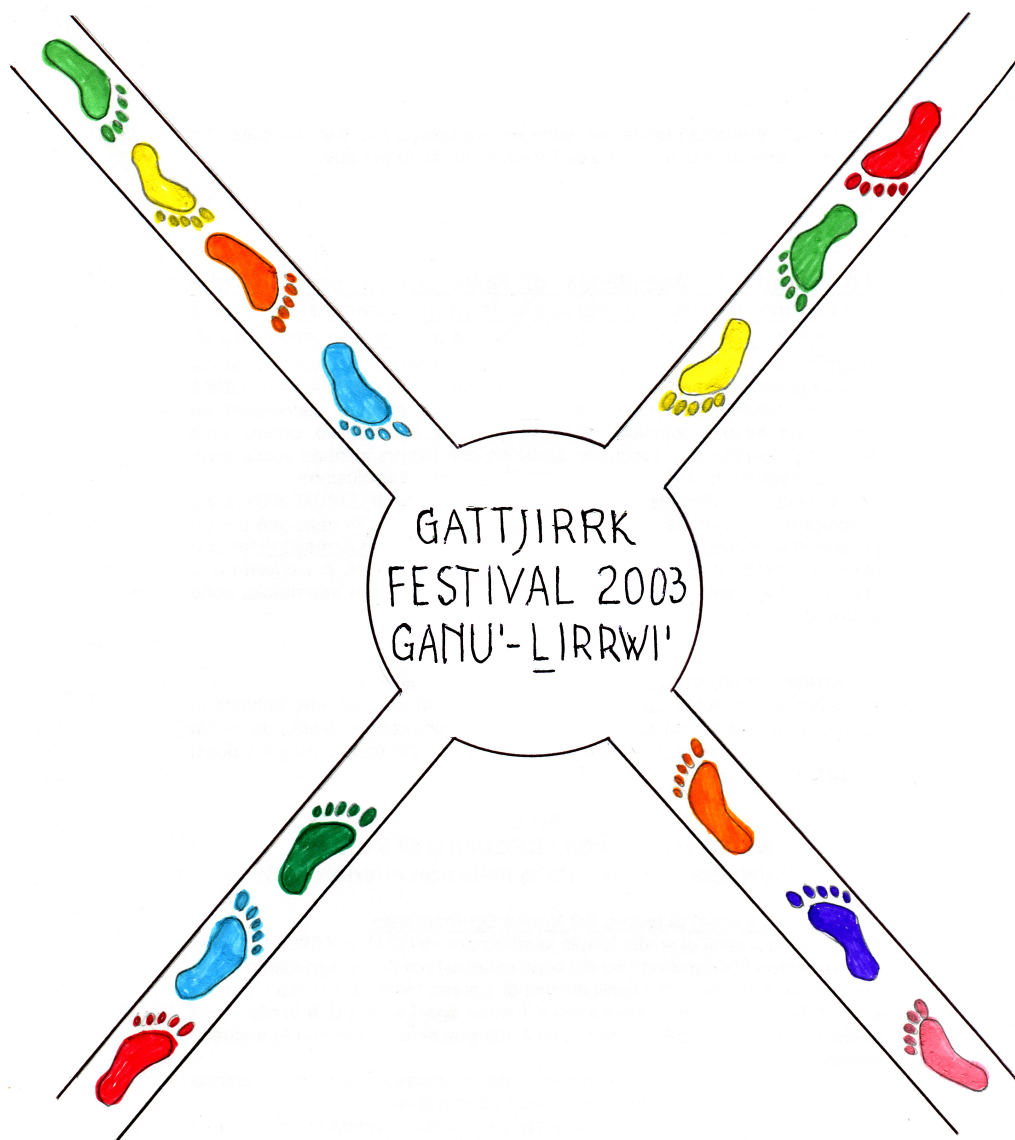


Figura 1

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## HIP-HOP E LA DANZA COMICA

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## CONCLUSIONI

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

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

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

---

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

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

## RINGRAZIAMENTI

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

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

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

---

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

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

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



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

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

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

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

## Globalizzazione dell'arte: evoluzione di significato di un'icona di villaggio

Tomaini Chiara – Università di Venezia “Ca’ Foscari” – Dipartimento di lingue e culture dell’Asia e dell’Africa mediterranea  
tomaini.chiara@gmail.com

### ABSTRACT

The article is the result of a research on field in the land of Odisha with the intent to study some local artistic expressions. The Indian visual culture, naturally kaleidoscopic and composite, manifests itself in ways and meanings supported by a centennial and fascinating tradition. The village of Raghurajpur is one of the most explicative example of it. However, if we analyze some examples of local artifacts and we compare them with others evidently belonging to the ancient tradition, come to light some important and substantial differences between them. Mainly due to the appeal of the art market, we can register a substantial change on style, content and purpose of these local artifacts. Below I tried to analyze the importance of the context in explaining the meaning of the object and the relevance of the relation between them, especially when we talk about art. I also reflected on the concept of collecting and how the global art market had changed the meaning of artifacts, usually exclusive prerogative of local traditions.

Key words: *patachitra*, *arte folklorica*, *arte rituale*, *India*, *Jagannātha*, *cultura visuale*

DOI: 10.23814/ethn.12.16.tom

### Premessa

L'articolo che segue è l'esito di una ricerca condotta in Odisha, uno dei ventinove stati federali dell'India orientale, tra il settembre 2014 e il dicembre del medesimo anno. Nell'ambito dello studio della cultura visuale indiana, Jagannātha, la divinità più popolare in terra d'Odisha, ha assunto a perfetto *exemplum* di malleabilità di significato e contenuto di cui l'artefatto può godere. Di fronte ad una tradizione culturale e figurativa così longeva, infatti, non ho saputo esimermi dall'interrogarmi circa il significato di cui un'immagine religiosa può essere veicolo, nell'ambizioso tentativo di registrarne un eventuale mutamento di contesto, contenuto e fruizione. Il villaggio di Raghurajpur ha rappresentato, per la mia ricerca, il luogo certamente più significativo. L'indagine condotta mi ha consentito di ragionare circa il senso di una rappresentazione il cui contenuto, forse proprio in forza del suo essere così popolare, si è prestato a reinterpretazioni e nuove appropriazioni di significato. Tali considerazioni mi sembrano parimenti estendibili ad un bacino che accoglie generalmente esiti artistici di provenienza tribale e di villaggio.

### Il contesto come fattore determinante del senso dell'arte

Esiste, da un punto di vista squisitamente artistico, un rinnovato interesse circa la materia tribale e di villaggio. L'attenzione alla produzione di manufatti ad essa inerenti, e la valorizzazione del patrimonio di una cultura visuale di provenienza tribale, non

costituiscono un fenomeno unicamente riconducibile a mera esterofilia o, ancor peggio, a quella viziata corrente di orientalismo che consegnò all'Occidente una nozione parziale e a tratti priva di oggettività di Oriente<sup>1</sup>. Dirò, piuttosto, che, come accadde per il Primitivismo di inizio XX secolo<sup>2</sup>, si manifesta, anche da parte di chi li manufatti li produce, la medesima intenzione di veder universalmente riconosciuto il valore della cultura di cui quell'arte è veicolo<sup>3</sup>. Tuttavia, sorge un problema di non poca importanza: lo sforzo impiegato nel tentativo di promuovere l'arte tribale, di raccontarne l'origine, di tutelarne il patrimonio e, perché no, le comunità dalle quali esso deriva, possono essere elementi sufficienti a garanzia di un prodotto artistico finale non snaturato? Sostengo, invece, che gli artigiani che oggi producono a ritmo incalzante per soddisfare l'esigenza di un mercato che ha richieste sempre più pretenziose, in termini numerici, non siano sempre in grado di confezionare un prodotto unico e più specificatamente pregno del suo significato originale.

Gli artigiani dell'India, e con loro tutte le comunità di *craftspeople* presenti nel Subcontinente, si trovano oggi coinvolti all'interno di un contesto economico in perenne mutamento che, irrimediabilmente, genera competizione. È un'arte, quella che si commissiona e si produce ora, che oltrepassa i confini geopolitici, investe culture, ingloba esperienze molteplici: dall'esilio all'appartenenza, dal nazionalismo ad identità politiche alternative, dall'universalismo alle circoscritte realtà locali. In questo senso un'arte così dinamica come è stata descritta dovrebbe svolgere un ruolo fondamentale nella trasmissione di ciò che sono le aspirazioni umane, i dilemmi e, contemporaneamente, rimanere fortemente ancorata ai bisogni e alle necessità che sono propri delle comunità da cui l'arte proviene. Utilizzo volutamente il condizionale, giacché questa duplice motivazione non sempre si verifica: la fruibilità all'interno del mercato dell'arte e contemporaneamente l'autenticità del valore del manufatto stesso, non sono condizioni che sempre possono coesistere. In altre parole, per accontentare la richiesta di mercato, ostacolati da numeri sempre maggiori e tempistiche ormai ridotte, gli artigiani sono stati costretti, ad esempio, ad adottare metodi e materiali diversi da quelli in uso originariamente. Non è un caso che il governo indiano abbia avvertito l'esigenza di istituire strutture come *All India Handicrafts Board*, *The Central Cottage Industries Emporia*, *Craft Museums* e *Craft Fairs*, nel tentativo, si crede, di incoraggiare i piccoli produttori a perseverare nella produzione di manufatti rispondendo alle norme che furono della tradizione.

La domanda incalzante dei collezionisti e degli imprenditori che operano del settore

<sup>1</sup> Faccio qui particolare riferimento all'opera di Edward Said, *Orientalismo*, del 1978 e in particolare alla definizione di orientalismo come *stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l'Oriente da un lato e l'Occidente dall'altro*. (Cfr. SAID, E., 2013, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, p. 5).

<sup>2</sup> Cfr. BIEBUYCK, D., 1969, *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley University Press, Berkeley, p. 34.

<sup>3</sup> Citerò qui Arnold Hauser, storico dell'arte ungherese, che, a proposito dell'importanza della tutela culturale attraverso l'oggetto d'arte, ha scritto quanto segue: *la cultura serve a proteggere la società. Le creazioni spirituali, le tradizioni, le convenzioni e le istituzioni non sono altro che vie e mezzi dell'organizzazione sociale. La religione, la filosofia, la scienza e soprattutto l'arte, hanno una funzione reale nella lotta per la conservazione della società. L'arte, per restare in argomento, dapprima è uno strumento della magia, un mezzo per assicurare il sostentamento delle orde primitive di cacciatori. Essa diventa poi uno strumento del culto animistico che deve influenzare i buoni e i cattivi spiriti nell'interesse della comunità. A poco a poco si cambia in forme di esaltazione degli dei onnipotenti e dei loro equivalenti terreni: in immagini di dei e di re, in inni e in panegirici. Alla fine, nella forma di una propaganda più o meno evidente, essa serve gli interessi di un gruppo, di una cricca, di un partito politico, o di una particolare classe sociale. Solo di quando in quando, in tempi di relativa sicurezza o di alienazione dell'artista, essa si ritrae dal mondo e, incurante di obiettivi pratici, si comporta come se esistesse soltanto per se stessa e per la bellezza. Ma anche allora essa adempie a importanti funzioni sociali, restando espressione di potenza e ozio ostentato. [...] Dirò che l'arte, dunque, è il racconto più sincero di ciò che accade, la cronaca più vera.* (Cfr. HAUSER, A., 1974, *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino, pp. 21-22).

culturale ha fatto sì che ai produttori, indistintamente e talvolta in maniera del tutto scriteriata ed arbitraria, venisse conferito lo *status* di artisti e con loro che si considerasse *arte* qualsiasi prodotto da essi derivato. Si è verificato, cioè, un improvviso cambio identitario dell'oggetto stesso: il manufatto pensato per adempiere ad una specifica funzione, in un ben definito contesto, ad appannaggio di un'esclusiva utenza, è oggi, in una certa misura, slegato dal suo significato primo, perché ritenuto arte<sup>4</sup>. Come se all'arte fosse conferito quel potere di giustificata decontestualizzazione che, però, in quanto arte, non riduce il valore dell'oggetto in questione, ma anzi lo incrementa. Sono i sistemi *chi, come, quando e dove* a decidere il nuovo significato da attribuire al prodotto; il contesto, cioè, ha la forza di proporre una visione diversa, ma ugualmente credibile di un medesimo oggetto. Un recipiente di argilla, ad esempio, può svolgere, in un dato contesto tribale, una determinata funzione religiosa, ma lo stesso contenitore, acquistato per qualche rupia da un viaggiatore appassionato e fieramente esposto tra i soprammobili di casa di questo, diventerà l'affascinante oggetto di arte tribale, senza che la nuova etichetta ne infici, in qualche modo, il valore. Aggiungerò che, proprio in virtù dell'essere manufatto artistico, la sua popolarità è destinata a crescita immediata o, quantomeno, ad un interesse più motivato. Del resto, il ruolo nobilitante dell'arte, se di esso si può parlare, è questione nota soprattutto a noi occidentali, che accogliamo con entusiasmo persino l'avvento del *ready made*<sup>5</sup> di Marcel Duchamp<sup>6</sup>.

Non v'è dubbio, tuttavia, che possano esistere alcune categorie di oggetti speciali di provenienza lontana, magari orientale e perché no indiana, di raffinata qualità, e perciò apprezzati e utili ai fini di un arricchimento culturale da parte di chi ne fruisce. Le collezioni private e le istituzioni museali, però, nell' esporli fieramente al pubblico più o meno esperto, affascinato o reticente che sia, talvolta agiscono nella direzione di un lento trasferimento degli oggetti in questione dal contesto originale in cui essi sono stati concepiti, a scenari di significato profondamente diversi dal primo<sup>7</sup>. E il fatto che spesso questa trasformazione non sia per nulla evidente a chiunque ne fruisca, non è un dettaglio di poco conto. La questione si complica ulteriormente quando l'oggetto decontestualizzato, non solo è sciolto dall'ambiente che culturalmente gli appartiene, lontano dal ruolo che lo qualifica, ma addirittura, obbligato ad alterare la propria natura in virtù del nuovo significato che esso incarna. Il contesto significante ha, in questo senso, un ruolo di primaria importanza: inserire un particolare oggetto in un ambiente diverso da quello originale, di significato, diremo, implica attribuire ad esso quell'idea di cultura intesa come un'entità tangibile e facilmente descrivibile, addirittura misurabile<sup>8</sup>. Ciò non accade di rado nell'ambito delle arti visive: facilmente si è

<sup>4</sup> Cfr. DAVIS, R., 1997, *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton, pp. 8-9.

<sup>5</sup> Faccio qui riferimento a *Fontana*, l'orinatoio ruotato di 90° di M. Duchamp del 1917.

<sup>6</sup> La decontestualizzazione dell'oggetto è, secondo l'opinione condivisa dalla maggioranza dei critici d'arte contemporanei, un vero e proprio modo di fare arte; cfr. LANDOWSKI, E., MARRONE, G., 2002, *La società degli oggetti. Problemi di interrogatività*, Meltemi, Roma, p. 53.

<sup>7</sup> Il celebre storico dell'arte svizzero H. Wölfflin asserisce che lo studio di un'opera isolata, sciolta da quei legami che culturalmente le appartengono, diventa questione addirittura *inquietante* per chi se ne occupa. (Cfr. WOLFFLIN, H., 2015, *Capire l'opera d'arte*, Castelveccchi, Roma, pp. 10-13). Del resto a chiunque si interessi di storia dell'arte, prosegue Wölfflin, non desterà alcun sentimento di novità il costrutto *individuum est ineffabile*, l'idea, cioè, dell'impossibilità di descrivere l'individualità, di riuscire a comprenderla pienamente senza obbligatoriamente fare riferimento ad una rete di rapporti nettamente più ampia. Non si può, sembra suggerire Wölfflin, prescindere dalla relazione più o meno evidente che sia, che sussiste tra l'opera e il *corpus* complessivo entro il quale l'opera è stata concepita, vale a dire la biografia dell'artista, gli influssi della scuola, i contributi del movimento, il popolo, la razza, la terra e, dunque, la cultura. Lo studio individuale ha troppi ostacoli da affrontare e anzi, sarebbe, secondo la teoria di cui sopra, naturalmente portato a sopperire alle mancanze effettive con una descrizione finale dell'oggetto non sempre fedele alla realtà.

<sup>8</sup> Cfr. FABIETTI, U., MALIGHETTI, R., MATERA, V., 2002, *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*,

verificata la tendenza di includere all'interno della macro categoria che chiameremo *arte*, esiti e contributi che, nella realtà assurgevano a tutt'altro ruolo rispetto a quello finalmente attribuito, o che, ugualmente, si forgiavano di altri significati. Mi sembra, dunque, che il carattere per natura inclusivo della categoria artistica e, certamente l'abuso che di essa se ne fa, abbiano, in taluni casi, raccontato una storia culturale non sempre veritiera.

Si dovrebbe, a questo punto, ripensare a cosa si intenda per arte, quale sia la sua definizione e dunque quali possano essere quelle manifestazioni culturali ad essa rispondenti. Quindi indagare se sia plausibile una suddivisione in categorie d'arte, e dunque se possa esistere quella strettamente circoscrivibile ad un ambito tribale, in cosa essa consista e se a dividerla e a riconoscerla non sia soltanto lo studioso che se ne occupa, ma anche l'artefice e chiunque ne fruisca. Arte è una qualsiasi forma di attività umana atta ad esaltare la capacità espressiva di una comunità o di un individuo; dirò che è lecito contemplarne categorie interne tra le quali identificare quella tribale che, in accordo con L.P. Vidyarthi e B.K. Rai, si definisce parte di una cultura specifica pur non rappresentandone la sua totalità<sup>9</sup>.

Aggiungerò, infine, che esistono tre entità combinate in relazione tra loro: un oggetto di analisi e due soggetti, uno che si occupa dello studio dell'oggetto e l'altro che dell'oggetto ne è l'artefice. Realizzare un prodotto significa rappresentarsi; studiarlo, invece, può tradurre il desiderio che è insito nell'uomo, di possedere. Le aspettative delle due parti risultano profondamente diverse, ma entrambe soddisfatte se si considera che, in questo scambio dialogico l'unico denominatore comune è rappresentato dall'oggetto stesso. Esso può perciò essere, da una parte prodotto autentico, e dall'altra frutto di quella reinvenzione culturale ed identitaria che lo studioso decide di raccontare. Si pensi, ad esempio, ai *patachitra* (fig. 5; fig. 6; fig.7), ovvero a quei dipinti policromi su stoffa a tema religioso, che tradizionalmente sono prodotti in Odisha e più specificatamente presso il villaggio di Raghurajpur. Per un artigiano che opera nell'Odisha contemporanea, un manufatto di questo tipo, rappresenta anzitutto il racconto di quella tradizione identitaria entro la quale egli può riconoscersi, cui, però, inevitabilmente, si aggiunge un valore economico. Esso, infatti, definisce la condizione attuale, da cui non è possibile prescindere ai fini di un giudizio complessivo quanto più vicino alla realtà, dell'artigiano di *patachitra* oggi. Per un qualsiasi mercante d'arte o un generico appassionato del genere, invece, l'acquisto di un simile manufatto rappresenta la conferma di un'aspettativa pregressa: *patachitra* diventa l'elemento grazie al quale all'acquirente sembrerà di aver toccato con mano una realtà tradizionale e di essersene, in una certa misura persino impossessato. Come si evince dall'esempio entrambe le aspettative, pur essendo state soddisfatte, non risultano per nulla coincidenti, al contrario,

---

Mondadori, Milano, pp. 95-101. A supporto della tesi secondo la quale un qualsiasi oggetto tribale tolto dal contesto originario e inserito all'interno di collezioni museali, perde, in una certa misura, il suo significato, viene, diremo, snaturato, si riporta l'esempio del *tamburo dell'Ankole*. Si tratta di un oggetto facente parte di un corredo da cerimoniale con una sua specifica funzione: tra le tribù dell'Africa centro-orientale esso era allegoria del re e della sua corte. Era suonato di rado, solo in particolari occasioni sempre circoscrivibili all'ambito rituale, e comunque non era, tra i locali, riconosciuto come strumento musicale. Con l'avvento delle colonie inglesi, però, l'uso del tamburo *in loco* scompare, ma, curiosamente, ricompare nella vetrina di un generico museo etnografico britannico alla sezione *strumenti musicali*. Ora, che relazione può sussistere tra il primo tamburo, quello in uso in ambito tribale, e il secondo, isolato all'interno di una teca a centinaia di chilometri di distanza dalla sua terra d'origine? Crediamo nessuna. O, perlomeno, diremo, stiamo assistendo ad un fenomeno, più o meno condivisibile, di appropriazione culturale. Un evento che sempre prevede, dunque, una certa asimmetria relazionale: da una parte una cultura dominante e dominatrice, e dall'altra una cultura dominata.

<sup>9</sup> Cfr. L.P. VIDYARTHI, L.P., RAI, B.K., 1985, *The Tribal Culture of India*, Concept Publishing Company, New Delhi, p. 308.



esse appaiono persino in marcata opposizione: *patachitra* per il mercante rappresenta l'essenza più vera del *côte* tradizionale d'Odisha, mentre per l'artigiano, lo stesso prodotto diventa espressione di una condizione attuale.

Tornando alla definizione di arte e nello specifico a quella tribale, aggiungeremo<sup>10</sup> che essa conosce una triade definita di impiego entro la quale i manufatti artistici hanno trovato, nel corso della storia, collocazione. La categorizzazione trina dell'oggetto d'arte tribale, è di fatto, una semplificazione attuata forse più dagli studiosi del genere che non dai produttori stessi, tuttavia sembra essere una costante facilmente verificabile e che si reitera nel tempo: da sempre e sino ad ora, infatti, siamo in grado di ridurre gli esiti artistici di cui sopra a tre ambiti di fruizione distinti. Tutto ciò che vogliamo, dunque, includere nell'insieme *arte tribale indiana* dovrà poi trovare collocazione in almeno uno dei seguenti domini: rituale, utilitaristico e individuale. Nel primo caso tratteremo di oggetti generalmente al servizio di attività rituali, utensili in uso in contesti rigorosamente religiosi. La forma dell'artefatto rituale non è, tuttavia, sempre stata la medesima, diremo piuttosto, che essa ha conosciuto, nel corso della storia, tre possibilità di rappresentazione e configurazione<sup>11</sup>. Nel caso specifico d'Odisha, dirò che rientrano tra gli artefatti ad uso rituale, ad esempio, alberi<sup>12</sup>, pietre ed elementi già spontaneamente presenti in natura; a questi si aggiungono rappresentazioni di segni come cerchi concentrici, linee parallele e tratteggi ottenuti con l'utilizzo di colori naturali su terra: essi possono essere cifra della presenza della divinità in una zona di villaggio ben circoscritta, o, parimenti, raffigurazione del cosmo. In ultima analisi, citeremo la categoria del simbolo: la maschera come terrena presenza divina, e tramite figurativo per il devoto che contempla l'attesa per il ritorno del dio. Si ricordi che la vocazione ultima dell'arte simbolica non è l'imitazione del reale, ma cogliere l'impressione che l'uomo ha della realtà, requisito che, peraltro, giustificerebbe anche quegli esiti esteticamente più impattanti<sup>13</sup>. Gli oggetti tribali ad uso utilitaristico, invece, hanno un impiego generalmente circoscritto all'ambito domestico. Tuttavia, lo scopo tradizionale non coincide sempre con il fine attuale<sup>14</sup>. È capitato che oggetti destinati all'utilizzo

<sup>10</sup> Faccio qui riferimento ad una serie di considerazioni emerse nel corso di un confronto telematico avvenuto nel dicembre 2015, tra il professore e storico dell'arte dell'India, Partha Mitter e la sottoscritta.

<sup>11</sup> Riguardo alla classificazione degli artefatti ad uso rituale, il professore P. Mitter non menziona una periodizzazione precisa come accade, per esempio, nell'arte greca classica di ambito strettamente religioso. Esiste, aggiunge P. Mitter, una concezione del tempo radicalmente differente in India per la quale l'idea di suddividere il tempo storico in categorie ben distinte e di far loro corrispondere una particolare espressione artistica, non è sempre calzante. L'India cui facciamo riferimento si distingue più per il carattere inclusivo che non per quello esclusivo, il che è valido anche nel caso delle arti: più correnti, espressioni, *modus operandi*, tradizioni, scuole e contributi convivono tra loro senza che il fatto penalizzi la buona riuscita dell'artigianato finale. Intendiamo dire, dunque, che espressioni di un'arte così profondamente *ab-origine*, tribale, e dunque per vocazione non propriamente figurative, spesso astratte, possono condividere il medesimo contesto di forme artistiche estremamente complesse ed articolate.

<sup>12</sup> L'identificazione della natura con il divino, del resto, è un tema di grande rilievo nella letteratura dell'arte dell'India. (Cfr. SIVARAMAMURTI, C., 1993, *L'arte in India*, Garzanti, Milano, pp. 43-46).

<sup>13</sup> A proposito dell'*impressionismo*, inteso come rappresentazione dell'impressione umana della realtà, della maschera tribale, scrive a più riprese Jean Pierre Vernant, storico della filosofia, antropologo e studioso di storia delle religioni. Ci sembra, tuttavia, che le conclusioni che si possono derivare da buona parte dei suoi scritti all'argomento pertinenti, siano applicabili anche al contesto indiano di nostro interesse. In particolare quando si afferma che l'uomo dopo aver conosciuto tutte e forme di figurazione del soprannaturale, ha aggiunto la contemplazione di un'icona che avesse caratteristiche riconducibili in buona parte all'essere umano. Non si tratterebbe di arte figurativa *tout-court*, quanto di spunti che avrebbero assistito l'uomo nel passaggio dal simbolo all'immagine. (Cfr. VERNANT, J.P., 2014, *Figure, idoli, maschere*, SE, Milano, pp. 23-36).

<sup>14</sup> A conferma di quanto appena affermato, citerò qui l'esempio della nota *campana tibetana*. Nell'ambito del Primo Seminario dottorale XXXI ciclo, *Orientalismi*, a cura di Federico Squarcini, il giorno 25 novembre 2015, Chiara Bellini, tibetologa dell'Università di Bologna, presenta il suo intervento dal titolo *Orientalismi e tibetologia europea*, volto a decostruire alcuni dei miti infondati a proposito di Oriente, in particolare a riguardo al vasto ambito dell'oggettistica religiosa. Si dirà che uno degli oggetti più venduti sul mercato, non solo del Subcontinente, ma

domestico siano stati, ad un certo punto, erroneamente catalogati tra gli oggetti rituali moderni, là dove l'accezione superficiale di modernismo, ha consentito che il tribale evolvesse a moderno e il moderno, imbevuto di tribale, diventasse così più riccamente umano<sup>15</sup>. In ultimo esistono artefatti tribali ad uso individuale, essi rappresentano l'effettiva espressione del sentimento dell'artigiano, storicamente non hanno avuto una collocazione definita nel quotidiano, ma oggi rappresentano, senza dubbio, il più grande valore economico che dalla vendita dell'arte tribale si possa ricavare.

### Collezionare l'altro

L'accumulo individualistico di possessi riferito ad un'identità altra, laddove quest'ultima possa essere letta come fonte di un qualche profitto economico, è nozione pienamente accolta e condivisa in Occidente, ma non sempre estendibile anche all'Oriente<sup>16</sup>. Intendo dire, cioè, che non sarebbe corretto concepire il collezionismo, ad esempio, come un fenomeno perfettamente incasellato in una definizione che non contempli variazioni, anzi, sostengo l'idea che l'atto del collezionare si forgi di significati sempre diversi generalmente dipendenti dal contesto all'interno del quale il fenomeno si attua. E così aggiungerò che è sottesa nella pratica del collezionismo occidentale, quella sottile bramosia dell'avere che sfocia naturalmente nel desiderio sempre incompiuto di un possesso universale. Del resto che la storia delle collezioni sia di strategica importanza ai fini di comprendere quel lento processo di appropriazione di materiali e significati *esotici* che alcuni gruppi sociali hanno messo in atto nel rapportarsi con l'altro, non è certo questione mai dibattuta prima. E di nuovo incorriamo nelle solite problematiche legate alla definizione dell'autenticità del prodotto culturale, all'attendibilità dei criteri secondo i quali un oggetto possa essere ritenuto degno contributo all'interno di una collezione, alla veridicità del giudizio in virtù del quale, fino ad un certo punto, il manufatto può essere considerato artistico, scientifico, interessante allo studioso, e quando, invece, diventa *souvenir*<sup>17</sup> svuotato di ogni suo significato<sup>18</sup>. Si tenga comunque presente che valori, posizioni e giudizi in

---

soprattutto di Europa e Stati Uniti, è la nota *campana tibetana*: un recipiente di bronzo con baticchio manuale esterno. Esiste una letteratura vastissima che racconta dell'importanza dell'oggetto in ambito marcatamente religioso, visto anche l'apparente effetto psicotropo della vibrazione sonora sulla mente umana. In questa letteratura, però, si fa sempre menzione al fatto che lo strumento sia stato ideato in Tibet e che il suo utilizzo fosse da sempre relegato agli antichi monasteri buddhisti presenti *in loco*. Tuttavia si omette, affermando quanto sopra, la reale genesi dell'oggetto che sarebbe, invece stato importato dal Nepal dove il suo utilizzo era completamente avulso dal contesto religioso: si trattava, infatti, di un recipiente, probabilmente un'insalatiera, in uso nelle cucine presso i villaggi nepalesi. La descrizione attuale dell'oggetto corrisponderebbe, secondo C. Bellini, ad una manipolazione storica successiva, o ancor peggio, ad una beccera operazione di marketing, laddove l'oggetto religioso, magari esotico, ha certamente maggior presa sull'acquirente, piuttosto che l'utensile, esotico anch'esso, ma pur sempre una stoviglia.

<sup>15</sup> Cfr. CLIFFORD, J., 2001, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 221-236.

<sup>16</sup> J. Clifford apporta, a sostegno di questa tesi, il caso della Melanesia: lì l'uomo più ricco colleziona e accumula non con il fine ultimo di conservare, ma con l'intento di donare o di ridistribuire. È un'idea di collezionismo, diremo, del tutto priva della concezione di possesso. (Cfr. CLIFFORD, J., *I frutti...*, *op. cit.* p. 252).

<sup>17</sup> Qui usato nella comune e condivisa accezione di oggetto-ricordo ad appannaggio del turista. Esiste, tuttavia, una vastissima letteratura, peraltro di recente scrittura, la cui vocazione mira all'eliminazione della distinzione tra oggetto d'arte da esposizione museale e ricordo di viaggio per turisti. La questione che si affronta non può prescindere, ancora una volta dal significato che si sceglie di attribuire alla parola arte: occorrerebbe, una volta per tutte, indagare a proposito di dinamiche di potere cui l'oggetto in questione è sotteso e di strategie di riscatto sociale che lo conducono ad inevitabile elevazione di *status*. Citerò qui solo l'ultima, in ordine di tempo, raccolta di saggi avente come tema cardine la questione di cui sopra, CAOCI, A., 2008, *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano.

<sup>18</sup> C'è chi, nel tempo, nel tentativo di ordinare la pleora di possibilità di definizioni cui l'oggetto artistico è inevitabilmente sottoposto, è ricorso all'uso degli studi di semiotica di A.J. Greimas, ad esempio, semiologo lituano. Egli elabora il celebre *quadrato semiotico del sistema arte-cultura*, un sistema in grado di classificare oggetti e di

merito agli artefatti collezionabili sono continuamente soggetti a cambiamento, e in questo vorticoso traffico di arte e cultura precipita inesorabilmente anche l'intero patrimonio artistico tribale.

È doveroso, al fine di circoscrivere la mia riflessione, valutare un'ulteriore differenziazione interna in merito alla destinazione dell'oggetto in questione: museo etnografico e collezione d'arte pubblica o privata che sia, rappresentano la duplice possibilità di acquisizione cui un generico artefatto tribale è sottoposto. Si tratta di due istituzioni che operano modalità di classificazione ben distinte la cui maggiore differenza sussiste nella presentazione al pubblico dell'oggetto: nel museo etnografico una scultura lignea ritraente Jagannātha<sup>19</sup> verrà generalmente esposta accanto ad una serie di altri oggetti che, proprio in virtù del loro stare insieme e del dialogo che tra essi si instaura, hanno la funzione di raccontare, ad esempio, un complesso rituale d'Odisha. Quello che si ammira tra le vetrine di un museo etnografico è il trionfo, in termini di portata culturale, di una collettività e non la glorificazione del singolo, presupposto che invece piloterebbe una qualsiasi scelta curatoriale che si debba applicare all'interno di sale di musei e collezioni d'arte. Qui, infatti, la stessa maschera di Jagannātha sarebbe esposta sola, indice di produzione individuale, sommo trofeo di uno scultore, ultimo encomio al suo *modus operandi*, di cui certamente si leggerà in didascalia, ennesima ricchezza di una collezione magari ben fornita, nella quale il rapporto dialogico tra le opere che la compongono, non sempre risulterà così evidente. Dirò, in conclusione, che del medesimo oggetto, a seconda della destinazione scelta, apprezzeremo, il valore culturale di cui esso è veicolo da una parte, l'estetica dall'altra.

### **Raghurajpur, il villaggio degli artisti**

Nel distretto di Puri, a circa cinquanta chilometri dall'omonima città, non lontano da Chandanpur, situato a ridosso del fiume Bhargavi, incastonato in una cornice di alberi da frutto tropicale, sorge Raghurajpur (fig. 1). Una volta raggiunta la destinazione, al visitatore è imposto un percorso obbligato: visto dall'alto il villaggio si snoda lungo due vie parallele e altrettante ad esse perpendicolari, tutte e quattro facilmente percorribili. Dalle polverose strade rosse si elevano, generalmente precedute da tre scalini di pietra, le modeste abitazioni dei locali. Si tratta di piccole costruzioni seriali in laterizio, generalmente ricoperte da intonaco bianco o colorato. Il tetto è costituito da una struttura in legno di cocco, successivamente ricoperto, a discrezione dei singoli, con lamiera o con la più caratteristica paglia. Internamente le abitazioni presentano un'architettura piuttosto semplice, quasi tutte rispondenti al medesimo disegno di pianta che prevede un atrio principale direttamente collegato alla porta d'ingresso e due stanze, l'una

---

attribuire loro un valore relativo. Ne stabilisce, inoltre, i contesti di appartenenza e quelli nei quali essi circolano. Sono ivi contemplate quattro distinte aree semantiche:

- capolavori autentici
- artefatti autentici
- capolavori inautentici
- artefatti inautentici

Gli oggetti presi in esame sono, diremo, liberi di circolare all'interno di queste aree e di assumere perciò un significato che è ogni volta differente da quello assunto in precedenza a seconda della nuova zona di pertinenza. Non è un sistema rigoroso, ma aiuta parzialmente ad ordinare secondo le tendenze del momento, ed è per questo un utile riferimento alla comprensione del significato che l'arte assume in un preciso momento. (Cfr. WARBURTON, N., 2004, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, pp. 46-51; cfr. MOLFINO, F., MOTTOLA MOLFINO, A., 2014, *Il possesso della bellezza: dialoghi sui collezionisti d'arte*, GoWare, Firenze, pp. 141-144; cfr. CLIFFORD, J., *I frutti...*, op. cit. p. 259).

<sup>19</sup> Divinità popolare d'Odisha.

immediatamente adiacente all'altra. C'è un netto contrasto tra la decorazione muraria delle pareti esterne delle case, rispetto a ciò che si osserva negli ambienti domestici: esternamente, lungo i muri, corrono le immagini della sacra triade di Jagannātha (fig. 4), alternate a selezionate scene tratte dalla grande epica classica del Rāmāyaṇa e del Mahābhārata (fig. 3), dove spesso giganteggia la figura di Kṛṣṇa. Nella resa dei cicli narrativi c'è un abbondante utilizzo di colore che, unitamente alla scelta policroma dell'intonaco di fondo, hanno procurato al villaggio il titolo di *colorful village*<sup>20</sup>. Internamente, invece, le pareti sono perlopiù bianche, in qualche raro caso azzurre o gialle, e sempre caratterizzate da una striscia decorativa orizzontale dipinta sulla parete parallelamente al pavimento. Compiono le solite raffigurazioni di episodi divini, accompagnate, questa volta, da sculture di legno e manufatti coloratissimi. Anche in questo caso l'indiscusso protagonista iconografico è Jagannātha: il volto tondeggiante incorniciato da un fiore di loto è finemente dipinto su piccole noci di cocco generalmente legate a lunghi fili di cotone e lasciate appese alle pareti (fig. 9); seguono maschere di carta, anch'esse dai colori vivaci, che ritraggono elefanti (fig. 11), tigri e scimmie, quindi artefatti confezionati appositamente per soddisfare la richiesta del mercato turistico. Nelle vie del villaggio non è consentito transitare in automobile, perché, in due punti di esso, nel mezzo della strada, sono stati edificati due piccoli santuari<sup>21</sup>, entrambi dedicati a Jagannātha perché fosse garantita agli abitanti locali, la possibilità di dedicarsi al culto quotidiano dell'icona.

Sulla questione della nascita del villaggio circolano notizie imprecise, ciò si può affermare con certezza, però, è che attualmente<sup>22</sup> presso Raghurajpur vivono centoventitré<sup>23</sup> famiglie dalle quali provengono i trecentodiciannove artisti riconosciuti. Non esiste, tuttavia, un albo ufficiale degli artisti; per *riconosciuti* intendo quelli che, a detta degli abitanti, svolgono la professione di artista come unico lavoro e traggono da essa il necessario per il sostentamento della famiglia. Esistono, in rete, alcuni siti dedicati a Raghurajpur, in uno di questi, in particolare<sup>24</sup>, si stila un elenco dei *Finest Artists of Raghurajpur*: Harihar Maharana, Kedarnath Maharana, Alok Ranjan Sahoo, Purivachandra Mahapatra, Susanta Maharana, Universe Moharana, Khetru Maharana, Sukanta Sahoo, Narayan Mahapatra, Bhagirati Sahoo, Jogendra Swain, Abakash Nayak, Niranjana Das, Bansidar Maharana, Manini Bariki, Abhaduta Swain, Akshaya Kumar Mahapatra, Gopal Das, Promod Kumar Das e persino il padre di Ratnakar, Guru Sridhar Moharana. Di ognuno di essi si fornisce, accanto ad un ritratto fotografico, una sintetica scheda che riassume le generalità dell'artista, tra cui il numero di telefono e la specialità artistica in cui egli eccelle. Cliccando alla voce *view artwork*, l'internauta può vedere in anteprima alcuni dei lavori realizzati dall'artista selezionato. Circa il criterio sulla base del quale è stato stilato l'elenco otteniamo la seguente informazione: nel 2013 a Bhubaneswar, capoluogo del distretto di Khorda, in Odisha, si è bandito un concorso durante il quale una giuria composta da personalità di spicco nel mondo della cultura dell'India (tra cui Sudarsan Pattnaik, lo *scultore di sabbia* indiano più famoso al mondo), avrebbe decretato, a seguito di un attento esame dei manufatti, i venti artisti più

<sup>20</sup> Cfr. BUNDGAARD, H., 1999, *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Nordic Institute of Asian Studies, Richmond, p. 65.

<sup>21</sup> Lungo le vie del villaggio compaiono anche altri luoghi deputati al culto, si tratta perlopiù di semplici pali adornati con stoffe e ghirlande fiorite.

<sup>22</sup> Mi riferisco al novembre 2014.

<sup>23</sup> Mi baso qui, oltre che sulle dichiarazioni di Ratnakar Das (fig. 2), abitante del villaggio, artista e per noi interprete, sul conteggio delle case che popolano il villaggio: centoventitré se escludiamo le dodici in costruzione.

<sup>24</sup> Il sito in questione è [www.rahgurajpurart.com](http://www.rahgurajpurart.com).

meritevoli di menzione. Tuttavia, da un'indagine più approfondita non escludo anche l'ipotesi che, in alcuni casi, siano stati gli artisti stessi ad aver pagato perché venisse fatta loro pubblicità. Ora, il sito è stato realizzato nell'ambito della promozione del progetto *Do Right, Half Stories* di Tata Capital, un'iniziativa senza apparente scopo di lucro che ambisce a diffondere sulla rete filmati e fotografie di un viaggio da Dharamsala a Guwahati; non risulta perciò chiara la modalità di selezione degli artisti, ma la scelta, in effetti, potrebbe essere stata puramente fortuita.

Circola un altro dato certo, ovvero che fu grazie a Jagannath Mahapatra, un contadino con la vocazione dell'arte, che il villaggio poté ingrandirsi e assurgere a primo *crafts village* dello stato d'Odisha<sup>25</sup>. Prima del 1965, dato lo scarso interesse da parte dei reali a patrocinare attività artistiche in contesti di villaggio, a Raghurajpur risiedevano soltanto sei famiglie di artisti tribali<sup>26</sup>. Fu grazie al supporto che la ricercatrice polacca d'origine, americana d'adozione, Halina Zaeley, concesse a contadini, barbieri, calzolai e sarti che ivi risiedevano, che essi tornarono a cimentarsi in quell'arte per loro tradizionale, ma ormai a rischio di estinzione. L'opera di sostegno cominciò durante i primi anni '50 e culminò nel 1965 quando a Jagannath Mahapatra fu consegnato il Premio Nazionale per il miglior *patachitra* mai realizzato prima. La vittoria del contadino e l'attenzione di Halina Zaeley, gettarono un nuovo cono di luce sulla questione dell'arte tribale: ci fu necessità di diffondere le rinnovate pratiche artistiche, di creare una scuola<sup>27</sup> perché i ragazzi potessero apprendere il mestiere sin dall'infanzia, e soprattutto servì una produzione seriale di quei prodotti che cominciavano ad interessare al mercato dell'arte globale. A partire dagli anni '90 Raghurajpur diventa universalmente noto per la portata culturale di cui esso è cifra indiscussa, una fama che si è perpetuata fino ad oggi con una credibilità che ha saputo abbattere l'ostacolo di una tradizione persino troppo lontana nel tempo, facendo prevalere su di esso la bellezza dell'arte e il valore culturale che essa veicola<sup>28</sup>.

Tradizionalmente a Raghurajpur si producono manufatti con destinazione templare: la natura dell'arte folklorica, infatti, è, per vocazione, dichiaratamente ritualistica il che la legittima a ripetersi, nei modi e nei contenuti, sempre uguale a se stessa. L'arte culturale non ammette modificazioni di natura soggettiva, persino il concetto di *genius* latino, non trova qui collocazione pertinente alcuna. Il linguaggio con cui essa comunica al fruitore

<sup>25</sup> Ufficialmente riconosciuto nel 2000 grazie all'intenso lavoro di ricerca e documentazione condotto dall'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH), una NGO *no-profit* che ha lo scopo di conservare il patrimonio culturale e di valorizzarne la diversità nella convinzione di condurre così un'esistenza migliore; cfr. [www.intach.org](http://www.intach.org).

<sup>26</sup> Da Raghurajpur provenivano comunque i dipinti *anasara*, che avevano esclusiva destinazione templare. Non esisteva, a quel tempo, l'idea di un commercio di quel particolare tipo di arte religiosa.

<sup>27</sup> Sulla questione scolastica non vi è molta chiarezza: Ratnakar sostiene che non ci fu mai alcuna scuola all'interno del villaggio, non come la intendiamo noi, perlomeno. È risaputo, però, che Jagannath Mahapatra accoglieva presso la propria casa una decina di ragazzi cui impartiva lezioni a proposito dell'arte tradizionale di Raghurajpur. Il fatto era così riportato anche nei pannelli descrittivi che introducevano la mostra temporanea a proposito degli *Anasara pati*, realizzata presso il Tribal Museum di Bhubaneswar. Quello che è certo è che oggi *in loco* non vi sia alcuna scuola, ma che le tecniche si tramandino di padre in figlio, di generazione in generazione e che l'insegnamento avvenga all'interno delle singole dimore d'artista.

<sup>28</sup> In virtù della notorietà conquistata anche presso gli indiani, a partire dal 1993 Raghurajpur è sede del prestigioso *Basant Utsav – Parampara Raghurajpur Festival*: una manifestazione culturale della durata di due giorni. Tra febbraio e aprile di ogni anno i migliori tra gli artisti, musicisti e ballerini dell'Odisha danno prova della loro bravura offrendo al pubblico quarantotto ore di ininterrotte prestazioni artistiche di altissimo livello. La manifestazione è da sempre supportata dallo State Tourism Department e dall'Eastern Zonal Cultural Centre. Di seguito la dichiarazione rilasciata nel 2007 da Biswanath Swain, segretario generale della manifestazione in carica: "*our village has occupied a prominent place in the tourism map of the country as the only heritage village of its kind in eastern India. It has been our effort to present a kaleidoscopic view of Orissa's culture through this festival*". (Cfr. *Raghurajpur gears up for the Vasant Utsav*, in *'The Hindu'*, 2007).

è spiccatamente simbolico e perché possa essere pienamente compreso è necessaria la presenza di un contesto coerente ed adeguato. Chiunque ne fruisca deve poter comprenderne il significato profondo in virtù di una conoscenza che è pregressa; non è questa, diremo, un' *arte per l'arte*. Essa, infatti, non veicola la forma derivata di un'idea, ma diventa il tramite privilegiato perché l'idea stessa possa essere comunicata. L'artista che la realizza è anzitutto un capace artigiano il cui prodotto deve rispondere primariamente ad un uso che è circoscritto e limitato, e che, solo in un secondo momento, in forza di un eventuale valore estetico che in esso si rintraccia, può assumere il significato ultimo di oggetto d'arte. Il soggetto è quasi sempre Jagannātha, la divinità più popolare *in loco*, dipinta su cotone o scolpita nel legno cocco (fig. 10).

Esiste, però una seconda destinazione, di genesi relativamente recente, dei manufatti che ritraggono *il signore del mondo*<sup>29</sup>: il mercato dell'arte (fig. 8). Rintraccio in essa il fattore principale che ha contribuito al cambiamento più significativo all'interno della cornice dell'arte di Raghurajpur. Quando la destinazione è il mercato, infatti, si verifica un cambiamento che interessa parimenti e i soggetti rappresentati, e la modalità con la quale si sceglie che essi debbano essere realizzati. Il ruolo dissacratore del mercato turistico dell'arte è stato oggetto, nel tempo, di critiche e motivo di acceso dibattito. La tendenza generale è quella di leggere in questa tipologia di commercio d'arte, una forma di acquisizione di sapere del tutto superficiale, spesso scarsamente supportata da competenze specifiche, volta, più che altro, a fungere da eterno *memorandum* di un viaggio o di un'esperienza (esotica nel caso specificatamente indiano). L'artista surrealista statunitense Joseph Cornell, nello sperimentare l'*assemblage* che lo ha reso celebre in tutto il mondo, fu, in una certa misura, pioniere di questa tendenza. Gli oggetti, tra i più disparati, raccolti durante i suoi innumerevoli viaggi, assemblati in semplici scatole di legno e costretti a stravaganti dialoghi tra loro, assurgevano a malinconico ricordo senza tempo. È lì che un mazzo di carte di un'anziana fattucchiera turca, un pappagallo brasiliano imbalsamato e una maschera tribale messicana, smettono di essere funzionali e, nel loro silenzioso colloquiare, allestiscono una *wunderkammer* ideale. L'acquisire un oggetto, equivale, cioè, alla duplice azione di snaturarlo della sua funzione e iniziarlo a potenziale manufatto artistico.

Con queste premesse emerge chiara la difficoltà nello studiare una realtà di villaggio contemporanea come Raghurajpur: da una parte, infatti, persiste la tendenza a configurare il villaggio come un'entità rurale, lontana e forse più autentica e tradizionale, dall'altra però, l'oggetto di studio che si sottopone alla nostra attenzione è fieramente contemporaneo e anzi, dialoga perfettamente, ci sembra, con il contesto contingente. Raghurajpur conserva solo in parte la vera identità rurale: dai racconti dei suoi abitanti si collezionano testimonianze di una memoria condivisa che descrive una realtà lontana da quella attuale; una dimensione che, se raccontata, sposa alla perfezione l'aspettativa del villaggio come forma più elementare di un qualsiasi abitato umano<sup>30</sup>, ma se vissuta oggi e studiata soltanto basandosi su ciò che è manifesto, diventa il nostalgico ritratto, a tratti persino incongruente, di un passato che nessuno, delle nuove generazioni, ormai, ha consapevolezza di aver vissuto. L'impressione è che, a volte, il ricordo di *quel* villaggio che oggi non è più, sia talmente ingombrante da soffocare la realtà effettiva. *Sic rebus stantibus*, mi sono chiesta più volte che significato abbia l'essere autentico, e se, dunque, abbia senso definire Raghurajpur come realtà veramente tribale; se esso possa davvero essere esempio calzante di un centro di produzione di arte tribale o se,

<sup>29</sup> Traduzione letterale di *Jagannātha*.

<sup>30</sup> Si tratta della definizione del termine villaggio data in etnologia.

invece, non sia che l'ennesima costruzione a posteriori che consegna alla storia un'interpretazione di cultura del tutto soggettiva. Per ovviare al problema mi è sembrato utile comparare i manufatti artistici definiti tradizionali, e cioè quei prodotti artigianali in uso da tempo, con tutto ciò che oggi gli artisti di Raghurajpur producono a ritmo serrato; nel confronto *inter partes* ho valutato l'esame di termini specifici come il ruolo dell'artista, il prodotto finale, il materiale utilizzato, la tecnica in adozione e, in ultimo, lo scopo. Quello che ne ho concluso è che sembra necessario, ai fini di ottenere una percezione della realtà quanto più vicina al vero, contemplare l'idea che la *categoria tribale* non può essere letta come entità atemporale, immobile e sempre uguale a se stessa. Sembra, piuttosto, un elemento difficilmente definibile in maniera coerente, un concetto che si rinnova in contenuti sempre diversi e che, nondimeno, deve la sua origine ad una proiezione marcatamente occidentale<sup>31</sup>.

## Conclusioni

Credo che la composita realtà di Raghurajpur possa essere ritenuta all'altezza di sostenere un dialogo con il panorama artistico contemporaneo; questo è possibile in virtù del fatto che la strategia teorica utile a comprendere l'essenza di entrambi è, in fondo, la medesima. È necessario, a questo punto, isolare la tradizione: non ricerchiamo nello studio iconografico quel carattere imitativo della realtà, né una sua elaborazione più o meno fedele. Ci interessa, come detto, accedere alla sfera di significati e non registrarne superficialmente l'estetica. È un dato di fatto, ad esempio, che Jagannātha quando smette di essere emblema di una sintesi di tradizione, diventa baluardo di una cultura artistica contemporanea. Si assiste, cioè, ad una trasformazione identitaria: da esclusivo strumento religioso a popolare espressione folklorica. L'icona che si acquista per qualche centinaia di rupie oggi a Raghurajpur non ha, da un punto di vista di valore, *stricto sensu*, alcuna attinenza con la descrizione di essa, derivata da un *corpus* letterario mitologico e tradizionale. Diremo, invece, che esiste, tra i due soggetti, un legame che è altro rispetto a quello di significato, una relazione che si tinge del paradosso secondo il quale la rappresentazione tradizionale del divino è sia iconica, sia, a un certo punto, superflua. Nella realtà globale, così composita e caleidoscopica, tutto ciò che è tradizionale è generalmente considerato irraggiungibile, e anzi funzionale a giustificare un'eventuale superiorità di valore. Ecco, allora, che Jagannātha, ridotto ad esotico *memorandum* e ormai spoglio del suo significato originale, smette di essere l'autentico e vitale termine di quel confronto di culture, cui deve la sua origine, ma incrementa, come è ovvio che sia, la sua popolarità. Mi sembra, inoltre, che siano esattamente i termini *tribale* e *tradizionale*, ormai di comune dominio, quando associati a manufatti magari provenienti da lontano, a conferire all'oggetto in questione la necessaria legittimazione perché lo si possa riconoscere entro la categoria *arte*. Arte diventa, in questo senso, un bacino collettore che accoglie indistintamente contributi tra i più diversi; il sistema cui persino la forza comunicativa della religione soccombe; il compromesso, forse, perché la tradizione sopravviva. È esattamente quando Jagannātha cessa di essere soltanto il simbolo di un credo, che esso diventa artefatto. Si colloca nei musei, circola nel mercato internazionale, rivoluziona il proprio contenuto e, spesso, accoglie modifiche persino nell'iconografia. Ciò che non può smettere di fare, però, è raccontare dell'uomo. Del resto i dati utili che ho collezionato sono perlopiù oneste testimonianze di artisti; i fruitori, oggi, delle icone sacre di Puri sono moderni devoti, turisti di

<sup>31</sup> Cfr. CLIFFORD, J., *I frutti puri...*, op. cit. pp. 223-225.



passaggio, collezionisti del genere o cultori della materia. La leggenda di Jagannātha, o di qualsivoglia divinità, laddove la si considerasse tradizione o, parimenti, il frutto di un processo di mutazione identitaria e culturale, e la genesi della loro rappresentazione, sono comunque intessute inestricabilmente in una storia che è anzitutto umana. Studiare l'evoluzione di significato, di tempo e di contesto in relazione a un'immagine mi ha condotto, alla fine, a parlare dell'uomo.



Figura 1, Villaggio di Raghurajpur: parete d'ingresso di un'abitazione locale.



Figura 2, Villaggio di Raghurajpur: parete d'ingresso di un'abitazione locale.





Figura 3, Villaggio di Raghurajpur: dettaglio di dipinti parietali, estratto di Mahābhārata.



Figura 4, Villaggio di Raghurajpur: dettaglio di dipinto parietale, Jagannātha e divinità canoniche.





Figura 5, Villaggio di Raghurajpur: realizzazione di patachitra.



Figura 6, Villaggio di Raghurajpur: patachitra in vendita.



Figura 7, Villaggio di Raghurajpur: colori naturali impiegati per la realizzazione dei patachitra.



Figura 8, Villaggio di Raghurajpur: mercato di artefatti locali.

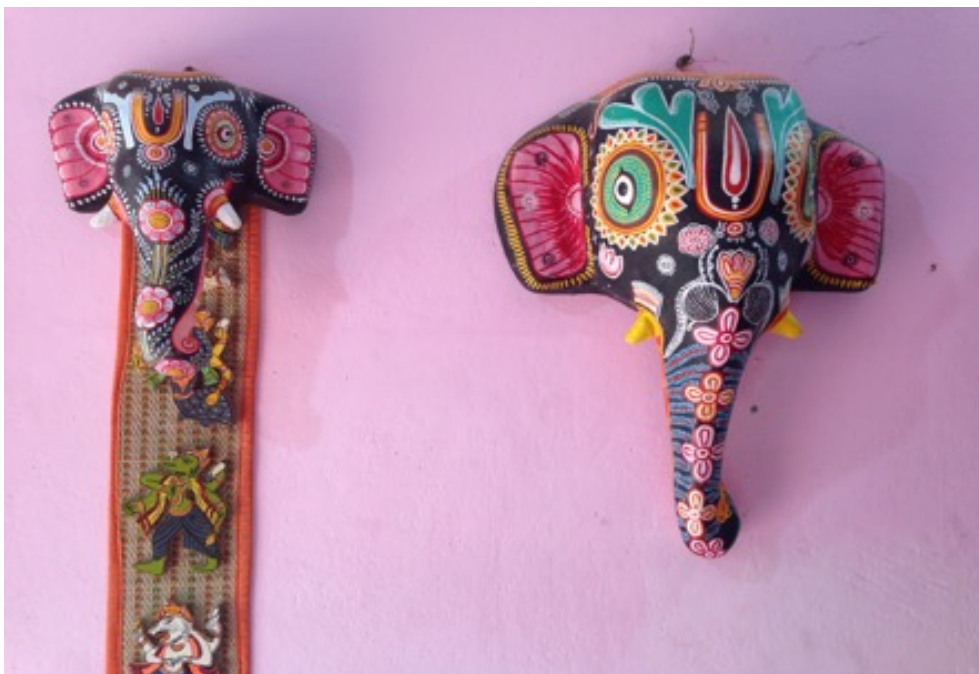


Figura 9, Villaggio di Raghurajpur: noce di cocco dipinta.  
In primo piano ritratto di Jagannatha, in secondo piano Balabadra.





*Figura 10, Villaggio di Raghurajpur: maschera lignea laccata, Jagannātha.*



*Figura 11, Villaggio di Raghurajpur, maschere di cartapesta.*

## Bibliografia

- BIEBUYCK, D., (1969), *Tradition and Creativity in Tribal Art*, Berkeley University Press, Berkeley
- BUNDGAARD, H., (1999), *Indian Art Worlds in Contention. Local, Regional and National Discourses on Orissan Patta Paintings*, Nordic Institute of Asian Studies, Richmond
- CAOCI, A., (2008), *Antropologia, estetica e arte*, Franco Angeli, Milano
- CLIFFORD, J., (2001), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino
- DAVIS, R., (1997), *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton
- FABIETTI, U., MALIGHETTI, R., MATERA, V., (2002), *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*, Mondadori, Milano
- HAUSER, A., (1974), *Le teorie dell'arte: tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino
- LANDOWSKI, E., MARRONE, G., (2002), *La società degli oggetti. Problemi di interrogatività*, Meltemi, Roma
- MOLFINO, F., MOTTOLA MOLFINO, A., (2014), *Il possesso della bellezza: dialoghi sui collezionisti d'arte*, GoWare, Firenze
- SAID, E., *Orientalismo*, (2013), Feltrinelli, Milano
- SIVARAMAMURTI, C., (1993), *L'arte in India*, Garzanti, Milano
- VERNANT, J.P., (2014) *Figure, idoli, maschere*, SE, Milano
- VIDYARTHI, L.P., RAI, B.K., (1985), *The Tribal Culture of India*, Concept Publishing Company, New Delhi
- WARBURTON, N., (2004), *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino
- WOLFFLIN, W., (2015), *Capire l'opera d'arte*, Castelvevchi, Roma

## Sitografia

- [www.dheodisha.gov.in](http://www.dheodisha.gov.in), 2016
- [www.intach.org](http://www.intach.org), 2016
- [www.raghurajpurart.com](http://www.raghurajpurart.com), 2016
- [www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-otherstates/raghurajpur-gears-up-for-vasant-utsav/article180846](http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-otherstates/raghurajpur-gears-up-for-vasant-utsav/article180846), 2016



## MONDOFOTO

### The shrine of *Nağāšī*<sup>1</sup> Aṣḥam b. Abğar and the tombs of the companions of Muḥammad (Nägaš, Ethiopia)

Photos and notes<sup>2</sup> by Moreno Vergari

DOI: 10.23814/ethn.12.16.ver



There is a small village, along the road from Mäqälä to ‘Addigrat, in the Tigray region of Ethiopia, that is one of the most important Muslim holy place in the Horn of Africa. Its name is Nägaš, because it hosts what is known as the shrine of the *Nağāšī*<sup>3</sup> (al)Aṣḥam(a) b. Abğar (d. 630 A.D), one of the kings of Aksum. According to Arabic sources, he was a contemporary of Muḥammad and reigned during the time of the first *hiğra* (ca. 615), also known as *al-hiğra ’ilā al-Ḥabaša* (‘migration to Abyssinia’)<sup>4</sup>. During that time of persecution Muḥammad sent some of his companions to the *Nağāšī* in order to receive protection. The tombs of twelve of them are in Nägaš. In *The life of Muhammad* written by Muḥammad ibn Ishāq (ca. 704-768 A.D.) one reads (Muḥammad ibn Ishāq 2004:657):

<sup>1</sup> The transcription of the Ethiopian and Arabic terms follows the system used in the *Encyclopaedia Aethiopica*.

<sup>2</sup> The notes are mainly taken from the works indicated in the References. See there for more detailed information.

<sup>3</sup> Arabic *Nağāšī* is a loanword from Ge‘ez *nāgaši* ‘king, ruler’ (see Van Donzel 2007:1109).

<sup>4</sup> This king has been identified with the Christian king of Aksum Ellä Šāḥam (Fiaccadori 2005:263a).



‘From Muhammad the apostle of God to the Negus al-Aṣḥam king of Abyssinia, Peace. I praise Allah unto you the King, the Holy, the Peace, the Faithful, the Watcher, and I bear witness that Jesus son of Mary is the spirit of God and His word which He cast to Mary the Virgin, the good, the pure, so that she conceived Jesus. God created him from His spirit and His breathing as He created Adam by His hand and His breathing. I call you to God the Unique without partner and to His obedience, and to follow me and to believe in that which came to me, for I am the apostle of God. I have sent to you my nephew Ja‘far with a number of Muslims, and when they come to you entertain them without haughtiness, for I invite you and your armies to God. I have accomplished (my work) and my admonitions, so receive my advice. Peace upon all those that follow true guidance.’

The Negus replied: ... ‘From the Negus al-Aṣḥam b. Abjar, Peace upon you, O prophet of Allah, and mercy and blessing from Allah beside Whom there is no God, who has guided me to Islam. I have received your letter in which you mention the matter of Jesus and by the Lord of heaven and earth he is not one scrap more than what you say. We know that with which you were sent to us and we have entertained your nephew and his companions. I testify that you are God’s apostle, true and confirming (those before you). I have given my fealty to you and to your nephew and I have surrendered myself to the Lord of the worlds. I have sent to you my son Arhā. I have control only over myself and if you wish me to come to you, O apostle of God, I will do so. I bear witness that what you say is true’.





In a manuscript of *Šayk* 'Umar Abrār, *Tarīke Negash*, written in Tigrinya 'ağamī, there is a poetic description of this event (tr. from Amira Abdulkarim 2016:143):

*The Prophet Muḥammad witnessed Najāšī's fairness  
When his followers were persecuted in Mecca  
For accepting Islam  
Some of them were killed and others burnt  
He advised them to leave for another land  
Until the Lord makes it safe  
Where to? they asked the Prophet Muḥammad,  
May Allah's mercy be upon him forever  
He pointed to the land of Abyssinia  
There is a king under whose rule no one either oppresses or is oppressed, there is  
neither robber nor rebellion.*

The oldest testimony of the presence of *Nağāšī* (al)Aṣḥam(a) b. Abğar's tomb is in the *Futūḥ al-Ḥabaša* written by Šihāb ad-Dīn Aḥmad in the 16th century (tr. by Paul Lester Stenhouse, 2003:351), where the visit of *Imām* Aḥmad b. Ibrāhīm al-Ġāzi (known also as Grañ 'left-handed) to the tomb is depicted in the following way:

On the second day out they reached the tomb of Aḥmad al-Nağāšī who lived in the time of the Prophet – may God Bless him and give him peace. The Muslims said, 'Today, let us visit Aḥmad, the famous Aṣḥamat al-Nağāšī; tomorrow we will go into the battle'.







4



5

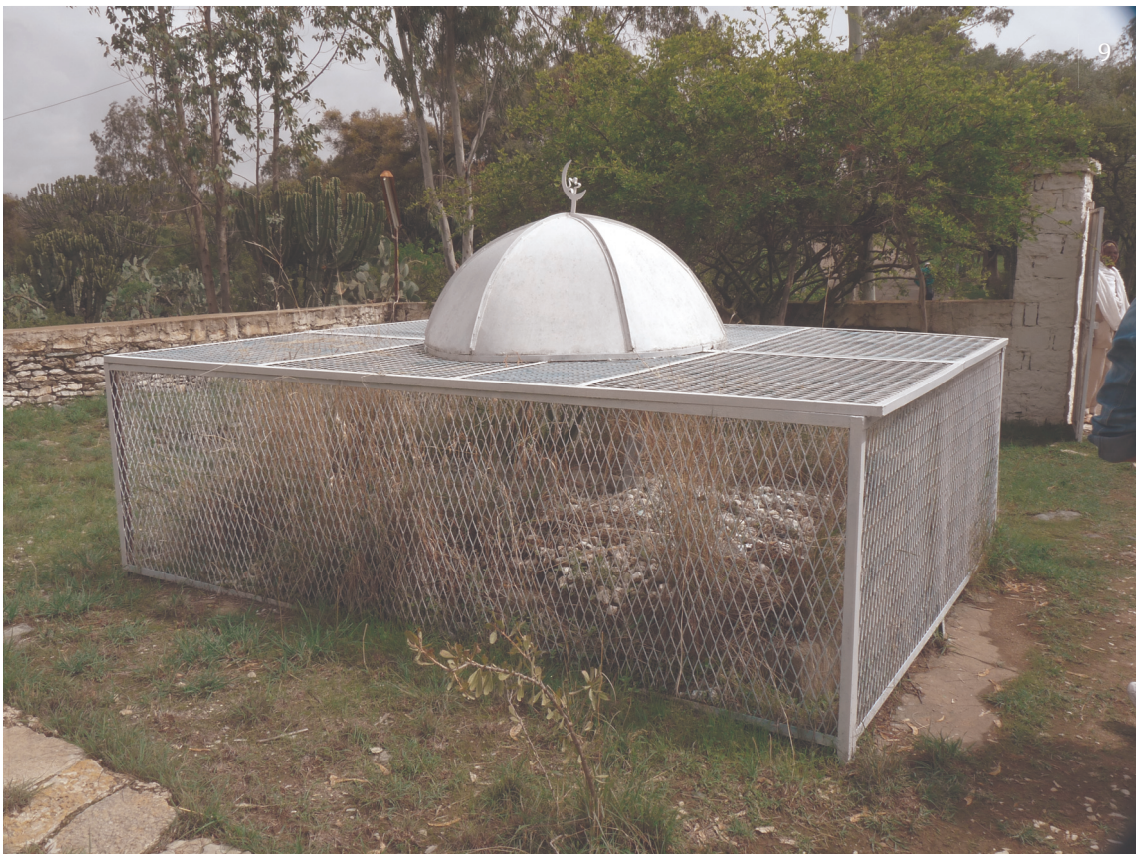
السلام عليك يا من قلت اقرى على فقرات عليك سورة العنكبوت  
 واروم ففاضت عينك واعين اصحابك من الدمع ، السلام عليك  
 السلام عليك ، السلام عليك يا من اهديت الهدية الى الرسول  
 عليه الصلاة والسلام ، السلام عليك السلام عليك ، السلام عليك  
 يا من رددت هدية المشركين لردالمها جريت الى مكة ، السلام  
 عليك السلام عليك ، السلام عليك يا من دفعت الصداق عن النبي  
 صلى الله عليه وسلم ارضعامة دينار للام حبيبة رمة بنت ابي  
 سفيان تعظيما وتكريما للنبي المكرم ،  
 السلام عليك السلام عليك ، السلام عليك يا من وضعت كتاب  
 النبي عليه الصلاة والسلام على عينيك بعد ما نزلت عن سرورك  
 كنت جالس عنيه ، السلام عليك السلام عليك ، السلام عليك يا من  
 وضعت كتاب النبي في حق من عاج ، السلام عليك السلام عليك  
 ، السلام عليك يا من قلت والله لاتزال الجشة بخير ما بقى هذا  
 لكتاب ، السلام عليك السلام عليك ، السلام عليك يا من صلى  
 على جنازة النبي صلى الله عليه وسلم واصحابه صلاة الفاتح  
 جزاك الله عن ذلك مرافقة النبي صلى الله عليه وسلم في جنازة  
 العلياء وايانا معهما برحمته انه ارحيم الرحيم ثم يقرأ متيسر  
 من القرآن والوارد اولى  
 الذي النبي جبرائيل



The shrine of *Nağāšī'* Aşham b. Abğar and the tombs of the companions of Muḥammad (Nägaş, Ethiopia)

















**Description of the pictures (12 July, 2013)**

- no. 1            The site's sign
- no. 2            The way to the shrines
- no. 3            The major shrine
- no. 4            The shrine of the *şahābī* 'Uday b. Nađla, first Muslim refugee died in Ethiopia.
- no. 5            Board at the entrance of the mausoleum, with the *du'ā'* that has to be recited during the visit to the shrine.
- no. 6            The tombs of the companions of Muḥammad
- no. 7-9          The Muslim graveyard
- no. 10-11       Reading the Qur'ān
- no. 12-13       Preparing an ox for the evening meal (*iftār*) during the Ramađān
- no. 14           The new mosque



## References

- Amira Abdulkadir (2016) “Tigrinya ‘Ajamī on Najāšī”, in Ficquet, E., Ahmed Hussein, and Osmond, T. (eds.) *Movements in Ethiopia, Ethiopia in Movement: Proceedings of the 18th International Conference of Ethiopian Studies*, vol. 1:135-148. Los Angeles: Tsehai Publishers.
- Fiaccadori, Gianfranco (2005) “‘Īllä Şaḥam”, in Uhlig, Siegbert (ed.) *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 2:262b-263a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Gori, Alessandro (2007) “Nägaš”, in Uhlig, Siegbert (ed.) *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 3:1107b-1109a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Irvine, Arthur Kinloch (1975) “Aṣḥam ibn Abjar, al-”, in Belaynesh, M., Chojnacki, S., and Pankhurst, R. (eds.) *The Dictionary of Ethiopian Biography*, vol. 1:28-29. Addis Abeba: Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University.
- Muḥammad ibn Ishāq (2004)(17th impr.) *The Life of Muhammad: A Translation of Ishāq’s Sirat Rasūl Allāh*, ed. by Alfred Guillaume. Karachi: Oxford University Press.
- Munro-Hay, Stuart (2003) “Aṣḥam b. Abġar”, in Uhlig, Siegbert (ed.) *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 1:369a-370a. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Muth, Franz-Christoph (2005) “Futūḥ al-Ḥabaša”, in Uhlig, Siegbert (ed.) *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 2:593a-594b. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Šihāb ad-Dīn Aḥmad bin ‘Abd al-Qāder bin Salem bin ‘Uṭman (2003) *Futūḥ al-Ḥabaša: The Conquest of Abyssinia [16th Century]*, tr. by Lester Stenhouse, annot. by Richard Pankhursts. Hollywood: Tsehai Publishers.
- Smidt, Wolbert G.C., Mahmoud M. Haggag Rashidy (2012) “Another Arabic inscription from the eastern Tigrayan trade route (III): the *malik al-Ḥabaša* in Negaš”, *Ityopis*, 2:123-130.
- Van Donzel, Emeri (2007) “Naġāšī”, in Uhlig, Siegbert (ed.) *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 3:1109b-1110b. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.



## IN ALTRE LINGUE

### Pomatteritsch (northern Piedmont, Italy)

Silvia Dal Negro (Libera Università di Bolzano)

DOI: 10.23814/ethn.12.16.dne

Pomatteritsch (lit.: the German of Pomatt/Formazza) is a variety of Walser German (a subgroup of Alemannic dialects) spoken in an Alpine valley of northern Piedmont since the end of the 13th century when skilled farmers and shepherds were recruited from western Switzerland to settle and cultivate high, inhospitable lands on the southern side of the Alps.

A handful of Walser German varieties (among which Pomatteritsch) are still spoken in the Italian regions of Piedmont and Aosta Valley as highly endangered minority languages in which intergenerational language transmission ceased to be a common practice as an effect of the more general social and economic transformations in the second half of the 20<sup>th</sup> century (see Dal Negro 2004).

From the linguistic point of view, Walser dialects exhibit an array of archaic and idiosyncratic features that set them apart from the rest of today's Alemannic dialects. Yet at the same time, a long lasting and intense contact with Romance varieties (Italo- and Galloromance dialects, as well as Standard Italian and, marginally, French) has been the source of a lot of language change phenomena on all levels of the system, as well as on language use (in the form of code-mixing practices).

The two texts reported here belong to a collection of memories (short narrative texts, lullabies, proverbs, mottos, etc.) written by a local elderly woman and edited by myself (Zertanna 2015). They represent a rare attempt to elaborate a written everyday language in this otherwise oral variety<sup>1</sup>.

The first text ("Jesus and Saint Peter") belongs to a small series of moral-religious texts in which the figures of Jesus and of the Apostles move in a familiar context and are bothered with everyday worries. The use and form of some of the words appearing here (for instance *Isä Hergott*) point quite clearly to a Swiss origin of the text, that was then orally told within the community, as usually happened with prayers and songs.

The second text ("The nasty Guenza") portrays the archetypical figure of a local aggressive man coming from the neighboring village and thus also belonging to a different speech and cultural community (i.e. Piedmontese). He is the main character of several oral narrations, such as the one reported here in which the popular tradition tries to make sense of what appears to local peasants as an illegitimate act (the property of a pasture). In fact both texts deal with the topic of land and its belonging: a key issue in a traditional society based on farming.

#### (1) Jesus and Saint Peter

- 1 Isä Hergott un San Petär sën ufum wäg kangä
- 2 un hen äs grosäs lan fordra khäbä.

---

<sup>1</sup> Another such attempt is the artistic production of a local poet (Anna Maria Bacher), fairly well known and appreciated in Switzerland. These examples (both artistic, as in the case of Bacher, and documentaristic, as in the case of Zertanna) fall well beyond the simple graphization of an oral language. As for the elaboration of an orthographic system that unifies all Walser German varieties, see Antonietti (2010).

- 3 San Petär frägt Isum Hergott weltsch das lan sigé.  
 4 “Hit eisch un morä tsch andrä”, seit Isä Hergott.

### Translation

Jesus and Saint Peter were going along a road and they saw a large plot of land in front of them. Saint Peter then asked Jesus whom that land belonged and Jesus answered: Today it belongs someone and tomorrow another one.

### Interlinear glosses

- 1 is-ä her-gott<sup>2</sup> un san petär sén uf=um wäg kangä  
 our-M.SG lord-god and saint peter are on=the:DAT.SG.M way gone
- 2 un hen äs gros-äs lan fordra khäbä  
 and have a:N big-N.SG land ahead had
- 3 san petär fräg-t<sup>3</sup> is-um her-gott wel-tsch<sup>4</sup> das lan sigé  
 saint peter ask-3SG our-DAT.SG.M lord-god who-GEN.SG.N that:N land is:SBJV:3SG
- 4 hit ei-sch un morä t-sch andrä sei-t is-ä her-gott  
 today one-GEN.SG.N and tomorrow the- GEN.SG.N other say-3SG our- M.SG lord-god

## (2) The nasty Guenza

- 1 Wéstär warum éscht t Läbändünär alpa dä Blatneru?  
 2 Z besch Guenzjé het Blatnär härt én t schöö ta  
 3 un éscht én Läbändü ga schwerä äs shtennä uf schim härt.

### Translation

Do you know why the Vannino pasture belongs to [the neighbouring village of] Premia [and not to Formazza/Pomatt]? The nasty Guenza has put some earth from Premia in his shoes, then he has gone up to Vannino and there he has sworn that he was standing on his own land.

### Interlinear glosses

- 1 wés-t=är warum éscht t läbändün-är alpa d-ä blatn-er-u  
 know-2PL=you:PL why is the:F:SG vannino-ADJ pasture the-DAT:PL premia-ADJ-DAT:PL

<sup>2</sup> The word used for Jesus Christ is *Isä Hergott* (lit. ‘Our Lord God’): the possessive *isä* (*isum* in the dative, line 3) is clearly non local (the usual form in Pomattertitsch would be *indschä*) and signals the coexistence of several dialect varieties in the traditional linguistic repertoire in relation to different text types and registers. See also *San Petär*, in which Italian (*San*) and German (*Peter*) coexist.

<sup>3</sup> In Pomattertitsch the verb *frägä* ‘to ask’ requires an indirect object (as in Italian) and not a direct one (as in German).

<sup>4</sup> Walser German has maintained genitive markings (as well as other case markings) more extensively than other German dialects and spoken varieties. See here *weltsch* ‘whose’, *eisch* ‘one’s’ and the definite article for masculine and neuter singular *tsch*.

- 2 z besch guenz-jé<sup>5</sup> het blatn-är härt<sup>6</sup> én t schöö ta  
the:N nasty guenza-DIM has premia-ADJ earth in the:PL shoes done
- 3 un éscht én Läbändü ga schwerääs schtennä<sup>7</sup> uf schi-m<sup>8</sup> härt  
and is in vannino go swear it stand:SUBJ on his-DAT:M earth

## Literature

- ANTONIETTI, Federica (2010) (a cura di), *Scrivere tra i walser. Per un'ortografia delle parlate walser in Italia*, Formazza, Associazione Walser Formazza.
- DAL NEGRO, Silvia (2004), *The decay of a language. The Case of a German Dialect in the Italian Alps*, Bern, Lang.
- ZERTANNA, Jolanda (2015), *Filastrocche, proverbi e racconti nel titsch di Formazza*, a cura di Silvia Dal Negro, Domodossola, Grossi.

---

<sup>5</sup> In the text the main character (*Guenza*) is given a diminutive nickname (*Guenzjé*), probably as a way of lessening his vicious power. On the linguistic level this implies the systematic use of neuter forms in agreement with the diminutive, which is formally a neuter: *z* 'the' (line 2), *äs* 'it' (line 3).

<sup>6</sup> The masculine noun *härt* 'earth' is used here with the more physical meaning of 'soil'; Pomatteritsch also has the word *härt* (feminine) used with the meaning of 'earth, world': both continue the Old High German *herd* 'earth', 'ground' but also 'fireplace', which now continues in today's Standard German *Herd* 'stove, hearth'.

<sup>7</sup> Cf. the present subjunctive verb form *schtennä* functioning as a marker of subordination since no other signal (such as the subordinating conjunction *das*) is present.

<sup>8</sup> As one can see, the typically German contrast between accusative and dative to mark the difference between directional and non-directional locatives is preserved in Pomatteritsch: *uf schim härt* 'on his earth' (stative = dative), *én t schöö (tö)* 'to put (earth) in the shoes' (directional movement = accusative).



## DOCUMENTI

### Convention against Discrimination in Education

Adopted by the General Conference at its eleventh session,  
Paris, 14 December 1960

The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, meeting in Paris from 14 November to 15 December 1960, at its eleventh session,

**Recalling** that the Universal Declaration of Human Rights asserts the principle of non-discrimination and proclaims that every person has the right to education,

**Considering** that discrimination in education is a violation of rights enunciated in that Declaration,

**Considering** that, under the terms of its Constitution, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization has the purpose of instituting collaboration among the nations with a view to furthering for all universal respect for human rights and equality of educational opportunity,

**Recognizing** that, consequently, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, while respecting the diversity of national educational systems, has the duty not only to proscribe any form of discrimination in education but also to promote equality of opportunity and treatment for all in education,

**Having before It** proposals concerning the different aspects of discrimination in education, constituting item 17.1.4 of the agenda of the session,

**Having decided** at its tenth session that this question should be made the subject of an international convention as well as of recommendations to Member States,

**Adopts** this Convention on the fourteenth day of December 1960.

#### Article 1

1. For the purposes of this Convention, the term 'discrimination' includes any distinction, exclusion, limitation or preference which, being based on race, colour, sex, language, religion, political or other opinion, national or social origin, economic condition or birth, has the purpose or effect of nullifying or impairing equality of treatment in education and in particular:

(a) Of depriving any person or group of persons of access to education of any type or at any level;

- (b) Of limiting any person or group of persons to education of an inferior standard;
  - (c) Subject to the provisions of Article 2 of this Convention, of establishing or maintaining separate educational systems or institutions for persons or groups of persons; or
  - (d) Of inflicting on any person or group of persons conditions which are in-compatible with the dignity of man.
2. For the purposes of this Convention, the term 'education' refers to all types and levels of education, and includes access to education, the standard and quality of education, and the conditions under which it is given.

### **Article 2**

When permitted in a State, the following situations shall not be deemed to constitute discrimination, within the meaning of Article 1 of this Convention:

- (a) The establishment or maintenance of separate educational systems or institutions for pupils of the two sexes, if these systems or institutions offer equivalent access to education, provide a teaching staff with qualifications of the same standard as well as school premises and equipment of the same quality, and afford the opportunity to take the same or equivalent courses of study;
- (b) The establishment or maintenance, for religious or linguistic reasons, of separate educational systems or institutions offering an education which is in keeping with the wishes of the pupil's parents or legal guardians, if participation in such systems or attendance at such institutions is optional and if the education provided conforms to such standards as may be laid down or approved by the competent authorities, in particular for education of the same level;
- (c) The establishment or maintenance of private educational institutions, if the object of the institutions is not to secure the exclusion of any group but to provide educational facilities in addition to those provided by the public authorities, if the institutions are conducted in accordance with that object, and if the education provided conforms with such standards as may be laid down or approved by the competent authorities, in particular for education of the same level.

### **Article 3**

In order to eliminate and prevent discrimination within the meaning of this Convention, the States Parties thereto undertake:

- (a) To abrogate any statutory provisions and any administrative instructions and to discontinue any administrative practices which involve discrimination in education;
- (b) To ensure, by legislation where necessary, that there is no discrimination in the admission of pupils to educational institutions;

(c) Not to allow any differences of treatment by the public authorities between nationals, except on the basis of merit or need, in the matter of school fees and the grant of scholarships or other forms of assistance to pupils and necessary permits and facilities for the pursuit of studies in foreign countries;

(d) Not to allow, in any form of assistance granted by the public authorities to educational institutions, any restrictions or preference based solely on the ground that pupils belong to a particular group;

(e) To give foreign nationals resident within their territory the same access to education as that given to their own nationals.

#### **Article 4**

The States Parties to this Convention undertake furthermore to formulate, develop and apply a national policy which, by methods appropriate to the circumstances and to national usage, will tend to promote equality of opportunity and of treatment in the matter of education and in particular:

(a) To make primary education free and compulsory; make secondary education in its different forms generally available and accessible to all; make higher education equally accessible to all on the basis of individual capacity; assure compliance by all with the obligation to attend school prescribed by law;

(b) To ensure that the standards of education are equivalent in all public educational institutions of the same level, and that the conditions relating to the quality of the education provided are also equivalent;

(c) To encourage and intensify by appropriate methods the education of persons who have not received any primary education or who have not completed the entire primary education course and the continuation of their education on the basis of individual capacity;

(d) To provide training for the teaching profession without discrimination.

#### **Article 5**

1. The States Parties to this Convention agree that:

(a) Education shall be directed to the full development of the human personality and to the strengthening of respect for human rights and fundamental freedoms; it shall promote understanding, tolerance and friendship among all nations, racial or religious groups, and shall further the activities of the United Nations for the maintenance of peace;

(b) It is essential to respect the liberty of parents and, where applicable, of legal guardians, firstly to choose for their children institutions other than those maintained by the public authorities but conforming to such minimum educational standards as

may be laid down or approved by the competent authorities and, secondly, to ensure in a manner consistent with the procedures followed in the State for the application of its legislation, the religious and moral education of the children in conformity with their own convictions; and no person or group of persons should be compelled to receive religious instruction inconsistent with his or their convictions;

(c) It is essential to recognize the right of members of national minorities to carry on their own educational activities, including the maintenance of schools and, depending on the educational policy of each State, the use or the teaching of their own language, provided however:

(i) That this right is not exercised in a manner which prevents the members of these minorities from understanding the culture and language of the community as a whole and from participating in its activities, or which prejudices national sovereignty;

(ii) That the standard of education is not lower than the general standard laid down or approved by the competent authorities; and

(iii) That attendance at such schools is optional.

2. The States Parties to this Convention undertake to take all necessary measures to ensure the application of the principles enunciated in paragraph 1 of this Article.

#### **Article 6**

In the application of this Convention, the States Parties to it undertake to pay the greatest attention to any recommendations hereafter adopted by the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization defining the measures to be taken against the different forms of discrimination in education and for the purpose of ensuring equality of opportunity and treatment in education.

#### **Article 7**

The States Parties to this Convention shall in their periodic reports submitted to the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization on dates and in a manner to be determined by it, give information on the legislative and administrative provisions which they have adopted and other action which they have taken for the application of this Convention, including that taken for the formulation and the development of the national policy defined in Article 4 as well as the results achieved and the obstacles encountered in the application of that policy.

#### **Article 8**

Any dispute which may arise between any two or more States Parties to this Convention concerning the interpretation or application of this Convention, which is not settled by negotiation shall at the request of the parties to the dispute be referred, failing other means of settling the dispute, to the International Court of Justice for decision.



### **Article 9**

Reservations to this Convention shall not be permitted.

### **Article 10**

This Convention shall not have the effect of diminishing the rights which individuals or groups may enjoy by virtue of agreements concluded between two or more States, where such rights are not contrary to the letter or spirit of this Convention.

### **Article 11**

This Convention is drawn up in English, French, Russian and Spanish, the four texts being equally authoritative.

### **Article 12**

1. This Convention shall be subject to ratification or acceptance by States Members of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization in accordance with their respective constitutional procedures.

2. The instruments of ratification or acceptance shall be deposited with the Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

### **Article 13**

1. This Convention shall be open to accession by all States not Members of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization which are invited to do so by the Executive Board of the Organization.

2. Accession shall be effected by the deposit of an instrument of accession with the Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

### **Article 14**

This Convention shall enter into force, three months after the date of the deposit of the third instrument of ratification, acceptance or accession, but only with respect to those States which have deposited their respective instruments on or before that date. It shall enter into force with respect to any other State three months after the deposit of its instrument of ratification, acceptance or accession.

### **Article 15**

The States Parties to this Convention recognize that the Convention is applicable not only to their metropolitan territory but also to all non-self-governing, trust, colonial and other territories for the international relations of which they are responsible; they undertake to consult, if necessary, the governments or other competent authorities of

these territories on or before ratification, acceptance or accession with a view to securing the application of the Convention to those territories, and to notify the Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization of the territories to which it is accordingly applied, the notification to take effect three months after the date of its receipt.

#### **Article 16**

1. Each State Party to this Convention may denounce the Convention on its own behalf or on behalf of any territory for whose international relations it is responsible.
2. The denunciation shall be notified by an instrument in writing, deposited with the Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
3. The denunciation shall take effect twelve months after the receipt of the instrument of denunciation.

#### **Article 17**

The Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization shall inform the States Members of the Organization, the States not members of the Organization which are referred to in Article 13, as well as the United Nations, of the deposit of all the instruments of ratification, acceptance and accession provided for in Articles 12 and 13, and of the notifications and denunciations provided for in Articles 15 and 16 respectively.

#### **Article 18**

1. This Convention may be revised by the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Any such revision shall, however, bind only the States which shall become Parties to the revising convention.
2. If the General Conference should adopt a new convention revising this Convention in whole or in part, then, unless the new convention otherwise provides, this Convention shall cease to be open to ratification, acceptance or accession as from the date on which the new revising convention enters into force.

#### **Article 19**

In conformity with Article 102 of the Charter of the United Nations, this Convention shall be registered with the Secretariat of the United Nations at the request of the Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Done in Paris, this fifteenth day of December 1960, in two authentic copies bearing the signatures of the President of the eleventh session of the General Conference and

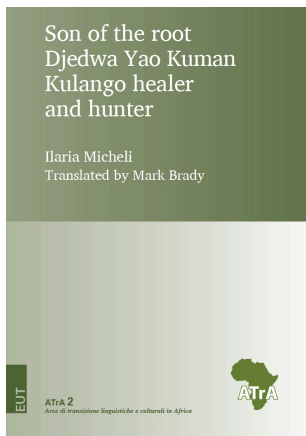
of the Director-General of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, which shall be deposited in the archives of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, and certified true copies of which shall be delivered to all the States referred to in Articles 12 and 13 as well as to the United Nations.

Source:

[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=12949&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=12949&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)



## RECENSIONI



MICHELI ILARIA, *Son of the root. Djedwa Yao Kuman Kulango healer and hunter*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2017 (trad. inglese di Mark Brady, dell'edizione originale *Figlio della radice. Djedwa Yao Kuman guaritore a cacciatore di Kulango*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2011), 297 p., ISBN 978-88-8303-796-2 (stampa) ISBN 978-88-8303-797-9 (online).

Compare, nella traduzione inglese di Mark Brady, *Son of the root. Djedwa Yao Kuman Kulango healer and hunter* (*Figlio della radice. Djedwa Yao Kuman guaritore a cacciatore di Kulango*, già pubblicato per i tipi della EUT nel 2011), di Ilaria Micheli, ricercatrice all'Università degli

studi di Trieste dove insegna Lingue e Letterature dell'Africa, presso il Dipartimento di Scienze giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione – IUSLIT. Autrice della prima grammatica della lingua Kulango (una lingua Gur parlata da circa 250.000 persone) Ilaria Micheli presenta in questo testo il frutto di 12 mesi complessivi di ricerca sul terreno nella prefettura di Nassian in Costa d'Avorio e di numerose conversazioni con Djedwa Yao Kuman, il più anziano guaritore tradizionale del villaggio. Conversazioni che costruiscono un legato di memoria tra la ricercatrice e l'anziano guaritore, consapevole del rischio che il suo sapere possa finire nell'oblio dopo la sua morte.

Il volume è strutturato in due sezioni nettamente distinte: una prima, narrativa, contenente la storia di Kuman e la descrizione delle sue pratiche, analizzate da un punto di vista antropologico;

una seconda, documentaria, costituita dalla trascrizione in lingua Kulango di molti estratti delle interviste con il vecchio guaritore-cacciatore, con traduzione in inglese (o in italiano nel caso del volume del 2011) e note linguistiche (sulla fonetica, la morfologia e la sintassi) e culturali dettagliate di commento al testo.

La frequentazione di Djedwa Yao Kuman ha sollecitato nel tempo la comunicazione di memorie e contenuti che, oltre all'orizzonte della cura, trasmettono la passione e la fierezza di un mondo che sta velocemente scomparendo, collegato alla caccia e all'esistenza di un'associazione tradizionale di cacciatori Kulango, la sawalege (letteralmente: caccia) che si è rivelata avere diversi punti in comune con le due confraternite più conosciute dell'Africa occidentale, quella Donzo e quella Senoufo. Caccia e guarigione tradizionale si intrecciavano nella memoria di Djedwa Yao Kuman e i suoi racconti offrono la misura della profondità del pensiero e della pratica Kulango riguardo ai temi che si situano sul confine tra l'esperienza umana della vita naturale e l'esperienza mistica dell'incontro con le potenze sovranaturali che popolano il *dykɔ*, ovvero qualsiasi luogo fisicamente esterno allo spazio sociale del villaggio e dei suoi campi, il mondo antisociale. Quest'ultimo è pensato allo stesso tempo come uno spazio fisico esterno alle terre decontaminate del villaggio e come quello spazio invisibile nel quale trovano la loro giustificazione tutti i fatti che esulano dalla normalità della vita quotidiana, come la malattia, la morte, la nascita, gli episodi di magia.

«Cacciatori e guaritori, professionisti che per mestiere si muovono spesso in questo spazio ambiguo, sono accomunati dallo stesso sospetto di essere creature a cavallo tra l'umano e il non umano, capaci di modificare il corso naturale degli eventi grazie a poteri che derivano loro dal contatto terribile, potente e pericoloso con le creature del *dyɔkɔ*, e Kuman, guaritore e cacciatore, si trovava proprio in questa situazione (p.12)». Iniziato alla caccia e alle pratiche di guarigione dallo zio materno, Kuman divenne in seguito apprendista di un capace guaritore della regione. Il maestro introdusse Kuman al mondo sovranaturale dei *gyingy*, gli spiriti della savana e gli insegnò come entrare in contatto con loro. In contesto *kulango*, il *warise*, ovvero il guaritore tradizionale, è un professionista che vede il proprio lavoro come una missione al servizio degli altri. Secondo Kuman un *warise* non può permettersi di usare il proprio potere per nuocere ad un essere umano. Il suo dovere, la sua etica, gli impongono di restituire la salute ai sofferenti e tutte le forze del cosmo contribuiscono a rendere efficace la sua pratica.

Contrariamente a quanto accade nella medicina occidentale, basata sul metodo scientifico astratto di causa-effetto, secondo il quale ad ogni azione corrisponde una reazione esattamente prevedibile, nel pensiero *kulango* ogni avvenimento deve invece trovare un senso, una ragione all'interno di un contesto e di un momento preciso. In società in cui il caso non esiste, questo vale anche per la malattia e la morte, o anche per la fortuna, tutti segnali generati in un 'altrove' non chiaro per i comuni mortali, cause che il guaritore interpreta mediando con le diverse volontà e forze naturali e sovranaturali. Le narrazioni di Kuman compongono un quadro di grande ricchezza del sistema medico *Kulango*, che Micheli ci restituisce presentando l'eziologia delle malattie, nettamente distinte tra naturali e innaturali, la natura e l'impiego delle piante curative, i riti che accompagnano la raccolta delle piante, il rapporto con *Gyingy* buoni, o cattivi, o capricciosi, i divieti, alimentari e no, che sostengono l'azione curativa e proteggono dagli agenti soprannaturali, la preparazione di amuleti protettivi. Viene sottolineata in particolare la differenza tra il sapere erboristico e quello curativo e magico del guaritore. Particolare importanza riveste la *kpyɔ*, forza intelligente e agente, che pervade tutte le creature animate dell'universo, naturali o sovranaturali, e che proviene direttamente da *Yegomilia*, il Dio creatore, come soffio divino che anima il mondo. Ciò che distingue le persone comuni dai professionisti del *dyɔkɔ* non è quindi la presenza o l'assenza di questa sostanza vitale, bensì la sua quantità: tanto più un uomo è dotato di *kpyɔ*, tanto più egli è in grado di entrare in contatto con le forze sovranaturali e di manipolarle.

Oggi i *Kulango* sono agricoltori sedentari e, sebbene riconoscano nominalmente quattro capi cantone, essi vivono essenzialmente in comunità di villaggio, e si definiscono di discendenza matrilineare. Sono stanziati principalmente nei territori nord-orientali della Costa d'Avorio, che vanno dal Parco Nazionale del fiume Comoé fino al di là del confine con il Ghana, alla regione dell'antica *Begho / Bitu*. Nel corso degli ultimi 500 anni questa regione ha vissuto continui momenti di riorganizzazione politica e, dalla nascita del regno del *Gyaman* a Sud, tra il XVII e il XVIII secolo, è divenuta zona di confine, e quindi di negoziazione economica, linguistica e culturale tra due regni, quello *Kulango* di *Bouna* e quello *Abron* del *Gyaman*, rappresentativi rispettivamente delle due più grandi tradizioni dell'Africa occidentale: quella *Mande-Voltaica* proveniente da Nord-Ovest e quella *Akan-Ashanti* che saliva con sempre maggior forza da Sud-Est.

Kuman morì in un'età molto avanzata e vide il suo mondo cambiare fin troppo repentinamente. Quando era giovane, *Nassian* era un villaggio tradizionale molto

isolato, ma alla fine degli anni '60 iniziò a cambiare. Infatti il primo missionario cattolico giunto nella regione, padre Fuchs, fondò la prima chiesa e alla fine degli anni '80 un gruppo di suore cattoliche aprì il primo dispensario che offriva medicinali occidentali. Alla fine degli anni '90 al villaggio vennero aperti una farmacia e un reparto di maternità e venne mandato un infermiere a gestire un piccolo centro medico, che già nel 2000 era quasi completamente fuori uso e che dalla guerra civile del 2002 ha ospitato a fasi alterne operatori sanitari. Ad ogni modo, la situazione sanitaria della regione era completamente cambiata: alcune persone avevano iniziato a guardare alla medicina tradizionale come a un'insieme di superstizioni – e tra esse i figli di Kuman –, mentre altre si erano tenute lontane dalla medicina occidentale. L'atteggiamento odierno è improntato al pragmatismo, poiché nel loro itinerario terapeutico molti si rivolgono prima agli specialisti della tradizione Kulango, come Kuman, ma poi si dirigono al dispensario se la malattia non migliora o fanno il contrario quando la stessa cosa succede andando prima dall'infermiere e così via. Nel 2006 Kuman era ancora molto rinomato e riceveva molte persone che venivano sia da Nassian che dai villaggi vicini, benché i figli cercassero di dissuaderlo dalla pratica della guarigione, perché temevano ritorsioni giuridiche nel caso qualcosa fosse andato storto con qualche paziente.

Oltre ad essere guaritore, Kuman è stato cacciatore: i cacciatori infatti condividono con i guaritori l'abitudine di passare la maggior parte della propria vita in spazi ritenuti antisociali, cioè al di fuori dei limiti del villaggio e dei suoi campi, nella savana o nella foresta, dove vivono a stretto contatto con le forze sovranaturali, gli spiriti del verde e i *gyingū* con i quali sanno comunicare e dai quali riescono ad ottenere vantaggi personali in diverse occasioni. «Per questo motivo sono in qualche modo considerati simili: entrambi, il guaritore ed il cacciatore, sono esseri ambigui; da un lato sono preziosi perché lavorano al servizio della loro comunità, dall'altro sono guardati con sospetto perché sanno maneggiare forze magiche ed hanno poteri letali, che derivano dai loro amici sovranaturali, e che essi possono usare per nuocere» (p. 86). Per questo i *sawalesogo* Kulango, cioè i membri iniziati e ufficiali della confraternita di caccia tradizionale, sono contraddistinti da una specie di divisa che indossano ogni volta che entrano nella savana per cacciare, costituita da una casacca magica, ricoperta di amuleti protettivi di ogni genere, che rappresenta il punto in comune più significativo tra loro e i *Donzo* di tradizione *Senoufo* e *Mande*. La confraternita dei cacciatori si sta oggi estinguendo, ma doveva essere una istituzione molto forte della società Kulango, con compiti che si sovrapponevano a quelli dei guerrieri. Infatti, le attività dei membri della *sawalege*, oltre alla partecipazione a battute di caccia collettive per la raccolta di cibo per tutta la comunità, che si concludevano con grandi celebrazioni di tutto il villaggio, prevedevano campagne di difesa da eventuali attacchi di razziatori di villaggi vicini o di nomadi.

La seconda parte del testo contiene molti dei passaggi più significativi delle interviste registrate in lingua Kulango con Djedoua Yao Kuman nel corso dei 12 mesi della ricerca sul campo dell'autrice. I brani seguono l'ordine degli argomenti presentati nella trattazione. La versione Kulango è presentata per prima, seguita dalla traduzione in inglese (o in italiano nel caso del volume del 2011) e note linguistiche (sulla fonetica, la morfologia e la sintassi) e culturali dettagliate di commento al testo.

Presentata testualmente come una etnografia 'classica', costruita a partire dalla relazione con uno straordinario testimone privilegiato, il testo ci consegna alcuni momenti preziosi anche delle ruses che una/un etnografa/o deve saper utilizzare

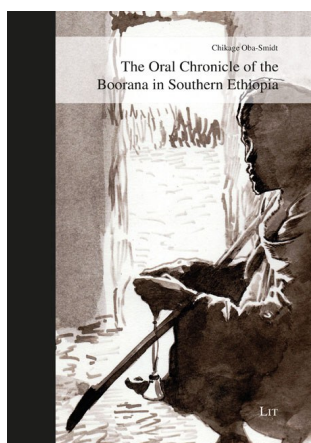
durante la sua ricerca sul campo, mostrando di padroneggiare le regole della comunicazione e del galateo locale, quando esporsi, quando indietreggiare davanti all'autorità degli anziani. Momenti preziosi perché comunicano quanto solo una prolungata presenza sul campo sia in grado di metterli in atto con apparente disinvoltura e leggerezza, appropriatezza e sensibilità.

Entrambi i volumi sono disponibili attraverso: #OpenAccess su OpenstarTs:

<https://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/5944>

<https://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/13848>

(Donatella Cozzi, Università di Venezia "Ca' Foscari)



OBA-SMIDT CHICAGE, *The Oral Chronicle of the Boorana in Southern Ethiopia. Modes of Construction and Preservation of History among People without Writing*. LIT, Zürich, 775 p., 18 liste, 2 mappe, 6 diagrammi, ISBN 978-3-643-90521-5.

Il ricco volume contiene i risultati di una lunga ricerca condotta dall'antropologa Chicage Oba-Smidt tra i Boorana Oromo nel sud dell'Etiopia fin dal 2005. In esso confluiscono collezioni di vari generi orali. Il posto centrale nel suo lavoro spetta alle narrazioni storiche o cronache orali raccolte tra leaders boorana, che contengono personaggi e eventi come i leader del *gadaa*, il sistema di classi generazionali, eroi e battaglie, dislocamenti e migrazioni, successi e fallimenti fino all'epoca contemporanea. Poemi epici, indovinelli, espressioni poetiche, detti, formulari e frasi stereotipate contribuiscono a comporre una ampia gamma di memorie del passato, un fascio di "historic bones" per usare l'espressione dell'A., che ne hanno sostenuto e ne sostengono, in nuove forme, il vivere sociale e sono preziose per arricchire la storia e la stessa estetica dei Boorana. Sui Boorana, divisione fondamentale degli Oromo, di tradizione pastorale a nord e a sud della frontiera tra Etiopia e Kenia, esiste e continua a crescere nel tempo una autorevole e dettagliata etnografia che delinea la loro vita pastorale, ma anche le loro forme di organizzazione e espressione politica. Ad essa hanno contribuito altri antropologi giapponesi e soprattutto Paul Baxter e suoi allievi come l'antropologo italiano Marco Bassi, con i suoi lavori non solo sulle tecniche, ma soprattutto sul sistema assembleare di questo ampio gruppo del sud etiopico. Sul piano antropologico rimane basilare, anche per comprendere i continui riferimenti dell'A., la ricerca pionieristica condotta negli anni Sessanta dello scorso secolo di Asmaron Legesse sul sistema ciclico degli otto set generazionali dei *Gadaa* con la sua fondativa monografia (1973). Con questo congegno sociale si regolava la trasmissione del potere e cariche e in esso si applicava la peculiare concezione del tempo dei Boorana. Rispetto ai suoi risultati, l'A. produce liste genealogiche più lunghe, ipotizzando sia differenze nella profondità delle domande e nel metodo di rilevazione sia per un possibile effetto di feedback della ricerca di Asmaron Legesse sia per una maggior consapevolezza interna.

Il consistente volume si compone così di due parti. La prima sezione *Oral Traditions* (11 lunghi racconti di altrettanti anziani alle pp. 11-427 e 18 sub-testi che si



riferiscono a figure di “profeti” e “eroi” alle pp. 428-580) contiene i testi delle tradizioni orali, la seconda sezione presenta una analisi e interpretazione. Utile è la consultazione della prima lista (pp. 17-21) che guida il lettore con definizioni sintetiche dei termini relativi alla struttura sociale e alle posizioni politiche, ai riti e al sistema assembleare, ai generi orali, ai gruppi etnici con cui i Boorana erano e sono in relazione e che compaiono continuamente in scena in queste narrazioni, tra situazioni di conflitto e reciprocità positive.

La sezione orale offre sia i testi in lingua sia la loro traduzione in inglese, che è a sua volta traduzione dell'originale in lingua giapponese, il che ha posto severi problemi metodologici come è accennato nella nota dei traduttori (pp. 9-10). La sezione interpretativa, *Analysis*, dopo aver tracciato le linee storiche e antropologiche di contesto necessarie per la decodificazione delle cronache orali, affronta i temi del loro retroterra sociale, degli spazi narrativi e modi, contesti e occasioni di produzione, della qualità sociale dei narratori e delle audience, delle categorie narrative e i modelli, ormai modificati dalla esperienza del secolo scorso, giustificando i criteri di classificazione proposti.

La visione storica che è contenuta nelle narrazioni è discussa nelle diverse sottosezioni in relazione agli eventi, alla loro divisione in tipi e alle trasformazioni sociali di cui si propone una periodizzazione. La successione dei cicli del sistema-gadaa rivela la concezione non lineare nel tempo della vita sociale ed esplicita come per essi la storia sia una strategia essenziale, un sistema di orientamento necessario per muoversi anche nel tempo presente. Per questo Oba Smidt definisce la sua indagine come antropologia storica.

I narratori combinano così *aadaa*, “il costume”, ma vale anche come diritto consuetudinario, con *seena*, che l'A. traduce come “storia”, talvolta sostituita dai parlanti con *taariki*, parola amarica e araba, comunque prestiti linguistici entrati da tempo nel vocabolario boorana. Ciò che viene comunicato è espresso dalla categoria *argaa-dhageettii* (“le cose che sono state una volta viste e sentite”), appunto il sistema di conoscenze e di trasmissione orale della storia e dei costumi, che avviene fondamentalmente per linea paterna. Come altrove, il panorama è dinamizzato dai nuovi mezzi di registrazione e comunicazione e dal sistema educativo. La diffusione e potenza dei multi-media, come nel resto dell'Africa sub-sahariana, è ormai consistente e ogni ricerca antropologica deve includerla nel proprio quadro documentario e interpretativo. Sintomatico che Areeroo, uno dei 14 narratori che offrono ognuno la propria lista degli eventi nelle cronache, sia parzialmente alfabetizzato e usi un computer per consultare il suo elenco della successione dei leader gadaa. Così lo spazio narrativo del *seena-boorana* ne risulta innovato, ma si deve comunque agire sulla precedente forma narrativa e sulla struttura degli eventi in cui veniva trasmessa la cronaca orale, e solo a partire da questa base le nuove generazioni e gli intellettuali interni possono oggi convertire la lista cronologica e genealogica del *gadaa* nel calendario occidentale.

Le narrazioni *raaga* si basano sulla capacità espressiva di performance e sull'autorità persuasiva di chi esegue rispetto agli astanti che rendono vivide e convincenti le rievocazioni di fatti di guerra e di storici consigli assembleari. L'A. sulla base di una analisi statistica (Chart 9-1 e 9-2) individua quattro modelli narrativi e la ricorrenza di concetti chiave come *dhaaccii*, *ragaa* e *maq-baasa*. *Dhaaccii* è un dispositivo intellettuale che permette di spiegare la natura ciclica del fato e di collegare la sfortuna di un individuo o la ricorrenza di fatti negativi a eventi simili accaduto in passato entro

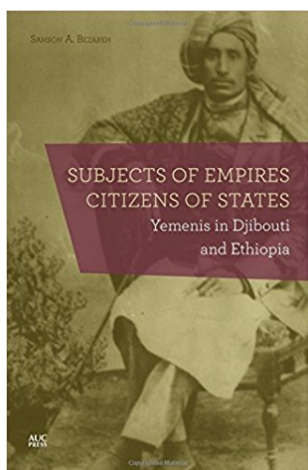
il suo lignaggio. L'ancoraggio però nel caso di eventi negativi riguardanti l'intera società è riferito al clan o lignaggio del leader a quel tempo in carica del *gadaa*. Perciò la memorizzazione di una storia di eventi viene continuamente riattualizzata e permette di sostenere il presente vissuto. I *maq-baasa* sono sette forme particolare di destino che si collegano a ogni leader del *gadaa*, e si riferiscono a qualità sociali e dimensioni differenti di conflitti e dispute. Su di esse, e in particolare sul loro uso per spiegare come la storia per i Boorana segue un percorso ciclico, si sofferma l'A. nel capitolo V all'interno del problema di come avvenga la strutturazione degli eventi oggetto di narrazione. In particolare, per dare un esempio di pattern narrativi, non sempre consistenti e coerenti, sul piano retorico le narrazioni riguardanti eventi del XVIII e XIX secolo incapsulavano una forma poetica che con i suoi ritmi e le sue rime permetteva una memorizzazione più profonda, anche se le inevitabili oscurità, ellissi e ambiguità rendevano necessaria la interpretazione e le glosse degli anziani.

Il capitolo 4 è dedicato alla figura chiave dei *raaga* di particolare importanza comparativa perché ci si deve qui misurare con una ampia e ormai lunga letteratura di antropologia storica sui profeti nel Corno d'Africa e in generale nell'Africa subsahariana orientale e del loro rapporto con la conoscenza storica. Come altrove, infatti, i *raaga* sono figura chiave per la capacità spirituale di predire disastri naturali e conflitti umani. Alcuni grandi passaggi sono riferimento per le profezie come per le cronache: la grande migrazione della metà del XVII secolo, la guerra infra-oromo con gli Arsi all'inizio del XVIII secolo, i conflitti su larga scala nella seconda metà del XIX e il cruciale punto di svolta della invasione dal centro imperiale dell'inizio del XX secolo che apre la storia contemporanea del sud-ovest etiopico.

La riflessione sui *raaga* è fondamentale anche perché trascina con sé le idee boorana sull'attribuzione di una particolare forza spirituale ad alcuni lignaggi e soprattutto perché attiva le spiegazioni sulla fonte dei loro poteri, sul collegamento con la divinità *Waaqa* o con la mediazione con gli spiriti dei defunti, a seconda delle divaricanti interpretazioni interne. Altro carattere notevole, secondo l'A. che offre in proposito vari esempi e nomi di profeti, le profezie non sono contenute nelle cronache orali, ma piuttosto in prodotti orali formalizzati come gli indovinelli, poemi e "fiabe". In tutte queste forme ciò che è comune e notevole è il fatto che essi generano discussioni, interpretazioni, aggiunte esplicative personali.

In definitiva, non potendo render conto pienamente della ricchezza documentaria del lavoro, possiamo concludere che Oba Smidt ha aggiunto un tassello fondamentale, e per molti versi irripetibile per la consunzione della memoria degli anziani e trasformazione sociale, alla etnografia della letteratura orale boorana e contemporaneamente aperto la porta a nuovi studi sul dislivello tra le precedenti forme di conoscenza storica e gli attuali fenomeni di reinterpretazione e di produzione di discorso storico cui i Boorana oggi devono ricorrere per darsi ragione di esistenza e consapevolezza collettiva.

Gianni Dore (Ethnorêma)



SAMSON A. BEZABEH, *Subjects of Empires Citizens of States. Yemenis in Djibouti and Ethiopia*, Cairo-New York, The American University in Cairo Press, 2016, 252 p. ISBN 978-977-416-729-4

Fu nell'epoca degli imperi che tanti territori divennero stati; a trasformare le mappe da fisiche in politiche furono linee rosse e blu, spesso del tutto artificiali, altre volte modellate su fiumi e catene montuose. L'epoca degli imperi fu anche un periodo di grandi spostamenti e migrazioni; conciliare la fissità dei confini con la mobilità delle persone non fu facile: da una parte lo scrupoloso rispetto dei confini, che limitava i movimenti; dall'altra la rivoluzione dei trasporti e delle comunicazioni, che vanificava le frontiere. Su quest'ultimo versante si sono posti gli Indian Ocean Studies, una disciplina giovane che ha fatto dell'Oceano Indiano un grande spazio di connessione fra Africa, Arabia meridionale, India e Asia Sud Orientale. A lungo il meno studiato degli oceani, nel breve lasso di due decenni l'Oceano Indiano ha attirato l'attenzione di numerosi ricercatori che hanno animato un vivace dibattito storiografico. Sotto l'influenza di World e Global History, gli Indian Ocean Studies hanno concentrato la propria attenzione sull'unità dell'oceano inteso come spazio ecologico, culturale ed economico. La sacra trinità della Global History – il movimento di persone, merci e idee – ha avuto uno dei suoi maggiori campi d'applicazione nell'Oceano Indiano: uno spazio dove i confini imperiali contavano poco o nulla, dominato da una rete di attori cosmopoliti e dove il ritmo era dettato dal movimento e dagli scambi.

Lo studio delle diaspore è divenuto un accesso privilegiato per esplorare queste dinamiche. Fra i vari gruppi, quello yemenita ha subito catturato l'attenzione dei ricercatori, che ne hanno fatto l'entità translocal *par excellence*. La diaspora yemenita in Indonesia, ma anche nel Mar Rosso, in Etiopia ed Eritrea, ha prodotto una letteratura che non mostra segni di rallentamento e che presenta questa diaspora come la quintessenza dello spirito dell'Oceano Indiano. Il lavoro di Samson A. Bezabeh si confronta criticamente con questa ricostruzione, dall'autore definita romantica e a tratti mitologica, e con un piglio provocatorio, a tratti dissacrante, l'autore propone di inserire nella ricostruzione anche le variabili dello stato e dell'impero. Concentrandosi sulle migrazioni yemenite verso Gibuti e l'Etiopia nel XX secolo, Bezabeh non nega l'agency yemenita ma vi affianca un'analisi dell'interferenza di stato e impero. Per l'autore, rappresentare questo spazio senza tenere in considerazione le strutture politiche che lo regolavano ha costituito un limite evidente degli studi sinora comparsi. La letteratura disponibile è satura di ricerche che esaltano le "connessioni translocali", senza però vedere come stato e impero siano state forze capaci di limitare questa libertà. L'arrivo dei francesi a Gibuti, ad esempio, portò all'adozione di una serie di norme che regolavano l'accesso al porto e la mobilità verso il paese. L'introduzione di documenti di viaggio, visti, certificati sanitari e di un corpo di polizia, furono tutti provvedimenti che ebbero un effetto immediato sulla libertà di movimento e che anche il governo etiopico nel giro di pochi anni adottò.

Diviso in due parti e cinque capitoli, il volume ha come quadro di riferimento cronologico il ventesimo secolo, con la parte più interessante riferita agli anni '60-80. Preoccupato di dimostrare la validità della sua tesi, Bezabeh fornisce una nutrita serie

di esempi in cui lo stato e la politica finirono per regolare e poi ridurre la mobilità. Meno attenzione è invece riservata alle esigenze che in certe fasi indussero le stesse strutture a incentivare gli spostamenti. L'autore sostiene che il suo lavoro colma un vuoto negli studi sulla presenza yemenita in Etiopia e Gibuti, il che è vero; limitare però questi studi ai due soli contributi di Hussein Ahmed e di Leif Manger risulta un po' riduttivo. Le parti più interessanti del lavoro sono il quinto e il sesto capitolo, dove si analizza la parabola discendente della comunità a partire dagli anni '60. La storia della comunità di Gibuti, il vero centro del volume, è ripercorsa in un complesso frangente storico che finì per isolarla sempre più dal contesto circostante, facendone un gruppo di stranieri in patria. L'accento è posto sulla capacità della comunità di adattarsi alla mutevolezza del quadro economico e politico, ma anche sulle difficoltà derivate dall'essere percepiti continuamente come una presenza straniera, e quindi non titolata a godere dei pieni diritti politici. Troppo vicini alla Francia per essere accettati da Issa e Afar e troppo arabi per piacere all'imperatore, la comunità yemenita di Gibuti e dell'Etiopia stentò a trovare un posizionamento capace di metterla al riparo dalle turbolenze politiche. Un pregio del volume è senza dubbio quello di spingere l'analisi fino ai primi anni del nuovo millennio, offrendo la ricostruzione di un periodo finora poco trattato ma importante.

Nelle conclusioni l'autore cerca di dare un maggiore equilibrio alla tesi di apertura, cercando di proporre una versione meno dogmatica della sua proposta iniziale: il risultato è una sintesi convincente tra l'impatto dello stato e quello dell'agency individuale. Il volume di Bezabeh nasce con un intento chiaramente polemico, non sempre convincente in alcune parti, riesce comunque ad essere provocatorio e stimolante.

Massimo Zaccaria (Università di Pavia)



Pino Schirripa, *La vita sociale dei farmaci. Produzione, circolazione, consumo degli oggetti materiali della cura*. Collana Biblioteca di Antropologia medica, Argo, Lecce 2015, pp. 208, ISBN 978-88-8234-132-9.

Il lavoro di Pino Schirripa si colloca nel campo della antropologia medica, la cui strada fu aperta in Italia da Tullio Seppilli di cui l'A. è stato allievo e a lungo sodale nella ricerca e nella attività editoriale. Il volume si presenta come una raccolta di saggi che sintetizza i risultati di due lunghe ricerche sul campo condotte a più riprese nei due paesi africani, Ghana e Etiopia (Tigray), cui si aggiunge, nel capitolo 7, l'Italia, dove si costituisce una industria farmaceutica come campo di ricerca e si fa del processo di

nascita di uno specifico farmaco il caso antropologico.

L'asse centrale in tutti i capitoli è costituito dagli "oggetti materiali della cura": il farmaco, dunque, come "oggetto sociale", anche inteso nella sua materialità, rivela tutta la sua complessità e ambiguità, che viene indagata nei diversi aspetti anche simbolici e nelle sue differenti configurazioni sia di sintesi che bio-naturali. Conseguente è la proposta di una definizione antropologica di farmaco, che non si

identifichi con quella della bio-medicina, ma che comunque tenga conto di uno spazio in cui il globale e il locale sono collegati. Farmaco è ogni sostanza o insieme di sostanze che vengono percepite come efficaci rispetto a ciò che una singola società in un determinato momento individua come malattia su cui intervenire con una azione terapeutica. Il vantaggio è che, al di là di una apparente indeterminatezza, essa è in grado di coprire sia il campo della medicina di sintesi che quello della medicina che impiega sostanze naturali e può anche trattarle ma non in laboratorio. Dunque, una definizione che si emancipa da una divisione ideologica tra medicina “moderna” e “tradizionale”. I confini sono peraltro spesso messi in discussione e complicati proprio quando l’A. descrive ciò che trova in Ghana e Tigray; infatti anche i prodotti naturali dei terapeuti locali finiscono per entrare in una produzione relativamente standardizzata mutuando pratiche di replicazione, di packaging e di discorso dalla medicina industriale. In questo caso sempre più presente il farmaco mercificato acquista valenze simboliche complesse che agiscono anche in una identità collettiva e oppositiva rispetto alla medicina “occidentale”. Una medicina/merce sentita e proposta come “propria”, “nostra”, “locale”, dinanzi alla medicina degli europei fonte di diseguaglianze globali.

Si va quindi a seconda del campo praticato dall’analisi della circolazione alla produzione del farmaco, dalla legittimazione del farmaco alla relazione tra bio-medicina e medicina “tradizionale”. Per questo bisogna indagare di volta in volta gli attori sociali che vengono coinvolti in ogni situazione determinata. Anche il funzionamento del circuito informale della vendita dei farmaci è analizzato per i due paesi, ma questo è fenomeno comune ai diversi paesi africani.

La ricerca di antropologia medica nel Ghana, che in passato ha impegnato l’A. anche in una indagine su profetismo e chiese pentecostali, non estraneo al “campo di forze delle terapie”, in cui agisce una pluralità di attori sociali, si è svolta a intermittenza in periodo lungo dal 1989 al 2005. Anche qui non si è trattato di una ricerca solo individuale. La ricerca si inserisce nella storia della missione antropologica italiana che ha avuto la più antica durata e la maggiore continuità a partire dai primi lavori di Vinigi Grottanelli e Signorini, e che ha coinvolto generazioni successive di antropologi soprattutto con base a Roma, con programmi in diversi campi del vivere sociale.

La ricerca sul campo nel Tigray è stata condotta dal 2001 in più località e soprattutto a Maqalle e a Axum non solo da Schirripa, ma a più riprese da giovani dell’Università La Sapienza nell’ambito di tesi di laurea e di dottorato; il loro numero e la qualità dei temi indagati sono già un merito importante del progetto. Si rende conto così di una progettualità che si è esplicitata come *Missione Etnologica Italiana in Tigray*, che ha avuto come oggetto principale una medicina che ha una storia stratificata e che ha combinato influssi provenienti da più aree araba, siriana greca e per cui la qualifica di “tradizionale” rischia ulteriormente di irrigidire e limitare tutte le configurazioni che possiamo riscontrare nelle città indagate.

Nel Tigray i vari membri della missione hanno nel tempo analizzato la formazione del sapere dei terapeuti, la produzione di farmaci, le forme della loro circolazione, il loro uso e percezione nel concorso o concorrenza tra più agenti terapeutici e fornitori. Da notare che in Etiopia oggi agiscono con impianti di produzione di farmaci di sintesi sia aziende straniere che alcune aziende etiopiche.

Il capitolo 3 descrive il campo della medicina e il sistema anche istituzionale nella macro regione proprio ricordando tutte le influenze storiche che dall’esterno hanno agito e che non permettono di fare poi della analisi della medicina “locale” un settore

autoconsistente, indipendente. La stessa descrizione delle nosologie e eziologie rivela questa stratificazione. Le interviste ai guaritori hanno grande interesse anche perché trattano culturalmente la medicina europea e la sua forza e prestigio terapeutici capovolgendo con un mito di origine la sua creazione e riportandola in Etiopia, da cui il furto europeo l'avrebbe espropriata.

Il capitolo 3 e il 4, che a sua volta inseguono i tragitti dei farmaci dentro i rapporti sociali e la scarsità delle risorse economiche, trovano una sintesi nel capitolo 5. In questo capitolo mette al centro la storia di Melat ambientata a Maqalle: è in questa traiettoria individuale che si dispiegano strategie e tattiche e si entra nel vivo delle soggettività. Come spesso succede è una famiglia monoparentale, poiché Melat è vedova con due figlie e i figli della terza figlia morta di AIDS, essi stessi vulnerabili per handicap o AIDS ereditato. La sua vicenda è esemplare perché nel corso del tempo si è mossa, dinanzi alle diverse malattie e sofferenze dei suoi familiari, tra la medicina di una clinica caritatevole, i terapeuti locali e i costi relativi e la sperimentazione di erbe anche autoprodotte, poggiando su un proprio sapere non specialistico, ma domestico e diffuso. Non entrando nei dettagli, ciò che è istruttivo in questo caso è il bricolage di risorse terapeutiche messe in atto a seconda del male e degli individui, l'impossibilità di dispiegare tattiche relative al di fuori dei limiti delle sue condizioni materiali e della conseguente ineguaglianza di accesso alle cure. Già in questa singola vicenda è possibile vedere agire un ampio campo di possibilità terapeutiche che si estendono non solo alla fitoterapia ma anche a risorse religiose come le acque della preghiera (May tselot) il cui controllo è nei compound della Chiesa ortodossa.

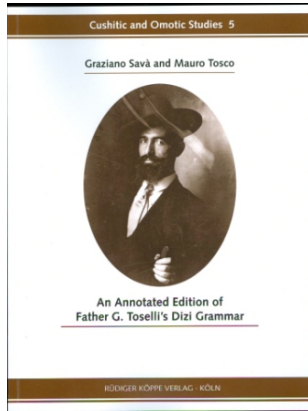
Il successivo paragrafo *I paradossi del caritatevole* muove dalle analisi di Didier Fassin, che aveva finemente criticato sia i discorsi, sia le rappresentazioni per immagini, sia le pratiche dell'intervento umanitario sui corpi degli immigrati e nei paesi al di fuori dell'Occidente. Il paradosso sta anche nell'occultamento delle ragioni della disuguaglianza e delle cause strutturali mentre si esibisce la sofferenza e si vuole sostenere la sua intollerabilità. D'altra parte lo stesso Tigray a metà degli anni Ottanta del secolo scorso con le immagini della grande siccità e dei corpi sofferenti, specie dei bambini, fu un campo di prova di questo paradosso. Perciò Schirripa, sulla scorta delle riflessioni francesi, ribadisce la necessità di disvelare "la genealogia morale dell'umanitario", di rendere conto dei processi storicamente determinati che costituiscono il campo della sofferenza dei corpi, della malattia, delle diverse forme delle attività terapeutiche.

In definitiva, un libro utilissimo non solo dal punto di vista teorico e per un arricchimento della conoscenza delle regioni indagate, ma anche formativo per gli antropologi applicati e per tutti coloro che lavorano nel campo della cooperazione sanitaria e in grado anche di produrre maggiore autoconsapevolezza in tutti noi in quanto consumatori di terapeutiche che non sono solo interne alla bio-medicina ufficiale.

Gianni Dore (Ethnorêma)

## SEGNALAZIONI / LIBRI RICEVUTI

a cura di Moreno Vergari



GRAZIANO SAVÀ and MAURO TOSCO *An Annotated Edition of Father G. Toselli's Dizi Grammar*, *Cushitic and Omotic Studies*, 5, Colonia: Rüdiger Köppe Verlag, 2016, viii-185 pp., ISBN 978-3-89645-490-4.

Da alcuni anni la collana dell'editore Köppe *Cushitic Languages Studies* è stata sostituita dalla nuova *Cushitic and Omotic Studies*, curata da Hans-Jürgen Sasse† e Mauro Tosco. La collana ha pubblicato finora i seguenti volumi:

Vol. 1 – Binyam Sisay Mendisu (2010) *Aspects of Koorete Verb Morphology*

Vol. 2 – Kebede Hordofa Janko (2012) *Towards the Genetic Classification of the Afaan Oromoo Dialects*

Vol. 3 – Marie-Claude Simeone-Senelle, Martine Vanhove (eds.) (2013) *Proceedings of the 5th International Conference on Cushitic and Omotic Languages, Paris, 16-18 April 2008*

Vol. 4 (DVD) – François Enguehard, Marie-Claude Simeone-Senelle, Martine Vanhove, Yvonne Treis (eds.) (2015) *Colloque international sur les langues couchitiques et les peuples qui les parlent – International Conference on Cushitic Languages and Peoples*

Recentemente è uscito anche il Vol. 6 di Sara Petrollino (2016) *A Grammar of Hamar*, che verrà recensito nel prossimo numero di *Ethnorêma*, ed è già annunciato il Vol. 7 di Marteen Mous, *Alagwa – a South Cushitic Language of Tanzania*.

Per ulteriori dettagli si veda alla pagina: [http://www.koeppe.de/reihe\\_print\\_cushitic-and-omotic-studies](http://www.koeppe.de/reihe_print_cushitic-and-omotic-studies).

Padre Giovanni Toselli (1883- 1959) è stato un missionario dei Missionari della Consolata che ha operato in Etiopia per diversi anni nella prima metà del '900. Toselli, oltre all'attività religiosa, ha anche prodotto diverse opere di carattere linguistico, tra cui tre dizionari e una grammatica di amarico, oltre ai lavori sul Dizi (1937 e 1939), una lingua omotica conosciuta anche con il nome di Maji (Magi, Mazi) e altre varianti. Secondo il censimento fatto in Etiopia nel 2007 ci sono attualmente circa 34.000 parlanti Dizi.

Nel volume di Savà e Tosco viene preso in considerazione il lavoro fatto da Toselli nel 1939, un promanoscritto ad uso interno della comunità, con una descrizione grammaticale e un dizionario (*Lingua Magi, Grammatica e Dizionario, con alcuni cenni sulla popolazione Magi, a cura del P. G. Chiomo. Torino: Istituto Missioni Consolata*). Il volume è suddiviso in tre sezioni principali:

Part 1 – The Consolata Missione in Ethiopia, The Dizi language Father G. Toselli's Grammar;

Part 2 – Father G. Toselli's *Lingua Magi. Grammatica e dizionario*

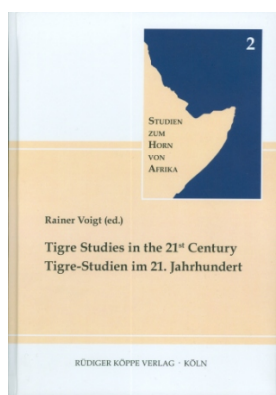
Part 3 – Other works by the Consolata Missionaries on the Dizi Language



Nel la prima parte (pp. 1-51) troviamo, tra il resto, un'importante panoramica della grammatica Dizi del Toselli, arricchita con note comparative dai lavori di Edward Allan (1976), Yilma Aklilu (2000, 2003) e Marvin D. Beachy (2005) (si veda alle pp. 183-185 del volume per i dettagli di questi e altri riferimenti bibliografici).

La seconda parte (pp. 53-157) contiene la copia anastatica dell'opera di Toselli, con traduzione in inglese e note.

Nella terza parte (pp. 159-182), che prende in esame gli ulteriori lavori sul Dizi fatti da altri missionari della Consolata, vengono presentate brevemente le opere di Giuseppe Goletto, *Lingua Sciancalla (Mazi e Dizi)* del 1941, di Colomba Banal, *Grammatica della lingua Dizi-Sciancalla* del 1940 e di Giovanni Chiomo, *Dizionario Mazi (Dizi)-Italiano e Vocabolario Italiano-Mazi*, del 1944.



RAINER VOIGT (ed.) *Tigre Studies in the 21<sup>st</sup> Century. Tigre-Studien im 21. Jahrhundert*, Colonia: Rüdiger Köppe Verlag, 2015, xi-243 pp., ISBN 978-3-89645-682-3.

Un altro importante volume della ricca produzione dell'editore Köppe che si aggiunge a quelli usciti negli ultimi anni sulla lingua e cultura dei Tigrè, popolazione etiosemitica dell'Eritrea, segno di un crescente interesse verso questa popolazione. Il libro raccoglie i contributi (anche su Beja e Saho) di vari autori presentati alla *III International Ennio Littmann Conference*, tenutasi a Berlino nell'aprile del 2009, che segue l'altra importante raccolta di articoli pubblicati in

Lusini, G. (ed.) *History and Language of the Tigre-speaking Peoples*, atti dell'omonimo seminario internazionale tenutosi a Napoli nel febbraio del 2008. Qui di seguito l'indice del volume, che è il secondo della collana curata da Rainer Voigt e Hatem Elliesie, *Studien zum Horn von Afrika*.

Vorwort des Herausgebers (pp. vii-12)

Hatem Elliesie / Stefan Siennell / Roswitha Stiegner / Bogdan Burtea: *Der Littmann-Nachlass im Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*

Language and literature / Sprache und Literatur (pp. 13-149)

Maria Bulakh: *The prefix 'at- in Tigre*

Bogdan Burtea: *Anmerkungen zur Palatalisierung im Tigre*

Paolo Marrassini (†): *Linguistic stratification in Tigre*

Tesfay Tewolde: *Relations between verb types and internal plurals in North Abyssinian Semitic*

Rainer Voigt: *The development of Tigre literature*

Andrzej Zaborski (†): *Notes on Tigre-Beja interference*

Society, traditions and institutions / Gesellschaft, Tradition und Institutionen (pp. 151-237)



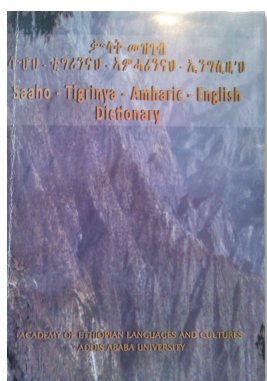
Abdulkader Saleh Mohammad / Nicole Hirt: *Conflict resolution and customary law in contemporary Eritrea – case studies of the Saho community*

Hatem Elliesie: *Social construct and system in Tigre tradition – a contribution to Eritrean customary law*

Mohammed-Ali Ibrahim: *Rab'at – The Tigre traditional youth organization*

Saleh Mahmud Idris: *The Tigre and their traditional beliefs and superstitions – a socio-linguistic survey*

Index / Register (pp. 239-241).



TSEGAY WOLDEMARIAM, MULUGETA SEYOUM ቃ~ላት መዝገብ ሳ~ሆ-ቲግሪንኛህአዎ-ሓሪንኛህ-አ.ንግሊ.ዚ.ኃ *Saaho-Tigrinya-Amharic-English Dictionary*, Addis Abeba: Academy of Ethiopian Languages and Cultures – Addis Ababa University, 2015, lxii-200 pp., ISBN 978-99944-920-6-0.

Sono ormai alcuni anni che anche in Etiopia, dopo l'Eritrea, il Saho (Saaho) viene insegnato nelle scuole. Mentre in Eritrea il Saho viene scritto con caratteri latini ed è lingua curriculare, in Etiopia viene scritto con caratteri etiopici (*fidäl*) ed è materia nelle scuole tigrine della provincia Irob della regione del

Tigray.

Questo dizionario, curato da Getahun Amare, che contiene circa 3000 lemmi, si compone di una wordlist che, partendo dal Saho (trascritto, oltre che nella ortografia ufficiale, anche in quella fonetica), elenca gli equivalenti in tigrino, amarico e inglese. Alcune, minime, indicazioni grammaticali e immagini aggiungono informazioni alle singole voci. Il dizionario (pp. 1-187) ha una sezione introduttiva in ognuna delle quattro lingue (pp. i-lxii) e cinque brevi appendici (pp. 188-200). Pensato per le scuole in cui si insegna il Saho, è senz'altro un primo interessante contributo per la lessicografia del Saho meridionale dell'Etiopia, mentre alla variante eritrea sono state dedicate già alcune opere, come il *Wörterbuch der Saho-Sprache* di Reinisch (1890), il dizionario di Conti Rossini inserito in *Schizzo del dialetto Saho dell'Alta Assaorta in Eritrea* (1913) e il *Basic Saho-English-Dictionary* di Vergari e Vergari (2003).



## In memoriam

Il 2016 ha visto la perdita di due fra i più importanti studiosi della lingua e cultura degli Afar (‘Afar): Enid Parker e Didier Morin.

**Enid M. Parker** (18 aprile 1920 – 8 aprile 2016) è stata una missionaria e linguista della Red Sea Mission Team (oggi ReachAcross) che ha operato in Eritrea e Gibuti tra il 1956 e il 1994. Nel 1979 aveva conseguito il suo Ph.D. in linguistica presso il SOAS di Londra, con una tesi sulla lessicografia afar.

Tra le sue opere ricordiamo, oltre a numerosi libretti di alfabetizzazione e lettura (1971-1975), la traduzione del vangelo di Giovanni (1975) e un frasario inglese-afar (1981), il suo importantissimo contributo alla lessicografia afar con i tre dizionari pubblicati: *An Afar-English-French Dictionary* (con R.J. Hayward) del 1985, *English-Afar Dictionary* del 2006 e il *Afar-English Dictionary* del 2009.

Per il fondamentale ruolo svolto in circa 40 anni di lavoro sulla lingua afar, era stata insignita nel 2003 dal presidente di Gibuti, Ismail Omar Guelleh, della più alta onorificenza gibutina, la medaglia che commemora l’indipendenza di Gibuti del 27 giugno 1977. Asamolta (‘asa molta ‘red lioness’ in afar), nome con cui era conosciuta fra gli Afar, prima della sua scomparsa ha potuto completare la sua autobiografia, *My Life Among the Afar People* (2014).

**Didier Morin**, (1947-2016) è stato senza dubbio uno dei più importanti e appassionati studiosi delle lingue e culture del Corno d’Africa, in particolar modo dell’Afar, che ha costituito, insieme alle lingue saho, beja e somala, oggetto dei suoi studi fin dagli anni ‘70. Daoud A. Alwan, autore dell’*Historical Dictionary of Djibouti*, ebbe modo di definirlo come «le griot moderne de l’Afar», specificando: *Le linguiste française Didier Morin est véritablement le griot moderne de la culture Afar, car son travail de plus de trente années sur la civilisation de ce peuple de nos sociétés traditionnelles. [...] En fait, l’un des apports majeurs de Morin est qu’il immortalise des pans entiers de l’œuvre littéraire orale, d’une lignée Afars de griots, de guerriers et de princes, le Arbahimto qui sont les dirigeants traditionnels de la chefferie Debné depuis le début du 18e siècle.* (*DjibOut* 38:5-11).

Tra le sue pubblicazioni, e limitandoci a quelle sulla lingua, storia e cultura Afar, ricordiamo: “Le nom en afar du sud” (1977), “Remarques sur l’habitation traditionnelle des Afars” (1977), “Dialectologie de l’afar-saho” (1994), *Le Ginnili, devin, poète et guerrier afar (Ethiopie et République de Djibouti)* (1991), «Des Paroles douces comme la soie», *introduction aux contes dans l’aire couchitique (bedja, afar, saho somali)* (1995), *Poésie traditionnelle des Afars* (1997), *Le texte légitime, Pratiques littéraires orales traditionnelles en Afrique du nord-est* (1999), “Progressivité, simultanéité, antériorité en afar-saho” (2003), “Approche systématique des pronoms en afar” (2004), “Le chameau afar entre éthique et diététique” (2004), *Prosodie du texte de style oral, l’exemple d’une langue accentuelle: l’afar* (2005), *Dictionnaire afar-français (Djibouti, Érythrée, Éthiopie)* (2012), *Dictionnaire historique afar (1288-1982)* (2015, 2a ed.), “‘Afar-Saaho dialectology: a methodology” (2015), quest’ultimo pubblicato sul numero 11 (2015) di *Ethnorêma*.

I contributori possono inviare i loro articoli (in italiano, inglese, francese o tedesco) a:  
Ethnorêma – Viale Druso, 337/A – 39100 Bolzano – oppure a: [info@ethnorema.it](mailto:info@ethnorema.it).  
Per ulteriori informazioni: [www.ethnorema.it/rivista-presentazione-link](http://www.ethnorema.it/rivista-presentazione-link).

Ethnorêma adotta un sistema di referaggio a “doppio cieco”.

Contributors are requested to submit their articles (in Italian, English, French or German) to:  
Ethnorêma – Viale Druso, 337/A – 39100 Bolzano – Italy, or to: [info@ethnorema.it](mailto:info@ethnorema.it).  
Additional information is available at [www.ethnorema.it/rivista-presentazione-link](http://www.ethnorema.it/rivista-presentazione-link)

Ethnorêma uses a “double blind” peer-review process.