

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

QUADERNI 14

Il terzo suono  
Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali

Vol. 2

*a cura di Guido Raschieri*



Trento 2023

# Q

Il volume riunisce gli atti relativi alla seconda parte di seminari del ciclo *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali*, che si sono svolti nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento nell'autunno del 2021. La prima parte del volume raccoglie gli interventi della giornata di studio intitolata *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, dedicata al tema articolato dei fenomeni migratori e dell'interculturalità, osservati in una visione storica e contemporanea. La seconda sezione riunisce i contributi degli specialisti coinvolti nella giornata di studio *Attorno al Karnyx. Ruoli e funzioni di antichi strumenti musicali nella Cultura di Fritzens-Sanzano* ed espone i risultati di un laboratorio di riscoperta e rifunzionalizzazione della tromba bellica dei Reti, a fianco di nuove prospettive di indagine e interpretazione, sul versante storico, archeologico, musicologico ed antropologico. La raccolta si conclude con un saggio sul bacino di ricezione e rielaborazione dei linguaggi jazz tra Mitteleuropa ed Italia e un ulteriore contributo dedicato ai temi del *soundscape* e della *sound ethnography*. Si è così voluto tracciare un itinerario tematico volto ad elaborare riflessioni ad ampio raggio su esperienze culturali ed espressioni musicali anche molto diverse, ma accomunate tutte da una natura di confine, di contatto e soprattutto di combinazione fra polarità concettuali: passato e presente, tradizione e trasformazione, origine e attualità, oralità e scrittura, colto e popolare, sé e altro da sé, documento e viva pratica, oggetto e strumento, suono e musica. Il primo risultato del processo è l'affermazione di soggetti distintivi e terzi, che diventano oggetti nuovi, capaci di smontare parametri definitivi desueti, attivare strumenti interpretativi inediti e generare operazioni reali di studio interdisciplinare.

# Quaderni

14

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)

Marco Bellabarba

Sandra Pietrini

Irene Zattero

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.



Il terzo suono  
Dialoghi al crocevia  
delle tradizioni orali

Vol. 2

a cura di Guido Raschieri

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Quaderni n. 14  
Direttore: Andrea Giorgi  
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2023 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/222/collana-quaderni>  
e-mail: [editoria.lett@unitn.it](mailto:editoria.lett@unitn.it)

ISBN 978-88-5541-027-4 (edizione cartacea)  
ISBN 978-88-5541-037-3 (edizione digitale)  
DOI 10.15168/11572\_398469

## SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	VII
SERENA FACCI, <i>Una ricerca sulle musiche migranti nelle chiese di Roma. Storie e esiti</i>	3
FULVIA CARUSO, <i>Musica e migrazione nella provincia di Cremona. Uno sguardo d'insieme</i>	29
THEA TIRAMANI, <i>Come la musica devozionale sikh risuona oggi in Trentino-Alto Adige. Un dialogo con le nuove generazioni di musicisti</i>	59
ANTONELLA DICUONZO, <i>Maro phuro basapen: 'la nostra vecchia musica'. Evocazione del passato e costruzione del presente in una comunità di musicisti sinti del Trentino-Alto Adige</i>	81
ROSA RONCADOR, <i>Karnykes a Sanzeno. La ricostruzione di un antico strumento da guerra</i>	105
IVANO ASCARI, <i>Come si suona il karnyx?</i>	139
ELENA FRANCHI, <i>La salpinx a Sparta antica tra realtà e rappresentazione</i>	161
MICHAEL SCHICK, ULRIKE TÖCHTERLE, GOTTFRIED HEEL, NANCY THYM, GERHARD TOMEDI, <i>The angular harp from Fritzens-Pirchboden. From the genesis of an archaeological find to a reconstructed and playable musical instrument</i>	183
LUCA BRAGALINI, <i>Buffalo Bill Blues. Il Selvaggio West e la musica sincopata in Europa</i>	207
NICOLA SCALDAFERRI, <i>Il Campanaccio di San Mauro Forte. Un'esperienza di etnografia sonora in Basilicata</i>	227
<i>Indice dei nomi</i>	245



GUIDO RASCHIERI

INTRODUZIONE

Questa pubblicazione rappresenta il seguito ideale ed effettivo della prima raccolta di saggi pubblicata nel 2021 in questa stessa collana. Il programma di seminari ed incontri, avviati nel 2020 e unificati dal titolo *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali*, si è sviluppato per tutto l'anno successivo. Abbiamo così tracciato un itinerario tematico volto ad elaborare riflessioni ad ampio raggio su esperienze culturali ed espressioni musicali anche molto diverse, ma accomunate tutte da una natura di confine, di contatto e soprattutto di combinazione fra polarità concettuali: passato e presente, tradizione e trasformazione, origine ed attualità, oralità e scrittura, colto e popolare, sé e altro da sé, documento e viva pratica, oggetto e strumento, suono e musica.

Il primo risultato del processo è l'affermazione di soggetti distintivi e terzi, che diventano oggetti nuovi, capaci di smontare parametri definitivi desueti, di attivare strumenti interpretativi inediti, di generare operazioni reali di studio interdisciplinare.

Il volume si apre con la trattazione di un tema di ricerca complesso che, per l'intitolazione della giornata di studio dedicata, avevo condensato nella formula *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*.

Oltre alla delicata attualità dell'argomento su scala globale, il movimento di popoli ha segnato profondamente anche la storia

passata del territorio in cui operiamo come specifica comunità universitaria, ossia l'Euroregione del Tirolo-Alto Adige-Trentino. Ragionando infatti sul versante dei processi migratori e degli esodi forzati in quest'ultima dimensione areale e geoculturale, emerge con chiarezza il quadro avvicinato di ingresso e fuoriuscita di gruppi comunitari, la cui permanenza protratta negli spazi di nuovo insediamento ha non di rado dato origine a presenze minoritarie stabili. Se quest'ultima condizione ha implicato fasi di conflitto con la popolazione da più tempo residente, essa ha talvolta generato interessanti manifestazioni di incontro e convivenza umana, nonché fruttuosi risultati di commistione culturale. Pertanto, l'intento globale è stato quello di inaugurare una forma di seminario permanente rivolto allo studio dell'interculturalità, che possa non soltanto ridiscutere le tradizionali linee guida delle discipline coinvolte, ma determinare altresì una positiva ricaduta nella consapevolezza civile. Il nucleo specifico intorno al quale si è inteso affrontare il tema complesso dei fenomeni migratori è quello delle espressioni musicali e artistiche.

Il focus centrale degli scritti qui raccolti è rivolto alla realtà multiculturale della nostra società contemporanea. L'istantanea non può che essere mossa, scossa da lontani e quanto mai prossimi conflitti, processi migratori e drammi umani. Allo stesso tempo, l'accoglienza e il dialogo interculturale si scontrano con rinnovati confini di terra e identità. In questo quadro le diverse espressioni sonore e musicali non sono un accessorio marginale: spesso costituiscono parte fondamentale di un bagaglio minimo, sono la sintesi di una cultura di popolo, diventano strumento per restare al mondo. Il reciproco ascolto e scambio si staglia così come motore ideale di un incontro fra testimonianze e riflessioni, che ha visto partecipi Serena Facci e Fulvia Caruso, le etnomusicologhe italiane che in anni recenti si sono dedicate con maggiore impegno alla tematica, insieme a due giovani ricercatrici, Antonella Dicuonzo e Thea Tiramani, queste ultime invitate a illustrare le loro esperienze di indagine condotte anche sul territorio regionale, in dialogo con musicisti di etnia sinti e sikh.

Così apriva il suo intervento introduttivo Serena Facci, a presentare un panorama incredibilmente variegato e fluido, pienamente incorporato nella sfera stessa dell'esistenza di ciascuno studioso, e tale da rendere l'osservazione partecipante non scelta metodologica, ma quasi precondizione naturale.

Chi va, chi resta, chi vede arrivare. I flussi migratori, soprattutto a partire dagli ultimi trent'anni, sono un'esperienza che tocca più o meno tutti, anche se le motivazioni, le reazioni, i comportamenti, i luoghi sono molto differenziati e sottoposti a mutazioni rapidissime. Gli operatori e gli studiosi, anche etnomusicologi, che si pongono l'obiettivo di affrontare il tema delle 'migrazioni' operano dunque in spicchi di realtà (quella di singole città, luoghi di lavoro, comunità, centri di accoglienza o scuole). Inevitabilmente però finiscono per sentirsi parte dei processi che stanno osservando e che sono costitutivi dell'epoca che stiamo vivendo.

Il contributo che qui pubblichiamo, *Una ricerca sulle musiche migranti nelle chiese di Roma. Storie e esiti*, riferisce dell'esperienza di un gruppo di lavoro nato a Roma nel 2013 presso l'Università di Tor Vergata e coordinato dalla stessa studiosa. L'orizzonte generale d'indagine è l'immenso e complesso bacino culturale dei migranti della capitale, alcuni ormai stanziali, altri di seconda generazione, altri ancora in transito verso nuove mete, ma abitanti in gran parte nei quartieri periferici. Molti di loro però aderiscono a 'comunità' religiose che si sono costituite al centro della città: le cosiddette 'chiese nazionali', frequentate da cristiani (cattolici, anche di rito orientale, ortodossi, protestanti, evangelici ecc.) provenienti da varie parti del mondo. Nel corso degli ultimi anni, in tali luoghi di culto si sono formati cori specializzati, impegnati nelle particolari e distinte pratiche e funzioni liturgiche. Si tratta di una presenza capillare, molto variegata e altamente caratterizzante il tessuto musicale della città. D'altra parte questa realtà ha stabilito una relazione dinamica con le esigenze di rappresentazione transnazionale, se non universalistica, del cristianesimo e del cattolicesimo, in quello che è il suo principale centro di irradiazione. La ricerca ha prodotto sinora un'ampia documentazione audiovisiva e una serie di

pubblicazioni. I materiali fotografano repertori e pratiche musicali sorte e coltivate nelle chiese nazionali in questi ultimi anni, evidenziando inoltre le molte ricadute delle attività in special modo corali sulla vita dei protagonisti e anche sul più generale tessuto cittadino.

Un itinerario parallelo a quello romano è stato intrapreso intorno all'insegnamento di etnomusicologia della sede universitaria di Cremona, grazie all'impegno di Fulvia Caruso. L'articolo della studiosa, *Musica e migrazione nella provincia di Cremona. Uno sguardo d'insieme*, ripercorre gli obiettivi, gli strumenti e i risultati del complesso di indagine. Alcune prime considerazioni sono rivolte al contesto della ricerca e in particolare alla città di Cremona, un centro in cui ad ogni livello di comunicazione – culturale, economica o sociale – si osserva l'insistenza verso un'immagine di radicamento nelle tradizioni locali, che appare contraddittoria rispetto all'origine straniera di una parte significativa dell'attuale popolazione residente. Così, malgrado un progressivo aumento di visibilità nel contesto urbano, si evidenzia ancora uno scarso riconoscimento del crescente multiculturalismo. Partendo da questi assunti, il lavoro d'équipe avviato nel 2014 si è proposto di svolgere un'opera di documentazione, archiviazione e valorizzazione della ricchezza culturale delle minoranze straniere, in particolare nelle loro espressioni musicali. L'attenzione non si è concentrata su un singolo gruppo etnico/nazionale, per evitare ogni tipo di 'eticizzazione' o essenzialismo; si è invece cercato di analizzare ogni gruppo sociale o culturale prendendo in considerazione le super-diversità esistenti tra un gruppo e l'altro o anche all'interno dello stesso gruppo. Un capitolo significativo della ricerca ha riguardato anche i richiedenti asilo, ospiti in due diversi centri di accoglienza; in quel caso il principale scopo dichiarato è stato quello di agire insieme in chiave musicale, un'esperienza inconsueta ma fortemente efficace, che ha permesso peraltro di raccogliere importanti informazioni sulle pratiche di ascolto e produzione musicale dei partecipanti-interlocutori. Il lavoro mette così in luce come lo



studio delle pratiche musicali in chiave di ‘cittadinanza sonora’ possa far comprendere se e quale ruolo i migranti abbiano nella società italiana contemporanea.

Nel gruppo di ricerca guidato da Fulvia Caruso, si è poi formata e distinta Thea Tiramani, che ha sviluppato a fondo uno dei molteplici percorsi di conoscenza su musica e nuove comunità nel concentrico della pianura padana. Il suo contributo descrive infatti un peculiare itinerario d’indagine sulla cultura sikh, che si è esteso progressivamente oltre i primi confini, comprendendo così anche i territori dell’Alto Adige. Il saggio contenuto in questo volume, *Come la musica devozionale sikh risuona oggi in Trentino-Alto Adige. Un dialogo con le nuove generazioni di musicisti*, intende indirizzare l’attenzione proprio su questo secondo bacino di rilevazione. Il lavoro si apre con una panoramica sulla presenza relativamente recente di indiani di fede sikh nel generale territorio italiano. Si osserva così come all’interno di quelle comunità diasporiche, la musica e la professione musicale detengano un ruolo fondamentale. Tale centralità si pone in continuità con una tradizione culturale originaria, ove la performance musicale associata alla pratica spirituale è testimoniata fin dall’origine del sikhismo; infatti il fondatore della religione sikh, Guru Nanak (1469-1539), era solito cantare *shabad* (inni sacri) in *raga*, con l’accompagnamento di strumenti musicali. La pratica liturgica del *kirtan* consiste proprio nell’esecuzione musicale degli inni contenuti nel *Guru Granth Sahib*, la sacra scrittura del sikhismo. Nelle comunità sikh italiane il *kirtan* viene praticato, trasmesso alle nuove generazioni e ricreato adattandosi a nuovi gusti e nuove tendenze musicali. In questo processo, le seconde generazioni di migranti ricoprono un ruolo fondamentale, facendosi tramite tra l’antico e il moderno. Proprio in questa prospettiva, lo scritto riferisce anche del dialogo intessuto con alcuni giovani musicisti operanti nella comunità altoatesina, gli stessi che erano stati partecipi della giornata di studio trentina, in qualità di interpreti e interlocutori. Il quadro risultante raffigura i modi con i quali il patrimonio musicale sikh è oggi incorpo-

rato, conservato e riprodotto in ambito nazionale e quali sfide e processi trasformativi il repertorio sta affrontando per vivere nel presente. L'attenzione è rivolta così alle peculiarità della comunità sikh altoatesina, alle dinamiche relative alla costruzione del *gurdwara* (tempio sikh) di Bolzano e alla processione religiosa del *nagar kirtan*, un rito che ogni primavera risuona nelle strade della città.

Altro interessante terreno di ricerca regionale, compreso nella stessa sfera d'attenzione multiculturale alle espressioni musicali, è oggetto del contributo di Antonella Dicuonzo (Maro phuro basapen: *'la nostra vecchia musica'*. *Evocazione del passato e costruzione del presente in una comunità di musicisti sinti del Trentino-Alto Adige*). I sinti *estraiçaria* (ovvero austriaci) rappresentano una delle minoranze storiche che compongono il peculiare panorama culturale del Trentino-Alto Adige. In questa zona di confine – ultima propaggine occidentale di quello che fu l'impero austro-ungarico – le famiglie sinte, caratterizzate da una certa mobilità, si sono progressivamente stanziati negli ultimi due secoli, pur continuando a praticare mestieri tradizionali di natura itinerante. Tra questi la musica riveste un ruolo di primo piano: un sapere che, tramandato di padre in figlio, si è andato configurando come una 'professione' soprattutto nell'ultimo cinquantennio. Se gli antenati degli attuali musicisti venivano ingaggiati per suonare nelle osterie e alle feste di paese, le nuove generazioni sono coinvolte in concerti ed eventi di carattere culturale anche grazie all'attività trainante della famiglia di Radames Gabrielli. A partire dal dialogo con alcuni dei membri di questa grande 'comunità di pratica', lo scritto ripercorre una più ampia storia familiare, profondamente legata all'attività musicale. Nello specifico sono posti in evidenza i tratti di continuità e gli opposti elementi di trasformazione nei repertori, nelle modalità di trasmissione del sapere musicale e nelle dinamiche di ridefinizione perpetua di una identità culturale, frutto a sua volta di un connubio sempre vivo tra passato evocato e presente costruito.

Una seconda ampia sezione del volume raccoglie i contributi delle studiose e studiosi coinvolti nella giornata di studio dal titolo *Attorno al karnyx. Ruoli e funzioni di antichi strumenti musicali nella Cultura di Fritzens-Sanzeno*. Da un lato l'incontro si poneva come occasione per riproporre alla comunità scientifica e studentesca i risultati di un laboratorio già consolidato di riscoperta e rifunzionalizzazione della tromba bellica dei Reti, alla presenza dei principali protagonisti e promotori istituzionali; dall'altro canto esso apriva il campo a nuove prospettive di indagine e interpretazione, sul versante storico, archeologico, musicologico e antropologico. La mia conoscenza diretta con il karnyx di Sanzeno era avvenuta durante i primi tempi come ricercatore di Etnomusicologia all'Università degli Studi di Trento. Grazie al collega musicologo Marco Uvietta ebbi infatti l'occasione di incontrare Rosa Roncador e Ivano Ascari, le due figure cardine nell'importante itinerario di studio e valorizzazione dello strumento compiuto negli ultimi quindici anni.

All'interno di un'équipe realmente multidisciplinare, Rosa Roncador aveva avuto l'intuizione e il compito di proseguire e rinnovare un'indagine archeologica principata negli anni Cinquanta, periodo dell'originario rinvenimento di frammenti del manufatto retico. Un primo fondamentale risultato fu l'attribuzione certa di un'identità sonora per quei reperti, anche in parallelo e in comparazione con altre assimilabili attestazioni e presenze materiali d'ambito europeo. Tale percorso di studio ha poi rappresentato anche l'avvio di un laboratorio di archeologia sperimentale, diretto ad affinarne la conoscenza organica e strutturale, ma al contempo a comporre le fondamenta per un processo di ricostruzione funzionale dello strumento. Il complesso di azioni coordinate dalla studiosa trova un'ampia e particolareggiata illustrazione nel saggio *Karnykes a Sanzeno. La ricostruzione di un antico strumento da guerra*.

Nel corso delle fasi operative del lavoro contemporaneo di rifunzionalizzazione dello strumento si è poi innestato e rafforzato il contributo imprescindibile di un'altra competenza, quel-

la sonora e musicale, apportata dal maestro Ivano Ascari, trombettista concertista e didatta. Il suo articolo, *Come si suona il karynx?*, ripercorre ‘da musicista’ gli sviluppi della propria collaborazione all’équipe di ricerca, dimostrando però la congiunta e rara disposizione personale a superare il ruolo del semplice e rigoroso strumentista-esecutore, in nome, a sostegno e al servizio di un’operazione di diverso e più esteso carattere culturale.

Un nuovo importante spazio di rilettura del tema è offerto dal saggio *La salpinx a Sparta antica tra realtà e rappresentazione* scritto da Elena Franchi, professoressa ordinaria di Storia greca presso il nostro Dipartimento. Attraverso una ricca raccolta e un meticoloso lavoro di interpretazione delle fonti storiche, si definisce uno spazio di comunicazione fra gli strumenti in uso presso i Greci e i Celti, popolazioni lontane, ma certamente entrate tra di esse in contatto o per meglio dire in conflitto. Il karynx celtico era avvertito nella percezione degli antichi Greci come uno strumento non dissimile alla loro salpinx, tanto da ricorrere a quest’ultimo termine per indicarne la presenza e il ruolo. Il raccordo stabilito fra le due trombe, quand’anche per la salpinx non si escluda l’adozione delle ance, è retto non soltanto da tratti di somiglianza morfologica, ma anche per ciò che concerne il profilo funzionale, ossia l’impiego bellico, il carattere acustico e i discendenti effetti sensoriali. I passi descrittivi che trapelano dalle fonti greche assumono una rilevanza ancor superiore, nel momento in cui offrono informazioni contestuali mancanti nel bacino di conoscenza diretta sulla cultura celtica e retica. In aggiunta le testimonianze sugli impieghi della salpinx al di fuori dello scenario bellico, ossia in contesti rituali, specificamente religiosi o agonistici, suggeriscono una parallela sfumatura dei confini d’impiego del karynx. Un focus specifico è infine dedicato alla tradizione militare spartana, che si sarebbe distinta anche per la preferenza accordata all’aulo – strumento ad ancia doppia – in vece della salpinx, d’uso prevalente presso gli altri Greci. L’accurato lavoro della studiosa, tuttavia, da un canto smentisce l’ipotesi di un uso esclusivo dello stesso aulo entro i

confini spartani, dall'altro – rilevando la presenza sovrapposta o perfino combinata della salpynx – delinea due loro funzioni distinte, la regolazione della cadenza di marcia e la trasmissione di segnali.

L'incontro di studio sul karnyx ha infine acquisito un valore aggiunto, grazie alla presentazione dei risultati di un'esperienza di ricerca compiuta in parallelo nella vicina Austria, intorno al ritrovamento dei probabili resti di un'arpa angolare presso l'insediamento retico di Fritzens-Pirchboden, nel distretto di Innsbruck-Land. A darne testimonianza in questo volume sono proprio gli attori centrali della ricerca archeologica sperimentale: Michael Schick, Ulrike Töchterle, Gottfried Heel, Nancy Thym e Gerhard Tomedi. Tale itinerario di riscoperta è riportato nell'ampio saggio *The angular harp from Fritzens-Pirchboden. From the genesis of an archaeological find to a reconstructed and playable musical instrument*. Nel 2000 l'illustre professor Gerhard Tomedi già aveva avanzato l'ipotesi che gli innumerevoli frammenti di un reperto, ritrovati durante le indagini archeologiche nell'insediamento di Pirchboden, fossero parte di una possibile arpa, ascrivibile alla tipologia dell'arpa angolare. Un intenso lavoro di documentazione sull'oggetto stesso, nonché ricerche e confronti archeologici ed etnologici furono effettuati più tardi, tra il 2018 e il 2020, sempre presso l'Istituto di archeologia dell'Università di Innsbruck e ad opera di Michael Schick, Gottfried Heel, Michael Moser e Andreas Blaickner. Queste operazioni di laboratorio hanno portato a far emergere una serie di informazioni dettagliate sulla morfologia e la tettonica dell'oggetto ritrovato, sulla sua integrazione possibile in uno strumento completo e sul relativo impiego funzionale. In particolare, le analisi effettuate tramite microscopio digitale, nel laboratorio di restauro dell'istituto, hanno consentito di identificare tracce d'uso, tali da suffragare l'ipotesi iniziale di una destinazione sonora del manufatto. Inoltre, la ricerca in deposito ha portato alla luce altri frammenti fondamentali dell'oggetto, poi sottoposti ad analisi 14C allo scopo di datare

il ritrovamento. Attraverso l'applicazione della tecnologia 3D, Michael Moser, nell'ambito del progetto HiMAT dell'Università di Innsbruck, è stato in grado di creare un modello poligonale e una stampa 3D del presunto strumento. La conclusione preliminare delle indagini e sperimentazioni ha visto la riunione di tutti i dati analitici e la loro traduzione materiale in un 'modello reale' di arpa, in cui la parte superiore, il giogo, è la riproduzione del reperto di Fritzens. Questo lavoro è stato realizzato da Gottfried Heel, musicista ed esperto costruttore di strumenti storici a corda. L'operazione ha avuto dunque quale esito conclusivo – oltre alle dirette e indubbie acquisizioni conoscitive – il discendente avvio di un importante percorso di sperimentazione delle potenzialità sonore dello strumento e di un suo attento e accorto impiego musicale contemporaneo. Attraverso l'arpa di Pirchboden, veniamo a considerare un piano opposto a quello della guerra e del karnyx, estendendo quindi il discorso verso una più completa globalità del fare musica presso l'antica cultura retica, che per noi altrimenti sarebbe rimasta muta. Inoltre, se per il mondo antico le tracce materiali di strumenti bellici sono frammentarie, ancora più rare sono quelle dei cordofoni e nello specifico dell'arpa, per ovvie ragioni di deperibilità dei materiali. Così, il ritrovamento di Pirchboden assume un'importanza sostanziale.

A questo proposito infatti è inevitabile aprire una breve riflessione *a latere*, dedicata al complesso fenomeno del revival moderno di strumenti dell'antichità. Chiaramente il richiamo che appare qui immediato va all'ormai plurisecolare fenomeno culturale del celtismo, come processo immaginifico di costruzione identitaria. In musica, tale forma di neotradizione ha trovato proprio nella cosiddetta 'arpa celtica' la sua principale icona. Si tratta com'è noto di un itinerario avviato nelle aree di Irlanda, Regno Unito e Bretagna, per poi giungere nel presente a una dimensione pressoché globalizzata. La forte identificazione in radici ben più leggendarie che storicamente fondate ha sensibilmente influenzato le espressioni musicali tra-

dizionali della contemporaneità così come le esperienze di *folk music revival*, ormai da mezzo secolo. Per gli interessi specifici dell'etnomusicologia pertanto, l'importante attestazione retica offre al contrario la possibilità di raffrontare quello che è un percorso di rappresentazione artificiale con la realtà storica, la prospettiva archeologica e una più consapevole sperimentazione musicale.

Con un richiamo evidente al tema generale della raccolta, presentiamo ora il saggio di Luca Bragalini, che segue a una conferenza tenuta dallo studioso in occasione dell'evento *TyrolJazz. Percorsi jazz nell'Euregio*, organizzata dallo scrivente e dal professor Marco Uvietta nel settembre 2021. A premessa, possiamo certamente affermare che l'intero percorso di sviluppo delle espressioni sonore afroamericane, del jazz in un'accezione unitaria e plurale, si sia mosso e sia oggi ancora innestato nel solco profondo di una fondante alterità musicale, di una densa proprietà di linguaggio, capace di marcare il confine con le vie un tempo considerate maestre della musica. È però altrettanto vero che quella stessa duratura vicenda, che mai ha reciso profonde e primitive radici etniche, è diventata linguaggio nuovo proprio sul terreno dell'incontro e del *métissage* fra differenti gruppi umani e culturali. Per queste ragioni, il jazz si colloca in misura eccezionale in quel 'crocevia delle tradizioni orali' che abbiamo eletto a perno dei nostri dialoghi. Ma va aggiunto ancora che nel caso specifico l'oralità caratterizzante non ha affatto chiuso le porte a forme, strumenti, pratiche consolidate nella tradizione scritta, componendo così un ulteriore livello di ibridazione transculturale e stabilendo una relazione che la storia della musica ci racconta essere stata eccezionalmente biunivoca. Ci troviamo così di fronte a un'articolata 'terzietà', alimentata concretamente dal contributo europeo alla definizione di codici espressivi, in un primo tempo oltreoceano, e a seguire nel Vecchio Continente. Al centro del lavoro di Luca Bragalini, *Buffalo Bill Blues. Il Selvaggio West e la musica sincopata in Europa*, è proprio l'in-

dividuazione e la ricostruzione sapiente e affascinante di tracce documentarie sui percorsi di penetrazione del ragtime, del blues e del jazz nei Paesi di lingua tedesca, in Italia e nei territori di confine dell'Euregio.

Il volume si completa con un saggio di Nicola Scaldaferrì, *Il Campanaccio di San Mauro Forte. Un'esperienza di etnografia sonora in Basilicata*. Primo merito del lavoro è l'incisività narrativa che sorregge la documentazione dell'interessante festività di fine inverno, viva nella pratica contemporanea di un paese rurale nella Collina materana. Il valore aggiunto è rappresentato però dal corollario di riflessioni sullo specifico rito quale elaborata performance sonora; in questa prospettiva esse si uniscono, come ulteriore tassello, alla trattazione collettiva del concetto di *soundscape*, che avevamo sviluppato in una sezione dedicata del primo volume della nostra raccolta.

Il percorso conoscitivo condotto dallo studioso parte dal ritratto di un evento cerimoniale che concentra la carica identitaria della comunità e che rigenera il collante aggregativo fra popolazione residente ed emigrata. La specifica natura del rito suscita poi l'applicazione critica di strumenti interpretativi consolidati dalla tradizione di studi sul Carnevale e così il ragionamento sulle forme osservabili di inversione e ribaltamento di un ordine naturale. In questa prospettiva si evidenzia particolarmente la contrapposizione spesso congiunta fra caos sonoro ed espressione musicale, all'insegna però di una contingente visione liminare, data la prassi organizzata della performance dei suonatori di campanaccio, quasi forma architettata di design acustico. D'altro canto, l'insegnamento dei più recenti *sound studies* porta l'autore a operare una distinzione fra il fenomeno osservato e la musica in senso stretto, specie in ragione di una partecipazione immersiva e collettiva all'evento e dell'apporto fornito dagli spazi fisici al complesso risultato uditivo. L'insieme di elementi crea così una sfera totalizzante e multisensoriale, attraverso la quale i partecipanti accedono a una dimensione prossima alla trance. Su questo terreno si sviluppa una carica simbolica,



parzialmente sovrapposta alle sotterranee e primitive finalità magico-protettive della pratica. È infine in questa unione fra l'odierna attribuzione di senso e la lettura consapevole del portato tradizionale che è individuata la base di processi contemporanei di patrimonializzazione.



# IL TERZO SUONO

DIALOGHI AL CROCEVIA DELLE TRADIZIONI ORALI

VOL. 2



SERENA FACCI

UNA RICERCA SULLE MUSICHE MIGRANTI  
NELLE CHIESE DI ROMA. STORIE E ESITI

La ricerca descritta in questo articolo è iniziata nel 2013. L'obiettivo era studiare, documentare e archiviare le produzioni musicali che venivano eseguite nei luoghi di culto della Roma multiculturale. Mi ero resa conto che la città, grazie al consistente aumento della popolazione di immigrati da varie parti del mondo e di varie religioni, era coinvolta in una significativa diversificazione dei linguaggi musicali utilizzati durante le funzioni religiose.

Inizialmente l'idea era quella di lavorare in maniera trasversale e interreligiosa, quindi considerare per esempio anche le attività nei templi buddhisti, nelle moschee, nei *gurdwara* sikh ecc. Presto ci siamo resi conto che il numero più consistente di immigrati nella città di Roma, praticanti una religione, era quello dei cristiani e che le molte articolazioni, anche rituali, del cristianesimo necessitavano di un'attenzione che avrebbe catturato tutto il tempo in quel momento disponibile. Infatti, la ricerca è stata inserita quasi immediatamente all'interno di un Progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN) il cui titolo era *Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 a oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche contemporanee*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Il progetto triennale avviato nel 2012 era coordinato da Giovanni Giuriati dell'Università 'Sapienza' di Roma. Il titolo dell'unità di Tor Vergata, diretta da Giorgio Adamo, era *Musica, festa, rito. Dinamiche di trasmissione e tra-*

Da questo titolo è evidente come le parole chiave del progetto non fossero né ‘musica e migrazione’ né ‘musica sacra’, bensì musica e *trasformazione*. Nel gruppo nazionale di ricerca avevo proposto lo studio della musica sacra dei migranti a Roma, proprio perché avevo l’impressione che questa realtà avesse impresso una profonda, radicale e irreversibile mutazione nel tessuto musicale e culturale della città. Sin dall’inizio ho potuto contare sulla collaborazione di Vanna Viola Crupi, Alessandro Cosentino e Maria Rizzuto, impegnata nel suo dottorato sui copti; altri colleghi e studenti, tra i quali soprattutto Blanche Lacoste, si sono aggiunti via via.

La ricerca ha superato il triennio del PRIN e possiamo dire che non è ancora conclusa, anche se gli anni più significativi sono stati sicuramente quelli iniziali. Tra il 2013 e il 2017 c’è stata la maggiore intensità nel lavoro, che poi è continuato fino al 2019. Come dovunque, c’è stata una battuta d’arresto nel periodo della pandemia da COVID-19 e una ripresa nel 2022. La qualità di questo lavoro però è andata cambiando. Inizialmente, per esempio, nel gruppo abbiamo avuto un collettivo sguardo di insieme. Andavamo in due o tre alle celebrazioni e questo ha aiutato tutti a cogliere quali fossero i temi trasversali che emergevano, per esempio: la diffusa affermazione, da parte degli appartenenti a tutte le comunità, di ‘sentirsi a casa’ nelle chiese nazionali;<sup>2</sup> l’uso di tecnologie vecchie e nuove (amplificazioni, monitor con i testi da cantare, telecamere per documentare eventi importanti, cellulari per riprendere momenti significativi delle funzioni da inviare ‘a casa’ ecc.); l’attenzione verso le seconde generazioni nate in Italia, che rischiano di dimenticare la lingua e la cultura originaria; la variabilità dei componenti della comunità, inclusi quelli dei cori e dei gruppi musicali, dovuta all’atteggiamento

---

*sformazione di forma e comportamenti musicali in contesti di socializzazione e rapporto con il sacro.*

<sup>2</sup> Le ‘chiese nazionali’ sono quelle affidate a comunità non italiane, che possono quindi officiare nelle lingue dei loro Paesi; sono tali a Roma anche chiese di comunità di lunga data, come San Luigi dei Francesi.

diasporico di molti, che considerano l'Italia come luogo di passaggio o di residenza transitoria.<sup>3</sup> Ma immediatamente ci siamo accorti che le varie realtà avevano bisogno di uno studio profondo e accurato, che innanzitutto si confrontasse con la loro storia sia migratoria e religiosa, sia soprattutto musicale e che, anche nella diaspora, ognuna di esse metteva in atto abitudini, gusti estetici, convinzioni ideali sue peculiari. Via via quindi ci siamo andati specializzando sull'una o sull'altra realtà: eravamo sempre tutti a Roma ma ognuno è andato a tirare un filo che lo ha condotto nuovamente lontano. Più che una vera etnografia multisitua (anche se qualche viaggio nei Paesi originari c'è stato, da parte di alcuni di noi) abbiamo attuato una specializzazione grazie a ricerche su fonti bibliografiche, audiovisive e altro materiale disponibile sul Web.

Quantitativamente, le situazioni in cui abbiamo lavorato e prodotto la documentazione audiovisiva, ora conservata nel nostro archivio, sono state parecchie, anche se non tutte quelle possibili (sono enumerate nell'*Appendice 1*).

La mia attività didattica su questo argomento è stata cospicua e diversi studenti e dottorandi si sono via via aggiunti al gruppo. I collaboratori alla ricerca hanno presentato i risultati del loro lavoro (documenti e riflessioni) in convegni nazionali e internazionali e prodotto pubblicazioni (*Appendice 2*). Dal progetto è anche nata una collana, per la casa editrice NeoClassica di Roma, che si intitola *Musichemigranti*; al momento conta tre libri pubblicati, due in corso di stampa, e diversi altri in progettazione.

### *Mappe di una città*

In un articolo del 2020 Martin Stokes ha affermato che il campo di studi di musica e migrazione è diventato impossibile

---

<sup>3</sup> Sull'allargamento del concetto di diaspora a seguito dei grandi movimenti migratori di fine Novecento rimando a R. Cohen, *Global Diasporas. An Introduction*, Routledge, New York 2008.

da mappare.<sup>4</sup> Proprio in quello stesso anno, a causa delle difficoltà connesse al tracciamento dei pazienti affetti da COVID-19, si parlava nei media di una pandemia ‘fuori controllo’, ovvero difficile da mappare. Quando lessi l’articolo mi fu inevitabile il confronto tra i sentieri impalpabili percorsi dal virus che, come si diceva, si muoveva anche in aereo con grande velocità tra i continenti, e quelli delle rotte sempre più intricate delle diaspore alimentate da crisi altrettanto gravi, per non parlare di quelle delle musiche a esse connesse. Le coriste del coro georgiano con cui sono stata maggiormente in contatto negli ultimi tempi sono arrivate in Italia una dalla Germania, un’altra dalla Lituania; una voleva andare in Francia, ma si è fermata in Italia e poi è partita per gli USA: quanta complessità nella vita di queste donne.

Stokes continua la sua riflessione dicendo:

Mappare può anche sembrare dubbio moralmente, serve qualche parola di giustificazione anche personale. I musicisti migranti e rifugiati e le loro musiche sono ora parte della mia vita accademica di tutti i giorni. Questo ha fondamentalmente cambiato quel che io penso riguardo alle cose da fare, penso che sia così per molti etnomusicologi. È diventato anche difficile porre mano alla penna per scrivere qualcosa su qualche argomento.<sup>5</sup>

È utopico voler studiare la relazione tra musiche e migrazioni? È possibile fare tracciamenti e mappature, anche concettuali, che tengano sotto controllo tale relazione, considerando la profondità storica che sottende ai fenomeni e nello stesso tempo i processi velocissimi di cambiamento, la complessità di repertori vissuti e rivissuti in tanti altrove, compreso quello in cui viviamo noi e che li ha resi parte delle nostre vite?

---

<sup>4</sup> Citando uno studio di Ozan Aksoy a proposito dell’immigrazione turca in Germania: M. Stokes, *Migration and Music*, «Music Research Annual», 1 (2020), p. 1.

<sup>5</sup> *Ibidem*: «Mapping might also seem morally dubious. A brief, and perhaps personal, word of justification feels necessary. Migrant and refugee musicians and their music are now part of my everyday academic life. This has fundamentally changed how I think about and do things, as I know is the case for many ethnomusicologists. It has become harder than ever to put pen to paper».



All'inizio anche noi ce lo siamo chiesto e ci siamo anche sentiti chiedere tante volte: «Ma ce la fate?», «Ha senso farlo?».

Lavoravamo, ad essere sinceri, in modo molto spontaneo e fortemente empirico. Eravamo consapevoli di muoverci in uno scenario diasporico sul quale e dal quale avevamo tutto da imparare, ma la nostra etnografia avveniva in determinate giornate (le domeniche, le feste), in un determinato luogo (le chiese) e aveva un oggetto preciso da cui partire per studiare, capire, dialogare con i nostri interlocutori: la performance musicale sacra, che rappresenta una delle poche occasioni, ormai, in cui si esegue in città musica dal vivo funzionale a un preciso contesto (diverso dallo spettacolo). Non a caso non siamo i soli etnomusicologi ad aver focalizzato proprio sui contesti religiosi lo studio del rapporto musica e migrazione.<sup>6</sup> In altre parole, se la situazione globale era ed è effettivamente «impossibile da mappare», è tuttavia possibile – così come avviene nelle scienze biologiche, per esempio – circoscrivere e fotografare una situazione per poterla conoscere meglio, tenendo ben presente che si tratta di un campione limitato, chissà se generalizzabile, ma tuttavia significativo come lo sono sempre, alla fin fine, le ricerche di stampo antropologico che si occupano sì di regole, ma anche di eccezioni.

Quindi, più che di complesse mappe e categorizzazioni concettuali, ci siamo preoccupati di arricchire la mappa reale della città descrivendo dinamiche che vedevano i nuovi romani immigrati come protagonisti.

Alcuni rioni si sono rivelati particolarmente interessanti. Certi quartieri di Roma come l'Esquilino, dove è nata la nota Orchestra di Piazza Vittorio, o Tor Pignattara, teatro di tante esperienze di inclusione attraverso esperienze culturali, sono stati profondamente mutati dall'immigrazione degli anni Novanta. Il rione Monti, nel

---

<sup>6</sup> Si vedano per esempio i noti lavori di Kay Kaufman Shelemay sui migranti etiopi. Ricordo anche il convegno *La transnationalisation du religieux par la musique*, organizzato da Hugo Ferran e Natalie Fernando a Montréal proprio nei primi anni della nostra ricerca (16-18 ottobre 2014).

centro storico, più turistico e costoso per diventare luogo di residenza dei migranti, si è rivelato invece sede di molte chiese nazionali: SS. Sergio e Bacco, che è una chiesa nazionale ucraina; San Salvatore ai Monti, sede della comunità georgiana di Sant'Andrea Apostolo; San Bernardino, che è gestita dai cattolici cinesi; Santa Pudenziana, parrocchia della comunità filippina, e SS. Gioacchino e Anna, degli ortodossi etiopi; e ci sono anche un convento dei maroniti libanesi e un tempio dei battisti frequentato dai coreani. Allargando lo sguardo possiamo affermare comunque che la maggioranza delle chiese 'nazionali' sono in centro, ovvero dove gli immigrati (e con loro molti romani meno facoltosi) non vivono.

Nel 2020 abbiamo partecipato all'*IPER - Festival delle Periferie*,<sup>7</sup> un'iniziativa di rilievo cittadino che voleva mettere l'accento sul ruolo creativo delle periferie romane. Il nostro contributo è stato quello di organizzare un evento (tavola rotonda e spettacolo) insieme a ospiti che provenivano dalle comunità nigeriana e congolese, sotto il titolo *Dalla periferia alle chiese del centro. Comunità religiose dei migranti di Roma*. Gli immigrati che sono a Roma per lavorare – nell'edilizia, nella ristorazione, nei servizi e (soprattutto le donne) presso le famiglie – ovviamente vivono nelle periferie, in quanto non possono permettersi gli affitti molto cari delle case del centro. Ciononostante, in molte situazioni, come nel caso dei congolesi, si è preferito avere una localizzazione centrale della chiesa nazionale così da poter permettere a tutti quanti di raggiungerla, poiché è lontana da tutti, ma in modo paritetico. Il movimento dalla periferia alle chiese del centro lo si nota molto evidentemente la domenica mattina, quando le strade ancora deserte di turisti e di romani sono percorse da gruppi di persone con gli abiti della festa tipici delle loro culture o religioni.

Ciò non toglie che alcune comunità più numerose abbiano avuto la necessità e la possibilità di gestire spazi di culto in perife-

---

<sup>7</sup> Evento promosso da RIF - Museo delle Periferie e Palaexpo con la collaborazione di diverse università di Roma, tra le quali Tor Vergata (22-24 maggio 2020).

ria. La comunità nigeriana, oltre alla chiesa centrale di Sant’Ambrogio, ha anche uno spazio in una chiesa transnazionale (italiani e nigeriani) nel Sud della città: SS. Simone e Giuda Taddeo, nel quartiere di Torre Angela.<sup>8</sup> È stato molto interessante osservare le due differenti realtà nigeriane. La chiesa di Sant’Ambrogio, che è stata la prima in ordine di tempo, è tuttora frequentata da persone arrivate dalla Nigeria, adulti che hanno un ricordo personale di come fossero i canti utilizzati nella liturgia e anche nelle altre occasioni di ritrovo nel loro Paese. La comunità di Torre Angela, alla quale afferiscono famiglie più giovani, attualmente è soprattutto vissuta da seconde generazioni. In particolare, il coro più recente è costituito esclusivamente da ragazze molto giovani, di un’età che va dai 16 ai 24 anni, che parlano perfettamente l’italiano e sono fondamentalmente italo-nigeriane (pur se non tutte cittadine del nostro Paese, purtroppo, a causa della mancanza dello *ius soli* e dello *ius culturae*). Nel loro modo di interpretare i repertori nigeriani, che conoscono bene, si percepisce qualche cambiamento nell’emissione vocale o nella gestione ritmica che si vanno – com’è inevitabile, forse – italianizzando, o europeizzando.

Il caso più interessante di mappatura della città di Roma attraverso il movimento domenicale periferia-centro viene dallo studio sui filippini di Grazia Tuzi, collega dell’università ‘Sapienza’ di Roma che ha collaborato con il nostro gruppo. Emblematico non solo perché coinvolge la comunità di migranti cattolici più numerosa di Roma, ma anche perché interessa soprattutto i cori, che dalla periferia vanno a ‘portare la musica’ in centro, nella chiesa di Santa Pudenziana.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> La creazione di questa comunità mista fu voluta dall’attuale cardinale Matteo Maria Zuppi quando era parroco in questa chiesa. In una veloce intervista che riuscii a fargli durante una sua visita alla comunità etiope nella Domenica delle Palme del 2015, mi disse che quell’esperimento di mescolanza era interessante in quanto più aperto all’inclusione rispetto alla creazione di chiese nazionali, che possono diventare ghettizzanti.

<sup>9</sup> Cfr. S. Facci - G. Tuzi, *Choir Transhumance in the Filipino Catholic Community in Rome*, «European Journal of Musicology», 20.1 (2021), pp. 30-34.

La numerosità dei filippini ha reso necessario e anche comodo creare spazi per loro in periferia, come per i nigeriani, e la loro liturgia recitata e cantata in tagalog, inglese e spagnolo viene celebrata in diverse chiese transnazionali che coronano la città. Nello stesso tempo presso la chiesa parrocchiale di Santa Pudenziana, in centro, ogni domenica si celebrano diverse messe, tutte necessitanti un accompagnamento corale. La coralità filippina è nota nel mondo per essere eccellente, grazie alla cura e alla diffusione di questa pratica musicale, e anche a Roma tutte le comunità hanno cori di ottima qualità. Grazia Tuzi ha descritto il particolarissimo sistema messo in atto per garantire la presenza di un coro a tutte le messe domenicali di Santa Pudenziana, attraverso una complessa turnazione che impegna i cori di tutte le chiese periferiche.

### *Bolle o scrigni?*

Molte ricerche sulla migrazione sono ambientate in città e metropoli. L'etnomusicologia ha cominciato a occuparsi di musiche nelle realtà urbane quando, insieme all'antropologia culturale, si è distaccata da alcuni cliché che la volevano scienza di società 'semplici', prevalentemente rurali, lontane dai centri della modernità evoluta da cui provenivano gli studiosi europei, e dunque 'isolate' e soprattutto 'altre'.<sup>10</sup> L'antropologia e l'etnomusicologia urbane, affermatesi negli ultimi decenni del XX secolo, sono diventate scienze di un 'noi' poliedrico e meticcio, che trova proprio nelle città il suo habitat più naturale. È stata complice anche una significativa influenza dei *cultural studies* che hanno fornito nuovi cri-

---

<sup>10</sup> Adelaida Reyes, l'etnomusicologa che ha avviato gli studi sulla migrazione, ha definito chiusa l'epoca dell'etnomusicologia 'insulare', proprio a causa dell'imponente e velocissimo movimento di uomini e musiche della fine dello scorso millennio: A. Reyes, *Migration: Ethnomusicological Terra (In)cognita?*, in S. Facci - G. Giuriati (eds.), *Music of the Twenty-First Century Diasporas: Research and Methods*, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, pp. 24-36.

teri di individuazione di gruppi e sottogruppi in realtà complesse (subculture urbane, culture di genere, gruppi di tendenza e ‘scene’ anche in ambito musicale, comunità religiose ecc.).

I luoghi della nostra ricerca – le chiese nazionali con i loro gruppi di fedeli immigrati – sono stati, come abbiamo detto, facilmente circoscrivibili. Sembravano ‘bolle’, per usare come metafora un altro dei termini in uso nel periodo pandemico: i fedeli, nel momento in cui entrano nelle loro chiese, qualunque sia la loro occupazione, il loro luogo di residenza, la loro scuola, le loro abitudini e relazioni con altri romani o neoromani, tornano a essere fedeli di un credo rappresentato ritualmente da elementi della loro cultura di origine (la lingua, lo stile degli arredi sacri e delle immagini, i suoni e le musiche, gli odori del cibo che viene spesso cucinato e consumato nei locali adiacenti le chiese dopo le funzioni).

Queste ‘bolle’ culturali le abbiamo definite ‘scrigni di cultura’. Per noi, abituati a frequentare le chiese italiane di Roma, l’apertura delle porte delle chiese dei migranti è sempre stata una sorpresa: segnava un salto verso un altrove, avvolgente in modo sinestetico e prezioso, come uno scrigno di gioie.

Questa sensazione l’ho avuta per la prima volta entrando nella chiesa della comunità egiziana di San Giorgio Megalomartire, dove si celebra il rito alessandrino (da Alessandria d’Egitto) della Chiesa copta ortodossa. Accompagnavo il collega Girolamo Garofalo, studioso di riti delle chiese cristiane orientali, e Maria Giuliana Rizzuto, che stava iniziando allora il suo progetto dottorale proprio su quella comunità.<sup>11</sup> Questo luogo di culto, collocato nelle vicinanze della stazione Tiburtina, è stato ricavato da un grande locale sottostante un alto palazzo tipico dell’architettura dei quartieri della prima cintura della periferia di Roma.<sup>12</sup> Una

---

<sup>11</sup> Cfr. l’Appendice 2.

<sup>12</sup> Nel caso di comunità cattoliche, di rito romano o orientale, il Vicariato mette a disposizione vecchie chiese consacrate ma in disuso. Le comunità ortodosse sono talvolta ospitate in spazi adiacenti le chiese, come avviene, per esempio, a un’altra comunità egiziana copta nei pressi di San Giovanni.

sorta di garage completamente trasfigurato grazie a ricchi tappeti e icone, abitato durante le funzioni liturgiche dai celebranti riccamente abbigliati, i coristi e i fedeli, anche essi spesso in abiti nazionali, e saturo di suoni di voci e di cembali e di odori di vari incensi. «È incredibile!», mi aveva detto Garofalo. «Vedrai, ti sembrerà di essere catapultata in Egitto». Era vero, ed era meravigliosa la trasformazione di quel ‘basso’ della periferia urbana.

Nel caso di antiche chiese attribuite a comunità non italiane, è invece evidente la sovrapposizione di strati di storia culturale, di cui quello dei migranti attuali non è che l’ultimo. La chiesa di Santa Maria in Cosmedin, che ingloba nella sua architettura elementi di edifici precristiani e paleocristiani e via via di epoche successive fino ai rifacimenti ottocenteschi, dona alle funzioni della Chiesa melchita una cornice antica, in sintonia con l’idea di conservazione artistica così cara alle chiese di rito bizantino. Eppure la commistione culturale è evidente, anche grazie ai canti prevalentemente in arabo, intonati sulla base di stili monodici melismatici e senza strumenti musicali.<sup>13</sup>

La chiesa della Natività di Gesù, gestita dai cattolici congolese, fino all’Unità d’Italia era detta ‘degli Agonizzanti’ perché vi si pregava per i moribondi e soprattutto per i condannati a morte. Di domenica si riempie delle sonorità intense del coro Bandeko, accompagnato da chitarra, basso e tastiera elettrica, batteria e altre percussioni. La musica potrebbe sembrare, per le orecchie dei romani e dei turisti che passano di lì, soukous e rumba, buona da ballare la sera per divertirsi. In realtà la ‘gioia’ che ne promana – come hanno detto i musicisti nelle interviste e come ha raccontato Alessandro Cosentino nelle sue pubblicazioni – è parte integrante del profondo sentimento di fede che questi cristiani manifestano nelle loro funzioni di rito cattolico-congolese.

---

<sup>13</sup> Un approfondimento sul canto nelle chiese melchite è stato realizzato da Girolamo Garofalo, curatore anche della giornata di studi *Voce e suono della preghiera 3* (Venezia, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini: <https://www.cini.it/eventi/giornata-di-studi-e-concerto-voce-e-suono-della-preghiera-3>).

I georgiani ortodossi – come si è detto – sono stati accolti in una piccola chiesa del rione Monti, San Salvatore ai Monti, anch'essa molto antica. Al tempo dello Stato Pontificio era annessa al collegio dei Neofiti in cui si 'educavano' i neoconvertiti al cattolicesimo, in genere ex ebrei: è dunque un altro luogo in cui si respira il passato di una città in cui religione e potere politico erano un'unica cosa. Lo stesso si può dire di Sant'Ambrogio, grande chiesa barocca costruita a ridosso del ghetto ebraico. La prima è diventata sede, appunto, della Chiesa georgiana con la sua maggioranza di fedeli donne e il suo coro tutto femminile. Gli splendidi canti seguono le regole della polifonia tradizionale della Chiesa georgiana, autocefala da un millennio. I repertori sono stati ripristinati in Georgia dopo i secoli della dominazione zarista e del periodo comunista sovietico e ora trasportati anche in Italia, grazie all'operosità delle coriste immigrate, tutte eccellenti musiciste. La seconda, Sant'Ambrogio, ospita la prima delle comunità nigeriane cattoliche, a cui si è già accennato, con i suoi strumenti tradizionali igbo per accompagnare il coro. Talvolta, dopo la messa, i fedeli realizzano, cantando e danzando nella maniera tradizionale, il 'bazar', una festosa colletta che serve per aiutare i membri stessi della comunità.

Eritrei ed etiopi hanno profondamente cambiato le loro chiese grazie a tappeti e icone dai colori molto vivaci, in particolare gli ortodossi delle chiese di San Michele (ex San Salvatore), e dei SS. Gioacchino e Anna. Queste comunità sono protagoniste anche di bellissime processioni e rituali all'aperto che irrompono in maniera talvolta molto stridente nelle strade e piazze del centro di Roma, come ha documentato e studiato Vanna Viola Crupi. Con Vanna abbiamo seguito gli eritrei cattolici della chiesa di San Tommaso in Parione in un loro pellegrinaggio fuori città, presso l'abbazia cistercense di Casamari, in provincia di Frosinone. La basilica duecentesca con le sue alte volte di pietra ha risuonato in modo molto particolare con le voci dei fedeli che intonavano le loro risposte al celebrante nella liturgia (tutta cantata), ma il riverbero è stato particolarmente intenso e ritardato quando i sa-



*Fig. 1 - Danza per la festa di San Michele, Roma, piazza San Salvatore (fotografia di Vanna Viola Crupi).*

cerdoti hanno eseguito la danza sacra, *acwaqwam*, accompagnata da tamburi sacri, sistri e grida di giubilo delle donne.

Processioni bellissime e interessanti anche musicalmente sono state anche quelle documentate per il *Señor de los Milagros* della comunità peruviana, e la Via Crucis degli indiani malabaresi, che ha percorso la zona antica dei Fori imperiali.

Tra le piazze non si può non nominare quella di San Pietro che ogni domenica, in realtà, è teatro per canti e suoni che provengono da molte parti del mondo. I migranti romani talvolta vi si recano a cantare, in particolari ricorrenze, come il Natale quando i rumeni vanno a eseguire le loro colinde. Nel 2016 abbiamo documentato il *Giubileo dei Migranti*, un evento multiculturale sensazionale per la varietà di gruppi che hanno animato sia la piazza (*fig. 2*) sia la basilica di San Pietro durante la messa. Una pluralità che di anno in anno abbiamo sperimentato in un'altra grande basilica, quella di San Giovanni, per la Festa dei Popoli. La messa è animata da tutte le comunità che con i loro cori si susseguono creando un'offerta musicale estremamente interessante, come hanno notato Alessandro Cosentino e Vanna Viola Crupi.



*Un archivio*

Nel 2018, Anno europeo del patrimonio culturale, ricordo di aver partecipato a una manifestazione in cui alcuni giovani artisti esponevano le loro opere e avevano scritto su un cartello: «Creiamo i beni culturali del futuro». Mi stupì molto questo cortocircuito così chiaro e così intenso tra il passato, il presente e il futuro, nella consapevolezza di questi giovani. Gli etnomusicologi, così come gli antropologi, lavorano in realtà sul presente e la ricerca che noi abbiamo condotto a Roma è profondamente legata alla contingenza del presente, della domenica dopo domenica, della mutazione che abbiamo visto sistematicamente avvenire in comunità così mobili come sono quelle migranti. Ma questa ricerca è nata proprio nella consapevolezza che, come dicevano quei giovani artisti, il lavoro di indagine scientifica sul campo ha il destino di diventare bene culturale. Del resto, fin dalle premesse la nostra idea era di costituire un archivio; anzi, posso affermare che la missione principale della ricerca è stata proprio quella di archiviare, immobilizzare, fotografare, bloccare, in modo che ne potesse essere mantenuta una memoria, una realtà che vedevamo sottoposta



*Fig. 2 - Giubileo dei Migranti, Roma, piazza San Pietro (fotografia di Alessandro Cosentino).*

a veloci processi di mutazione, ma che era così importante da meritare di essere conosciuta, portata fuori dai suoi ‘scrigni’.

Dunque l’esito più cospicuo di questa ricerca è l’archivio, depositato presso l’Università di Roma ‘Tor Vergata’, nel laboratorio LADEM (Laboratorio-archivio di etnomusicologia e produzione audiovisiva) fondato da Giorgio Adamo. In particolare sono importanti i documenti che vanno dal 2013 al 2019, anche perché ci restituiscono una realtà così come era prima che succedessero eventi che, non possiamo negarlo, stanno segnando un ‘prima’ e un ‘dopo’ (la pandemia, la guerra in Ucraina con la conseguente crisi economica che stiamo attualmente vivendo). Ci sarà comunque un ampliamento, in quanto nuovi studenti e vecchi collaboratori desiderano continuare il lavoro e io stessa lo sto facendo.

L’archivio inoltre, come tutti gli archivi, richiede tempo e risorse per essere sistemato, organizzato, pubblicizzato, restituito in modo ufficiale alle comunità. Attualmente esiste un inventario di tutti i materiali, e una indicizzazione più dettagliata per quanto riguarda le comunità nigeriana e congolese, grazie a Maria Costanza Solazzo e Alessandro Cosentino. Nel 2022 sono stati anche organizzati eventi per la presentazione dell’archivio e delle pubblicazioni alle comunità nelle chiese dei SS. Simone e Giuda Taddeo e della Natività.

### *Suoni*

Ciò di cui noi ci siamo interessati sono stati essenzialmente i suoni musicali, in primo luogo quelli della coralità, voci talvolta accompagnate da strumenti musicali, talvolta no, a seconda dei dettati delle differenti chiese. In questo articolo non posso entrare nel dettaglio dei singoli repertori e rimando ai lavori monografici riportati in appendice e agli altri che via via stanno venendo alla luce.

In base a uno sguardo trasversale, il risultato più scontato e evidente della ricerca è stato la conferma di come la musica abbia

un ruolo fondamentale e talvolta imprescindibile nella liturgia. Generalmente le funzioni devono essere cantate, alcune integralmente come la bizantina, la copta, la etiope; altre, come quelle delle chiese evangeliche, non lo sono obbligatoriamente, ma di fatto sono fitte di inni. Non è questo il luogo giusto per argomentare scientificamente come e perché la preghiera cantata abbia un carattere e una funzione differente rispetto alla preghiera recitata o parlata in modo spontaneo. Il ruolo del canto nella preghiera, ribadito fin dal Medioevo, è connesso a forme di comunicazione articolate variamente. Abbiamo potuto verificarle anche noi, si muovono in senso orizzontale, ovvero tra i fedeli stessi (il canto e la musica fanno comunità, fanno risentire a casa, ricordano e sollecitano i principi della fede, regolano il rito ecc.) e in senso verticale creando le forme speciali di linguaggio da rivolgere verso il mondo extraterreno.<sup>14</sup>

Un altro nostro filone trasversale di indagine intorno alla musica è stato lo studio dei repertori di formule e inni eseguiti dai cori durante le funzioni e la loro comparazione tra una chiesa e l'altra. Ci siamo trovati a lavorare con forme e stili musicali completamente diversi che vengono associati a procedure rituali e testi verbali spesso comuni. Il rapporto testo-musica nei canti è stato affrontato in diverse pubblicazioni del nostro gruppo di ricerca in quanto è protagonista di una interessante dinamica proprio nei contesti diasporici.

I testi verbali sono in gran parte quelli fissati nei libri liturgici (la liturgia di San Giovanni Crisostomo per il rito bizantino, la liturgia nata dal Vaticano II per i cattolici, le varie anafore della Chiesa etiope ecc.). I testi da recitare o da cantare sono dunque 'fissi', mentre la musica con la quale vengono veicolati può cambiare anche significativamente, insieme alla lingua (da quando

---

<sup>14</sup> Per una introduzione alla relazione tra musica e rito, cfr. M. Desroches, *Musica e rituale: significati, identità, società*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. III, *Musica e culture*, Einaudi, Torino 2003, pp. 483-504.

le antiche lingue sacre, quali il greco e il latino, hanno lasciato il passo a quelle nazionali). Dunque la musica ha innanzi tutto il ruolo di marcatore geoculturale in una realtà transnazionale come è quella della religione. Pensiamo alla religione cattolico-romana che è diffusa in tantissime parti del mondo: l'uso di stili, ritmi e strumenti musicali distingue, anche in una situazione di diaspora, una messa congolese, da una nigeriana, filippina o italiana, soprattutto a partire dalla riforma del Concilio Vaticano II, che ha posto fine all'obbligo dell'uso del latino (e con esso del Gregoriano e delle altre produzioni approvate di musica sacra della tradizione europea in latino). Anche nelle chiese orientali di rito bizantino i sistemi melodici e l'uso (o meno) della polifonia distinguono, per esempio, un inno cherubico cantato in una chiesa ucraina, georgiana, rumena o greca.

Soprattutto in situazioni di diaspora, però, è anche interessante come in alcune chiese sia necessario l'uso di più lingue, a causa per esempio della diversa provenienza regionale dei fedeli, come avviene nella chiesa congolese dove si celebra in lingala e francese, ma si canta in cinque lingue diverse, oppure in alcune chiese (soprattutto fuori Roma) in cui si raccolgono fedeli che proven-



*Fig. 3 - Il coro nigeriano nella basilica di San Giovanni, Roma (fotografia di Alessandro Cosentino).*

gono da diversi Paesi dell’Africa o dell’Europa Orientale.<sup>15</sup> In questi casi si operano dunque traduzioni dei testi di inni e soprattutto di formule liturgiche in lingue diverse. La musica e *in primis* la melodia principale diventa in questi casi il contenitore fisso che mantiene l’identità e la riconoscibilità del canto. Le nuove parole devono venire a patti con le melodie. Maria Rizzuto ne ha parlato a proposito dei copti egiziani, tra i quali si nota una interessante stratificazione linguistica tra le antiche lingue sacre, il copto e il greco, la lingua veicolare più importante della comunità che è l’arabo e le lingue della diaspora, nel nostro caso l’italiano. Interessante è anche lo studio che sta compiendo Alberto Annarilli a proposito dei repertori eseguiti nelle chiese evangeliche anche della diaspora che utilizzano versioni tradotte in varie lingue di inni che circolano in varie traduzioni a livello internazionale, ma sono spesso risalenti alla innografia sette-ottocentesca in tedesco o inglese.<sup>16</sup>

### *Compagni di ricerca*

I migranti con cui abbiamo avuto a che fare sono soprattutto musicisti: direttrici/ori di coro, coriste/i, strumentiste/i. I sacerdoti e i responsabili delle comunità ci hanno accolto, consigliato e dato spiegazioni sugli aspetti più strettamente liturgici o sulla storia delle comunità, i fedeli ci hanno confortato con la loro disponibilità e pazienza e anche fornito le loro opinioni riguardo ai temi della ricerca. Ma sicuramente è con i musicisti che abbiamo stretto rapporti molto più solidi e continuativi di collaborazione; Cola Lubamba, Angela Ndawuky May, Ekaterine Kacharava,

---

<sup>15</sup> Cfr. F. Caruso, *The Chorale Saint Michel Archanges in Cremona (Lombardy, Italy) between Locality and Translocality*, «Philomusica Online», 18.1 (2019), pp. 267-288; F. Olivadese, *Pratiche musicali e dinamiche culturali presso la comunità migrante romena in Calabria*, tesi di dottorato, Università di Roma ‘Tor Vergata’, a.a. 2019/2010.

<sup>16</sup> La ricerca dottorale di Alberto Annarilli è attualmente in corso presso l’Università di Roma ‘Tor Vergata’.

Halena Hromeck sono alcuni dei nomi, ricorrenti nelle nostre pubblicazioni, di musicisti che possiamo considerare componenti del gruppo di ricerca, veri compagni di viaggio.

Molti di loro, pur avendo ottime competenze musicali, sono in Italia per svolgere altre attività, spesso di ripiego e non facili. In generale non abbiamo guardato alle vite dei nostri migranti fuori dalla chiesa, ad eccezione di qualche caso. In particolare è stato interessante lo studio di Blanche Lacoste sulle badanti coriste di alcune chiese dell'Europa orientale (ucraine, polacche, georgiane). Per queste donne l'attività domenicale nei cori di chiesa è un vero riscatto rispetto a una vita lesiva per la loro autostima e anche una consolazione.

A proposito della nostra relazione con i nostri interlocutori diventati 'compagni di ricerca' vorrei concludere raccontando una storia. Il caso è quello della chiesa ucraina. «Gli ucraini mettono insieme il cielo e la terra. Andate assolutamente», mi aveva detto don Pierpaolo Felicolo<sup>17</sup> quando stavamo muovendo i primi passi per la nostra ricerca. Effettivamente quando nel 2013 abbiamo iniziato a lavorare con la comunità ucraina, cattolica di rito orientale, l'ascolto dei canti della messa era veramente estasiante – come lo è tuttora – perché sia il coro maschile di Santa Sofia sia il coro femminile della chiesa dei SS. Sergio e Bacco sono altamente professionali: il primo è costituito da seminaristi del collegio ucraino, l'altro è tenuto da una musicista di alto livello, Halena Hromeck, pianista e direttrice di coro, che seleziona le coriste, in genere tutte con una buona preparazione musicale.

Nel febbraio 2014, quando è scoppiata la guerra nella zona orientale del Paese, è stato subito evidente come in questa comunità sia cambiata l'atmosfera, diventata dolente, preoccupata, cupa. Sono cominciati momenti di preghiera, anche perpetua, per la pace, occasioni per raccogliere fondi ecc. Anche se lentamente

---

<sup>17</sup> Ora direttore generale della Fondazione Migrantes, allora responsabile dell'ufficio del Vicariato di Roma, ci ha sempre aiutato nella mediazione con i cappellani delle chiese cattoliche.

la situazione è tornata a una sorta di normalità, in quanto i migranti vengono in gran parte dalla zona di Leopoli, meno toccata dalla guerra, le cose non sono più state veramente come prima. Il coro, che è stato seguito come detto da Blanche Lacoste, ha continuato a lavorare e iniziative anche di sostegno ideale e concreto alla nazione in difficoltà si sono aggiunte alla ordinaria attività religiosa.

L'occupazione russa del 2022 e lo scoppio quindi di una guerra ben più rovinosa ha avuto una ricaduta ovviamente molto drammatica sulla comunità italo-ucraina. La chiesa di Santa Sofia si è trasformata in un grande centro di raccolta e molte delle amiche del coro dei SS. Sergio e Bacco sono state profondamente coinvolte nelle manifestazioni anti-occupazione e per la pace, negli aiuti, nell'assistenza ai profughi e così via.

Con Blanche e Vanna anche io ho partecipato a alcune manifestazioni per la pace. Le coriste si vedevano ogni domenica dopo la messa, andavano a pranzo insieme e poi si dirigevano verso piazza della Repubblica da dove, nelle prime domeniche dopo l'occupazione, partiva un corteo che sfilava nelle strade centrali.

Un ulteriore tassello è stato l'organizzazione di un evento nel quale mi ha coinvolto la direttrice del coro georgiano, anche lei mia cara amica, Ekaterine Kacharava. Nel 2015 avevamo organizzato un concerto di cori delle chiese dei migranti per raccogliere fondi a favore dei corridoi umanitari per i profughi siriani.<sup>18</sup> Ekaterine mi ha proposto di ripetere l'iniziativa per raccogliere fondi per l'Ucraina, coinvolgendo ovviamente anche Halena.

Come era andato bene il concerto per la Siria, così anche questa iniziativa è andata bene, ha coinvolto tanti patrocini e cori interessanti, come quello infantile ucraino in cui erano inclusi anche profughi da poco arrivati. Va detto però che nel periodo immediatamente successivo all'occupazione russa, ci

---

<sup>18</sup> Colgo l'occasione per dire che abbiamo anche avuto contatti con la comunità siriana, e documentato l'arrivo di un gruppo di profughi nella chiesa di Santa Maria in Campo.





*Fig. 4 - Concerto di solidarietà con i profughi siriani, organizzato da Ekaterine Kacharava e Serena Facci, Roma, chiesa di San Bartolomeo, 2016 (fotografia di Serena Facci).*

sono stati ben altri concerti di solidarietà con l'Ucraina e a favore della trattativa per la pace, con musicisti di grande fama e ottimi cori. La particolarità della nostra iniziativa, per me, è che in questo evento 'civile', che avrei potuto organizzare come una qualunque cittadina italiana, mi aveva spinto una delle mie ex 'informatrici', ormai collaboratrice, direttrice di coro e amica. Quell'evento non era né ricerca, né ricerca-azione, piuttosto era il prodotto di anni di lavoro e del gioco di specchi che si instaura inevitabilmente nel dialogo tra i vari partecipanti a una ricerca etnomusicologica.

### *Appendice 1. Elenco delle comunità di chiesa documentate*

#### Africa

Capoverdiani. Cattolici. Rito romano in lingue locali.

Congolesi. Cattolici. Rito romano-zairese nelle lingue ufficiali della Repubblica Democratica del Congo.



Egiziani. Ortodossi. Rito alessandrino in copto, arabo e italiano.  
Eritrei. Cattolici. Rito etiope in ge'ez e tigrino.  
Eritrei. Ortodossi. Rito etiope tewahedo in ge'ez e tigrino.  
Etiopi. Ortodossi. Rito etiope tewahedo in ge'ez e amarico.  
Etiopi. Cattolici. Rito etiope in ge'ez e amarico.  
Ghanesi. Cattolici. Rito romano in inglese e lingue locali.  
Malgasci. Cattolici. Rito romano in lingue locali.  
Nigeriani. Cattolici. Rito romano in inglese e lingue locali.  
Nigeriani. Pentecostali.

#### Europa

Danesi. Luterani. Funzione in danese.  
Georgiani. Ortodossi. Rito bizantino-georgiano in georgiano.  
Italiani. Battisti. Funzione in italiano.  
Italiani. Cattolici. Rito romano in italiano.  
Rumeni. Cattolici. Rito bizantino-rumeno in rumeno.  
Rumeni. Ortodossi. Rito bizantino-rumeno in rumeno.  
Ucraini. Cattolici. Rito bizantino-ucraino in ucraino e italiano.  
Ucraini, bielorusi e russi. Ortodossi. Rito bizantino-russo in russo.

#### America del Sud

Brasiliiani. Cattolici. Rito romano in portoghese.  
Peruviani, ecuadoregni, honduregni, messicani. Cattolici. Rito romano in spagnolo e in lingue locali.

#### Asia

Cinesi. Cattolici. Rito romano in cinese mandarino e cantonese.  
Coreani. Battisti. Funzione in coreano, italiano, inglese.  
Filippini, Cattolici, rito romano in inglese, italiano, spagnolo, lingue locali.  
Indiani del Kerala. Cattolici. Rito syro-malabarese in malayalam.  
Indonesiani. Cattolici. Rito romano in indonesiano.  
Libanesi. Cattolici maroniti. Rito siro-antiochiano in arabo, aramaico, italiano.  
Libanesi. Cattolici melchiti. Rito bizantino-libanese in arabo, aramaico, italiano.  
Siriani. Cattolici. Rito siro-antiochiano in arabo, aramaico, italiano.  
Srilankesi. Cattolici. Rito romano in srilankese.

#### Comuni a diverse comunità

*Festa dei Popoli*, messa in rito latino a San Giovanni in Laterano.  
*Giornata dei Migranti*, basilica di San Pietro.  
*Giubileo dei Migranti e dei Rifugiati*, basilica di San Pietro.

*Appendice 2. Pubblicazioni scientifiche prodotte dai membri del gruppo di lavoro*

2017

- A. Cosentino, *Tra matrici musicali africane e canto gregoriano: l'esperienza romana di Emmanuel Cola Lubamba, prete e compositore congolese*, in N. Amendola - G. Sciommeri (a cura di), *Conflitti. II. Arte, musica, pensiero, società*, UniversItalia, Roma 2017, pp. 183-194.
- A. Cosentino - V.V. Crupi, *La Festa dei Popoli e il Giubileo dei Migranti e dei Rifugiati. Musiche liturgiche e devozionali nella Roma transculturale*, in F. Caruso - V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 195-202.
- S. Facci, *La gioia nel cantare, la bellezza nel pregare. Canto e liturgia nelle chiese di rito orientale a Roma*, in M.T. Moscato - C. Ruini (a cura di), *Musica e sentimento religioso*, Franco Angeli, Roma 2017, pp. 72-86.
- S. Facci, *Liturgie musicali nelle comunità migranti nelle chiese di Roma*, in F. Caruso - V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 189-194.
- M.G. Rizzuto, *Due canti liturgici in diaspora. L'Inno trisagio nella chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire a Roma e l'Inno cherubico nella chiesa russa di Sant'Alessandro a Palermo*, in F. Caruso - V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 203-213.
- M.G. Rizzuto, *Coptic Liturgical Chant in Italy. The Hymns Thok te ti gom and Gholghotha*, in I. Moody - M. Takala-Roszczenko (eds.), *Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland 8-14 June 2015*, The International Society of Orthodox Church Music, [Joensuu] 2017, pp. 493-500.
- M.G. Rizzuto, «*Se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto*» (Gv 12, 24): *il canto liturgico copto protagonista vincente della storia d'Egitto*, in N. Amendola - G. Sciommeri (a cura di), *Conflitti. II. Arte, musica, pensiero, società*, UniversItalia, Roma 2017, pp. 175-182.

2018

- S. Facci - A. Cosentino, *Problems of Method in a Fieldwork among the Immigrant Christian Communities in Rome*, «GESJ: Musicology and Cultural Science», 17.1 (2018), pp. 3-23.

2019

- A. Cosentino, *Esengo. Pratiche musicali liturgiche nella chiesa congolese di Roma*, NeoClassica, Roma 2019 (Musichemigranti, 1).
- V.V. Crupi, *Le musiche dei popoli: un modello di animazione liturgica transculturale*, in L. Attanasio - F. De Martino (a cura di), *Una festa per disegnare il futuro. La Festa dei popoli a Roma: atti del forum 2017 e 2018 e altri spunti di riflessione*, Sophia, Roma 2019, pp. 15-19.
- S. Facci, *Risuonare di canti nuovi. Le liturgie musicali delle comunità migranti nelle chiese di Roma*, in *Osservatorio romano sulle migrazioni. Quattordicesimo rapporto*, IDOS, Roma 2019, pp. 274-278.
- B. Lacoste, *From Lviv to Rome. The Influence of a New Cultural Context on the Musical Experience of Halena Hromeck*, in N. Amendola - A. Cosentino - G. Sciommeri (eds.), *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interaction*, Società Editrice di Musicologia - UniversItalia, Roma 2019, pp. 429-434.
- M.G. Rizzuto, *I maestri di canto nell'ecumene copto-ortodossa: alcune figure emblematiche*, in N. Amendola - A. Cosentino - G. Sciommeri (eds.), *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interaction*, Società Editrice di Musicologia - UniversItalia, Roma 2019, pp. 419-427.

2020

- S. Facci, *MusichEmigranti. Un archivio e un progetto editoriale dell'Università di Roma 'Tor Vergata'*, <http://www.idea.mat.beni.culturali.it/attivita/eventi/item/840-laculturanonsiferma-musiche-migranti-un-archivio-e-un-progetto-editoriale-dell-universita-di-roma-tor-vergata-di-serena-facci>
- M. Rizzuto, *Spiritualità e musica dei copti ortodossi*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2020.
- M. Rizzuto, *Alḥān. Musica e liturgia nella chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire di Roma*, NeoClassica, Roma 2020 (Musichemigranti, 2).
- M.C. Solazzo, *Il canto religioso delle comunità cattoliche africane a Roma*, tesi di laurea magistrale, Università di Roma 'Tor Vergata', a.a. 2019/2020.

2021

- V.V. Crupi, *Egwu, Steve Okechukwu Emejuru e la cultura musicale igbo a Roma: appunti su un video-report di ricerca*, in A. Cosentino - R. Di Mauro - G. Giordano (a cura di), *Sounding Frames. Itinerari di musicologia visuale. Scritti in onore di Giorgio Adamo*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2021, pp. 409-417.

- S. Facci - G. Tuzi, *Choir Transhumance in the Filipino Catholic Community in Rome*, «European Journal of Musicology», 20.1 (2021), pp. 23-38.
- B. Lacoste, *Le rôle musical des femmes dans les rituels et liturgies des communautés migrantes de la Rome d'aujourd'hui*, tesi di dottorato, Aix-Marseille Université - Università di Roma 'Tor Vergata' - École Française de Rome, a.a. 2020/2021.

### 2022

- A. Cosentino - V.V. Crupi - S. Facci, *Dalle periferie alle chiese del centro. Socialità e musiche rituali nella Roma transculturale*, in G. de Finis - C. Pecoraro (a cura di), *Periferi@*, Castelveccchi, Roma 2022, pp. 437-448.
- S. Facci, *Galoba. Il canto liturgico nella comunità georgiana cristiano-ortodossa di Sant'Andrea di Roma (2014-2019)*, NeoClassica, Roma 2022 (Musichemigranti, 3).
- S. Facci - G. Giuriati (eds.), *The Music of the Twenty-First Century Diasporas: Research and Methods*, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022. Include: S. Facci, *Introduction*; V.V. Crupi, *Continuity of Chant for a Fluid Community. The Case of the Eritrean Christian Migrants in Rome*; B. Lacoste, *Taking Care of Yourself, Taking Care of Others. Music as a Self-Representation of the Caregiver in Rome*; M. Rizzuto, *In a Foreign Land. Two Significant Case Studies of the Dialogical Way to Discover Oriental Christian Liturgical Chant*.

### 2023

- A. Annarilli - A. Cosentino - L. Manca, *Musica e migrazioni: paesaggio sonoro arricchito*, in Centro Studi e Ricerche IDOS - Istituto di Studi Politici 'S. Pio V' (a cura di), *Osservatorio sulle migrazioni a Roma e nel Lazio. Diciottesimo rapporto*, IDOS, Roma 2023, pp. 210-214.
- B. Lacoste, *God Has a Woman's Voice. Liturgical Music and Agency of Eastern European Migrant Women in Rome*, in I. Nenić - L. Cimardi (eds.), *Women's Leadership in Music. Modes, Legacies, Alliances*, Transcript, Bielefeld 2023, pp. 111-123.
- B. Lacoste, *Vocalités transnationales. Les chœurs liturgiques féminins d'Europe de l'Est à Rome*, «Cahiers d'ethnomusicologie», 36 (2023), pp. 167-181 (in corso di stampa).
- L. Manca, *Le stratificazioni immateriali in tre luoghi di culto delle comunità immigrate a Roma: a proposito della collana Musichemigranti (NeoClassica)*, «Palaver», 12.2 (2023), pp. 117-140.
- L. Manca, *Una mappatura sonora attraverso le voci diasporiche*, «Il manifesto», 21 aprile 2023, p. 13.

*Riferimenti bibliografici*

- F. Caruso, *The Chorale Saint Michel Archanges in Cremona (Lombardy, Italy) between Locality and Translocality*, «Philomusica Online», 18.1 (2019), pp. 267-288.
- R. Cohen, *Global Diasporas. An Introduction*, Routledge, New York 2008.
- M. Desroches, *Musica e rituale: significati, identità, società*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. III, *Musica e culture*, Einaudi, Torino 2003, pp. 483-504.
- F. Olivadese, *Pratiche musicali e dinamiche culturali presso la comunità migrante romana in Calabria*, tesi di dottorato, Università di Roma 'Tor Vergata', a.a. 2019/2010.
- A. Reyes, *Migration: Ethnomusicological Terra (In)cognita?*, in S. Facci - G. Giuriati (eds.), *Music of the Twenty-First Century Diasporas: Research and Methods*, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, pp. 24-36.
- M. Stokes, *Migration and Music*, «Music Research Annual», 1 (2020), pp. 1-29.



FULVIA CARUSO

MUSICA E MIGRAZIONE NELLA PROVINCIA DI CREMONA.  
UNO SGUARDO D'INSIEME \*

*Alla base del progetto*

Cremona è posizionata in Lombardia, la prima regione italiana per presenza di immigrati volontari, soprattutto per motivi economici, e la prima anche per presenza di centri di accoglienza di migranti irregolari durante il processo di regolarizzazione o espulsione. Con il 15,3% della popolazione straniera (rispetto a una media nazionale intorno all'8%), Cremona è la quarta città della Lombardia dopo Milano, Brescia e Bergamo per migranti di lunga permanenza, ovvero persone stabilmente residenti (64,9% dei migranti).<sup>1</sup> La maggior parte degli stranieri residenti cremo-

---

\* Parte del testo qui pubblicato è la traduzione italiana dell'articolo di F. Caruso, *How Do We Go About Singing a New Song About Migration? Some Reflections from Action Research in the Padana Plain*, «European Journal of Musicology», 20.1 (2021), pp. 133-151.

<sup>1</sup> A fine 2016 la Lombardia ospitava 1.314.500 stranieri provenienti dai cosiddetti Paesi «a forte pressione migratoria», categoria che include i Paesi in via di sviluppo così come i Paesi dell'Est Europa, compresi quelli entrati nell'Unione Europea dal 2004; la provincia di Cremona ospitava 47.200 immigrati (di cui poco più di 6000 irregolari); fonte: rapporto 2016 dell'Osservatorio regionale per l'integrazione e la multietnicità (ORIM). Nel 2021 gli stranieri residenti in provincia di Cremona sono 42.031. Romania, India, Marocco e Albania sono le nazioni di provenienza più rappresentate, riflettendo percentuali simili a livello regionale e locale; fonte: <https://www.tuttitalia.it/lombardia/provincia-di-cremona/statistiche/cittadini-stranieri-2022/>.

nesi ha più di 30 anni, è in Italia da più di dieci anni, ha una buona istruzione, conosce abbastanza bene la lingua italiana. Il 42,9% di loro trascorre del tempo con i connazionali e si identifica con la nazione di origine.<sup>2</sup>

Tra la città e la provincia, Cremona ospita anche 20 centri di accoglienza straordinari, che gestiscono centinaia di migranti irregolari e un progetto SAI che accoglie circa 80 persone;<sup>3</sup> ciò significa un impegno significativo anche con richiedenti asilo e rifugiati. Cremona è quindi una città che presenta una quantità e una percentuale significative di stranieri, allo stesso tempo su piccola scala (gli abitanti di Cremona al 31 dicembre 2020 erano 71.223). Una buona situazione per realizzare un'etnografia su musica e migrazione.

Così dal 2014 ho iniziato con i miei studenti<sup>4</sup> una ricerca su musica e migrazione a Cremona e dintorni, in un'area tra Lombardia ed Emilia-Romagna, al centro della pianura padana. Nel 2015 la ricerca si è strutturata e ampliata nel progetto *Musica*

---

<sup>2</sup> Rapporto 2016 dell'Osservatorio regionale per l'integrazione e la multi-eticità (ORIM).

<sup>3</sup> Il SAI (Sistema di accoglienza e integrazione) è in vigore dal 2020, in sostituzione del SIPROIMI (Sistema di protezione per titolari di protezione internazionale e per minori stranieri non accompagnati) che a sua volta ha sostituito nel 2018 lo SPRAR (Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati). Per maggiori informazioni sul sistema di accoglienza territoriale consultare i siti: <https://www.retesai.it/> e <https://www.interno.gov.it/it/temi/immigrazione-e-asilo/sistema-accoglienza-sul-territorio>.

<sup>4</sup> Hanno partecipato alla ricerca: Daniela Conzadori, Maurizio Corda, Beatrice Di Mario, Andrea Fugatti, Teresa Polizzotto, Mariangela Quaranta, Andrea Rampin, Monica Serafini, Francesca Vergani, Rouben Vitali (scuole); Clarissa Biscardi, Edoardo Boschetti, Monica Colella, Federica Colucci, Eleonora Carrucciu, Francesco Dalla Libera, Sara Dawalibi, Sara De Bernardis, Giacomo Firpo, Clara Foglia, Federica La Rocca, Gabriele Lazzarini, Giuseppe L'Erario, Roberta Licitra, Davide Pancetti, Teresa Polizzotto, Angela Stella Tancredi, Margherita Tealdi, Thea Tiramani, Carla Turlà (chiese e associazioni culturali); Elisa Tartaglia, Rossella Calvia, Clara Fanelli, Mattia Signaroldi, Francesco Brianzi (Centro di accoglienza di Vigolzone); Gaiànè Kevorkian, Massimiliano Caruso, Alba Cacchiani, Martina Drigo, Federica La Rocca, Simone Rude, Patrizia Vaccari (Casa dell'accoglienza di Cremona).



e migrazione, una ricerca-azione<sup>5</sup> sviluppata all'interno del più ampio piano strategico triennale sulle migrazioni (*Verso un modello di governance delle migrazioni internazionali: sfide e opportunità in una prospettiva interdisciplinare*) avviato dal mio ateneo, l'Università di Pavia, nel 2015.<sup>6</sup> L'intento era – ed è tuttora – quello di indagare l'autorappresentazione e l'espressione attraverso la musica delle comunità di migranti economici e di rifugiati e richiedenti asilo a Cremona e nelle province limitrofe (Mantova, Modena e Piacenza).

Il presupposto di partenza è che la produzione e l'ascolto della musica sono strumenti essenziali per esprimere l'appartenenza individuale, di gruppo e culturale, sociale e religiosa. Attraverso la documentazione della musica praticata e ascoltata nei diversi contesti e lo studio di come la musica intervenga nello spazio pubblico e privato delle persone immigrate, vorremmo dunque provare a comprendere come i migranti si collocano nei confronti della cultura ospitante e della propria cultura.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Cfr. K. Lewin, *Action Research and Minority Problems*, «Journal of Social Issues», 2.4 (1946), pp. 34-46.

<sup>6</sup> L'obiettivo del progetto dell'Università di Pavia era indagare in chiave interdisciplinare il fenomeno delle migrazioni nel Mediterraneo, dalle sue radici storiche alle attuali implicazioni biomediche, sociali e culturali. L'auspicio era quello di dare un modello di *governance* del fenomeno migratorio per gestire la realtà di una società ormai interetnica e interculturale. Avevamo 22 progetti in tre diverse aree di ricerca: scienze biomediche, scienze sociali e scienze umane (cfr. <http://www-wp.unipv.it/migrazione/?pageid=52>). Il progetto era triennale e si è concluso a luglio 2018. La mia ricerca, invece, continua.

<sup>7</sup> Una bibliografia di riferimento per musica e migrazione in generale è costituita da: J. Baily - M. Collyer (eds.), *Music and Migration*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», 32.2 (2006); R. Beckles Willson, *Migration, Music and the Mobile Phone: a Case Study in Technology and Socio-Economic Justice in Sicily*, «Ethnomusicology Forum», 30.2 (2021), pp. 226-245; A.E. Chávez, *Sounds of Crossing*, Duke University Press, Durham 2017; A. Ciucci, *The Voice of the Rural: Music, Poetry and Masculinity among Migrant Moroccan Men in Umbria*, University of Chicago Press, Chicago 2022; R.G. Davis - D. Fischer-Hornung - J.C. Kardux (eds.), *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music, and Art: Performing Migration*, Routledge, Oxford 2011; S. Facci - G. Giuriati (eds.), *Music of the Twenty-First Century Diasporas*, Istituto Interculturale di

Per questo nella ricerca non ci siamo limitati ad interagire con realtà comunitarie, ma anche con singoli individui; con musicisti professionisti ma anche con non musicisti. Volevamo evitare di limitare la ricerca a raggruppamenti su base nazionale o religiosa, convinti che la contemporaneità sia caratterizzata da un «multi-cultural riddle».<sup>8</sup>

Abbiamo indagato sulla musica ascoltata e praticata in tutte le sue declinazioni, scoprendo che il concetto di ‘musica tradizionale’ è sempre più cangiante a seconda delle generazioni e delle esperienze di vita individuali.

Convinti che la musica sia uno strumento potente per fornire una nuova comprensione del carattere transnazionale di molte identità contemporanee, e plasmare l’opinione pubblica sulla diversità culturale, etnica e religiosa nell’Italia contemporanea, la nostra ricerca non si è limitata a raccogliere dati, ma a immaginare modalità di integrazione. Per questo è ricerca-azione: non solo l’etnografia ha sempre cercato di restituire qualcosa alle persone coinvolte, attraverso pratiche musicali partecipate e laboratori

---

Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022; N. Kiwan - U.H. Meinhof (eds.), *Music and Migration: A Transnational Approach*, «Music and Arts in Action», 3.3 (2011); C. Clark-Kazak, *Recounting Migration*, McGill’s University Press, Montreal 2011; U. Hemetek, *Applied Ethnomusicology as an Intercultural Tool. Some Experiences from the Last 25 Years of Minority Research in Austria*, in S. Pettan - J.T. Titon (eds.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 229-277; S. Krüger - R. Trandafoiu (eds.), *The Globalization of Musics in Transit*, Routledge, Oxford 2014; E. Levi - F. Scheduling (eds.), *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and Beyond*, Scarecrow Press, Lanham 2011; M. Martiniello - J.-M. Lafleur, *Ethnic Minorities’ Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», 34.8 (2008), pp. 1191-1215; E. Pistrick, *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*, Ashgate, Farnham 2015; J. Toynbee - B. Dueck (eds.), *Migrating Music*, Routledge, Oxford 2011; M. Stokes, *Migration and Music*, «Music Research Annual», 1 (2021), pp. 1-24; M. Wurm (Hg.), *Musik in der Migration*, Transcript, Bielefeld 2006.

<sup>8</sup> Cfr. G. Baumann, *The Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*, Routledge, New York - London 1999.

musicali, ma ha anche sviluppato occasioni di incontro, spazi di condivisione delle espressioni culturali, in particolare musicali, degli stranieri residenti e dei richiedenti asilo, così da fornire occasioni di conoscenza delle culture che sempre più connotano il panorama italiano.

La ricerca è articolata in tre assi culturali e concettuali che si declinano in tre diverse realtà: i luoghi di culto e di aggregazione, la scuola, i centri di accoglienza.

### *I luoghi di culto e di aggregazione*

La prima cosa di cui abbiamo iniziato ad occuparci sono state le pratiche religiose,<sup>9</sup> di cui era già stata fatta una prima mappatura dal Comune di Cremona attraverso il Tavolo interreligioso.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Per questo lavoro mi sono ispirata all'etnografia avviata da Serena Facci e dal suo team all'Università di Tor Vergata per il progetto di ricerca PRIN *Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 a oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche contemporanee* (coordinatore nazionale: Giovanni Giuriati), unità di Tor Vergata, *Musica, festa, rito. Dinamiche di trasmissione e trasformazione di forma e comportamenti musicali in contesti di socializzazione e rapporto con il sacro* (coordinatore: Giorgio Adamo). Cfr. S. Facci, *Liturgie musicali*, in F. Caruso - V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 189-194; A. Cosentino, *Esengo. Pratiche musicali liturgiche nella chiesa congolese di Roma*, NeoClassica, Roma 2019; S. Facci - A. Cosentino, *Problems of Method in a Fieldwork among the Immigrant Christian Communities in Rome*, «GESJ: Musicology and Cultural Science», 17.1 (2018), pp. 3-23; S. Facci - G. Tuzi, *Choir Transhumance in the Filipino Catholic Community in Rome*, «European Journal of Musicology», 20.1 (2021), pp. 23-38; M. Rizzuto, *Prima ricognizione sulle liturgie musicali delle chiese ortodosse in Sicilia*, «Archivio antropologico mediterraneo», 17.2 (2015), pp. 139-154; Ead., *Alhān. Musica e liturgia nella chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire di Roma*, NeoClassica, Roma 2020. In Italia lo studio della musica liturgica dei migranti ha una storia breve, fatta eccezione per le minoranze greca e albanese del Sud (cfr. G. Garofalo - C. Troelsgård, *Chants of the Byzantine Rite: The Italo-Albanian Tradition in Sicily*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2016).

<sup>10</sup> Nato nel 2006, il Tavolo interreligioso è un'iniziativa del Comune di Cremona e della Caritas diocesana e raccoglie rappresentanti delle principali comunità religiose presenti sul territorio.

Già ad una prima analisi ho realizzato che esisteva una notevole pluralità di luoghi di culto. Mi interessava conoscere e diffondere informazioni su quelle realtà, creando un archivio di registrazioni audiovisive dei riti,<sup>11</sup> integrate da interviste ai partecipanti (musicisti e soggetti che hanno un ruolo di primo piano nella comunità e/o nel rito).

La documentazione intende evidenziare in particolare: la lingua o le lingue utilizzate nel rito e nelle musiche; il ruolo degli eventi musicali nel rito; gli elementi della performance (solo, coro, strumenti, danza...); la partecipazione dei credenti al rito e alla musica; l'uso o meno della scrittura o di altre tecnologie nel processo di apprendimento e di esecuzione. La mappatura è in costante aggiornamento; alcune realtà sono state oggetto di tesi di laurea,<sup>12</sup> per altre abbiamo documentato un unico evento religioso con relativa intervista esplicativa, senza aver ancora avuto l'opportunità di approfondire.<sup>13</sup>

Quanto raccolto consente comunque di comprendere alcuni comportamenti analoghi tra realtà religiose diverse. La maggior parte dei migranti vuole partecipare a un rito che riproduca il più possibile quello che vivevano 'a casa',<sup>14</sup> ma questo è possibile

---

<sup>11</sup> Abbiamo usato due videocamere Canon Legria HF G25 e un registratore audio Zoom H6.

<sup>12</sup> Thea Tiramani sul tempio sikh di Pessina Cremonese (Cremona); Davide Pancetti sul tempio buddhista della comunità dello Sri Lanka di Spilamberto (Modena); Margherita Tealdi sulla comunità ortodossa ucraina di Cremona; Sara De Bernardis sulla Chiesa evangelica pentecostale di Bethel.

<sup>13</sup> Oltre alle realtà citate nella nota precedente, la Chorale Saint Michel Archanges, costituita prevalentemente da ivoiriani, la confraternita Mourid senegalese, la chiesa ortodossa rumena e la chiesa cattolica rumena sono state oggetto di più documentazioni, mentre di diverse altre realtà provinciali abbiamo documentato una sola celebrazione religiosa. Il totale è di circa 70 eventi documentati.

<sup>14</sup> Dopo il Concilio Vaticano II le diverse chiese nazionali hanno potuto sviluppare versioni in lingua locale e musiche locali delle proprie celebrazioni. Si veda in proposito M. Ingalls - M. Swijghuisen Reigersberg - Z.C. Sherinian (eds.), *Making Congregational Music Local in Christian Communities Worldwide*, Routledge, London 2018.

solo per comunità di una certa dimensione. È un modo per mantenere un rapporto – reale o immaginario – con i propri luoghi di origine. I cristiani cattolici, ad esempio, che possono partecipare alle messe di qualsiasi chiesa cremonese, potendo preferiscono partecipare a celebrazioni organizzate apposta per la comunità della propria nazione di origine, in lingua e con un sacerdote del proprio Paese. Tuttavia, l'organizzazione delle chiese dipende dalla diocesi di Cremona, che non sempre è sensibile a questa necessità o può tradurla in atto. Dunque, nel caso di comunità più grandi possiamo più facilmente trovare una chiesa dedicata ad esse, con un parroco del loro Paese che officia la messa ogni settimana. In altri casi, più nazionalità vengono raggruppate in base alla lingua (francese o inglese), affidate ad un sacerdote che sia della nazionalità più vicina possibile e che officia solo una volta al mese. Altre volte, come nel caso della chiesa ucraina, il sacerdote viene da Brescia e ha un rapporto per forza di cose sommario con la comunità.

Le due maggiori documentazioni – realizzate rispettivamente da Davide Pancetti presso il tempio buddhista Theravada della comunità singalese di Spilamberto (Modena) e da Thea Tiramani presso il tempio sikh di Pessina Cremonese – indicano che più una comunità è grande, più il rito è completo e la musica è ben eseguita; ma indicano anche quanto sia forte il ruolo dei media, in particolare delle Web TV, nelle modificazioni contemporanee della partecipazione musicale dei devoti.

Lo studio che Margherita Tealdi ha svolto sulle messe ucraine a Cremona offre una prospettiva diversa: se è vero che è difficile per una piccola comunità ottenere le condizioni adeguate per compiere un buon rito, questa non è una specificità della migrazione, perché ciò accade anche a casa, nei piccoli paesi di campagna.

La pienezza dei riti, e dunque anche della musica ad essi collegata, dipende poi da tante variabili (competenza musicale, presenza di una guida religiosa e musicale dedicata, tradizioni musicali specifiche...) che è tuttora sotto osservazione. Ad esempio, le

interviste condotte da Sara De Bernardis hanno evidenziato che molti dei fedeli si sono convertiti alla chiesa di Bethel proprio a Cremona e che hanno deciso di imparare a suonare per devozione, così da poter accompagnare i riti.

In effetti, è più comune che chi suona nei riti non sia un musicista professionista, e che anche quando ha una formazione accademica, come nel caso del direttore della Chorale Saint Michel Archanges, per vivere fanno altro.<sup>15</sup>

In definitiva, la condizione di migrazione in una situazione come quella di Cremona, in cui abbiamo tante piccole comunità, è estremamente cangiante e frammentaria.

Questo emerge anche dalla messa cristiana celebrata in occasione della Giornata mondiale del migrante e del rifugiato (per diversi anni ogni terza domenica di gennaio, poi sospesa a causa della pandemia), che abbiamo documentato dal 2014 al 2019. Anche se i cori che vi partecipano sono abbastanza abili, non si mescolano se non obbligati, preferendo esprimere la loro appartenenza nazionale con la loro musica. Tuttavia, ho potuto verificare che tra cori africani può esserci uno scambio di canti, quando questi sono particolarmente graditi.

Rispetto al mondo dell'associazionismo, il discorso può ripetersi analogo: la numerosità della comunità, o viceversa la scarsa numerosità di persone di analoga provenienza, comporta aggregazioni di tipo diverso. Le associazioni culturali sono quasi tutte organizzate su base nazionale,<sup>16</sup> salvo i centri culturali islamici, che aggregano persone di origini diverse accomunate dalla stessa fede, o il caso della Associazione Latinoamericana, che aggrega

---

<sup>15</sup> Sull'esperienza della Chorale cfr. F. Caruso, *The Chorale Saint Michel Archanges in Cremona (Lombardy, Italy) between Locality and Translocality*, «Philomusica Online», 18.1 (2019), pp. 267-288.

<sup>16</sup> Orizzonti latini e Associazione Ansamblul Trăistuța per la Romania; Associazione Komuniteti Shqiptar ne Cremona per l'Albania; Associazione dei Senegalesi di Cremona e Provincia - ASCP; Sikhi Sewa Society per gli indiani di religione sikh; Centro islamico culturale La Speranza, Cremona; Associazione Al Nur, Cremona; Associazione islamica Al Manar, Soresina.

le persone di origine sudamericana, in numero troppo esiguo per creare associazioni diverse. In entrambi questi casi la lingua comune (arabo in un caso, seppure con declinazioni nazionali, e la predominanza dello spagnolo nel secondo) facilita l'aggregazione tra persone di diversa provenienza.

Questa parte più tradizionale di ricerca sul campo ha comunque avuto dei risvolti applicativi, tesi a dare spazio e visibilità alle musiche incontrate. A partire dal 2016 sono state invitate più realtà a partecipare alla rassegna *Dal locale al globale*, un ciclo di lezioni-concerto sulle musiche di interesse etnomusicologico presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia. Inoltre, dal 2019 (purtroppo sospesa a causa della pandemia nel 2020 e nel 2021) abbiamo organizzato assieme al Comune di Cremona (Sistema museale e Assessorato alle politiche sociali) *Culture in dialogo*, una serie di incontri presso i musei civici in cui le comunità migranti mettono in dialogo le proprie culture e musiche con i patrimoni conservati nei musei. Presentare la propria cultura attraverso le lenti di specifici patrimoni locali consente sia alle comunità sia ai visitatori di uscire da schemi stereotipati sulle culture e i Paesi d'origine dei migranti.<sup>17</sup>

### *La scuola*

Una parte rilevante della ricerca-azione è dedicata all'esplorazione nel contesto cremonese della possibilità di utilizzare le musiche del mondo come strumento per un'educazione multiculturale.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Il sito web del progetto si trova all'indirizzo: <https://sites.google.com/universitadipavia.it/cultureindialogo/>.

<sup>18</sup> La bibliografia sull'etnomusicologia e l'educazione musicale è estremamente vasta, e anche quella che abbiamo utilizzato è troppo ampia per essere citata *in toto*. Per immaginare i nostri laboratori sono stati determinanti lo studio di: W. Anderson - P.S. Campbell, *Multicultural Perspective in Music Education* (3<sup>rd</sup> ed.), Rowman and Littlefield, Lanham 2013; P.S. Campbell, *Teaching Music Globally. Experiencing Music Expressing Culture*, Oxford University Press,

Anche in questo caso siamo partiti dalla mappatura della realtà delle scuole secondarie di primo grado attraverso una ricerca-azione. Il nostro obiettivo era allargare l'orizzonte musicale di ogni studente e introdurlo all'accettazione della diversità culturale e dell'appartenenza transculturale che tutti sperimentiamo<sup>19</sup> e allo stesso tempo indagare gli ascolti, i gusti e la consapevolezza musicali delle giovani generazioni, per verificare se ci fossero

---

Oxford 2004; P.S. Campbell - T. Wiggins (eds.), *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, Oxford University Press, Oxford 2013; H. Schippers, *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*, Oxford Academic, Oxford 2010; S. Facci - G. Santini, *Chants d'Italie*, Cité de la Musique, Paris 2012; N. Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools from American Idol to YouTube*, Scarecrow Press, Lanham 2011; M.C. Nussbaum, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Harvard University Press, Cambridge - London 1997; S. Facci, *Multiculturalismo nell'educazione musicale*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, pp. 863-879; F. Ferrari - G. Santini (a cura di), *Musiche inclusive. Modelli musicali d'insieme per il sostegno alla partecipazione e all'apprendimento nella secondaria di primo grado*, Universitalia, Roma 2014; S. Keegan-Phipps, *Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contemporary England*, «Yearbook for Traditional Music», 38 (2007), pp. 84-107; W. Sakai, *Music Preferences and Family Language Background: A Computer-Supported Study of Children's Listening Behaviour in the Context of Migration*, «Journal of Research in Music Education», 59.2 (2011), pp. 174-195; C.B. Hancock, *Music Teachers at Risk for Attrition and Migration: An Analysis of the 1999-2000 Schools and Staffing Survey*, «Journal of Research in Music Education», 56.2 (2008), pp. 130-144; S. Schonmann (ed.), *The Wisdom of the Many: Key Issues in Arts Education*, «International Yearbook for Research in Arts Education», 3 (2015).

<sup>19</sup> A proposito della transculturalità passata e attuale, cfr. F. Ortiz Fernández, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Jesús Montero, La Habana 1940; W. Welsch, *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today*, in F. Giannattasio - G. Giuriati (eds.), *Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine 2017, pp. 30-49; J.-L. Amselle, *From Métissage to the Connection between Cultures*, ivi, pp. 126-135. Vedere anche il progetto *Transcultural Music Education in Germany or how to manage boundaries in music classes*, a cura dell'Institute of Transcultural Music Studies della Liszt School of Music di Weimar, condotto da Jörg Sapper ([https://www.academia.edu/3625099/Transcultural\\_Music\\_Education\\_in\\_Germany\\_or\\_how\\_to\\_manage\\_boundaries\\_in\\_music\\_classes](https://www.academia.edu/3625099/Transcultural_Music_Education_in_Germany_or_how_to_manage_boundaries_in_music_classes)).



differenze tra quelle dei cremonesi e quelle dei giovani migranti o discendenti. Il primo anno (2015/2016), grazie al coinvolgimento di Maurizio Corda e Monica Serafini, ex studenti del Dipartimento ora insegnanti di musica nelle scuole, abbiamo messo a punto laboratori specifici di ascolto e riflessione sulle pratiche musicali degli studenti delle medie, poi replicato nel 2016/2017 con tre scuole medie grazie alla partecipazione di altre docenti.<sup>20</sup> Ho anche chiesto ai miei tanti studenti di laurea magistrale che già insegnano in diversi livelli di istruzione, dalla scuola dell'infanzia al liceo, di sperimentare questo modello, adattandolo a diverse situazioni. Il modello è articolato in tre fasi e sembra funzionare in ogni tipo di livello scolastico, se il docente ha una adeguata preparazione etnomusicologica. La prima fase del lavoro ha lo scopo di raccogliere informazioni sugli ascolti degli studenti e sui comportamenti musicali attraverso un breve questionario (per lo più a risposta multipla). Discutiamo con gli studenti i risultati e iniziamo a introdurre concetti come le funzioni della musica nelle diverse tradizioni musicali, e ascolti diversi dai loro, tratti principalmente dalla musica popolare italiana. La seconda fase è la realizzazione di un diario sonoro, scritto per una o due settimane. Il compito per gli studenti è di annotare la musica che ascoltano volontariamente e involontariamente e specificare dove, quando e perché ascoltano cosa. Il diario intende renderli più consapevoli delle musiche e dei suoni che li circondano e allo stesso tempo raccogliere informazioni aggiuntive sugli atteggiamenti di ascolto della famiglia. Anche in questo caso i diari vengono discussi in classe e vengono presentati agli studenti diversi tipi di musiche che derivano dai diari, ampliando con materiale di archivio.

Per riassumere brevemente gli esiti di queste due fasi, abbiamo constatato (senza troppo stupore) che la maggior parte degli studenti è influenzata dal sistema musicale *mainstream* e non è consapevole dello spazio acustico che lo circonda. Quasi tutti gli studenti ascoltano musica pop e rap italiana e internazionale,

---

<sup>20</sup> Laura Corona, Giusi Rancati, Stefania Piseri.

anche se gli studenti – per lo più africani – che frequentano le messe evangeliche citano come generi musicali preferiti il gospel e lo spiritual e gli indiani di religione sikh apprezzano il kirtan.

È emersa inoltre una difficoltà nella consapevolezza dell'ascolto involontario, una confusione – per lo più nei discendenti – su cosa sia la musica tradizionale e una difficoltà a relazionarsi con i genitori sulla musica tradizionale/folk o popolare dei loro Paesi d'origine, che sono 'costretti' ad ascoltare a casa o in viaggio in macchina. Ecco perché introduciamo un terzo passo: fare ricerche sulla musica di famiglia (a casa e nei luoghi di culto) e presentare in classe i risultati, invitando se possibile anche genitori, parenti, conoscenti a spiegare direttamente la loro musica. Si alternano poi lezioni di ascolto, collegando la musica con un contesto e un utilizzo specifici, e lezioni pratiche dove – se possibile – gli studenti si insegnano a vicenda (o aiutano l'insegnante ad insegnare) le proprie tradizioni musicali. In un caso la classe ha deciso di realizzare tre playlist.<sup>21</sup> Ci sono poi molte possibilità per andare oltre, a seconda della risposta o dell'atteggiamento della classe e delle capacità e degli atteggiamenti dell'insegnante.

Da questa fase conoscitiva è emersa da una parte l'efficacia dell'approccio transculturale, che non stigmatizza la differenza di chi non è italiano e lascia emergere con serenità le differenze che caratterizzano una città sempre più multiculturale. Dall'altra è emersa la necessità di una formazione specifica per gli insegnanti in generale e per gli insegnanti di musica in particolare. Purtroppo, sebbene il ministero dell'Istruzione dia alcune indicazioni su una scuola aperta e plurale, i programmi scolastici sono fortemente basati sulla cultura colta italiana.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Cfr. N. Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom*.

<sup>22</sup> La maggior parte dei manuali affronta ancora la musica in modo diacronico, presentando la musica del mondo con la musica dei primitivi, considerando concettualmente le culture non occidentali come equivalenti alle culture preistoriche; fa eccezione R. Deriu - A. Pasquali - M. Ventura, *Musica intorno*, RCS, Milano 2010, che ha però il problema di essere estremamente sintetico e di semplificare fortemente i tratti musicali.

Emerge qui ancora una volta come la presenza di una comunità nutrita comporta una riattivazione di contesti culturali dei Paesi di origine, reali o immaginari, e dunque anche una maggiore esposizione dei giovani alla propria cultura di origine.

Un'ultima cosa che abbiamo compreso, anche grazie alla tesi di laurea di Daniela Conzadori,<sup>23</sup> è che partire dalle musiche folkloriche italiane è un modo più morbido ed efficace per introdurre la diversità musicale, come già segnalato da Facci.<sup>24</sup> Introdurre e approfondire il concetto di transculturalità o di appartenenza multipla è fondamentale per tutte le giovani generazioni: anche gli italiani hanno radici regionali spesso disattese.

Nella convinzione che una vera inclusione può essere possibile solo con una profonda consapevolezza delle proprie origini, abbiamo deciso di scrivere un volume che aiutasse gli insegnanti di musica ad usare le musiche del mondo e della tradizione popolare italiana. Si tratta di *Dal locale al globale. Le musiche del mondo a scuola*, realizzato assieme a chi ha partecipato al progetto, utilizzando materiale multimediale d'archivio delle già citate lezioni-concerto organizzate in Dipartimento.<sup>25</sup>

Il prossimo passo sarà sperimentare, con il supporto del Comune di Cremona e dell'Ufficio scolastico territoriale, un percorso formativo di aggiornamento per gli insegnanti che sappia dare tutto ciò che serve, partendo da concetti culturali generali fino a strumenti efficaci per comprendere e praticare le musiche folkloriche e del mondo nelle aule. Evitando sia la celebrazione delle differenze che la loro semplificazione.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> D. Conzadori, *La musica nella mia valigia. Proposta di un percorso transculturale nella Scuola Primaria*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2017.

<sup>24</sup> Cfr. S. Facci, *Multiculturalismo nell'educazione musicale*.

<sup>25</sup> F. Caruso - M. Corda - G. Kevorkian - M. Serafini - E. Tartaglia - T. Tiramani, *Dal locale al globale. Le musiche del mondo a scuola*, Tab, Roma 2021.

<sup>26</sup> Cfr. B. Nettl, *Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship*, «MinAd: Israel Studies in Musicology Online», 8.1-2 (2010), pp. 1-9.

### *I centri di accoglienza*

Per quanto riguarda il nostro impegno con i richiedenti asilo o protezione internazionale, abbiamo cercato di sviluppare modelli di integrazione sociale attraverso la musica per coloro che sono ospitati nei CAS (Centri di accoglienza straordinaria),<sup>27</sup> dove vivono uno, due o più anni in attesa dell'esito della loro domanda.<sup>28</sup> Questo può produrre diversi problemi, in una situazione già critica. E la musica può aiutare, poiché è una parte essenziale dell'espressione culturale e individuale delle persone, che possiedono una competenza musicale trasversale che interagisce con le loro rappresentazioni di sé e le condizioni emotive e psicologiche che vivono.<sup>29</sup> Anche in questo caso lo scopo della ricerca era capire il ruolo che la musica ha nella vita quotidiana di queste persone e allo stesso tempo aiutarle a socializzare e ad esprimersi senza necessariamente parlare la lingua del Paese ospitante, alleviare i traumi causati dalla condizione di migrazione irregolare e dare un senso al tempo sospeso in cui vivono.<sup>30</sup> Una volta mappata la

---

<sup>27</sup> L'accoglienza dei migranti irregolari si articola su più livelli: Centri di primo soccorso e accoglienza (CPSA), che ospitano gli stranieri al loro arrivo in Italia (a Lampedusa, Elmas, Otranto e Pozzallo), prestano assistenza medica, effettuano le fotosegnalazioni e raccolgono le richieste di protezione internazionale; Centri di accoglienza (CDA), solo per l'accettazione durante la procedura di identificazione, e Centri di elaborazione solo per richiedenti asilo (CARA); Sistema di Protezione Rifugiati e Richiedenti Asilo (SPRAR), centri di elaborazione gestiti per lo più dai Comuni, con denaro del governo. I CAS sono individuati dalla Procura della Repubblica. Per approfondimenti consultare i siti web citati in nota 3.

<sup>28</sup> Per lo più uomini, perché le donne sono solo il 13% degli stranieri irregolari e sono ospitate solo nei centri dell'ex SPRAR, in strutture sicure, per essere più accudite, o in appartamenti con la propria famiglia. I migranti minori seguono un protocollo diverso, perché sono subito accettati per effetto della Convenzione di New York del 1989 sui diritti dell'infanzia.

<sup>29</sup> Cfr. H. Schippers, *Tradition, Authenticity and Context: The Case for a Dynamic Approach*, «British Journal of Music Education», 23 (2006), pp. 333-349.

<sup>30</sup> Tra le tante letture che abbiamo fatto, quelle che hanno ispirato di più sono: S.C. Koch - B. Weidinger-von der Recke, *Traumatized Refugees: An Integrated Dance and Verbal Therapy Approach*, «The Arts in Psychotherapy»,

realtà, volevamo anche dare ai cittadini italiani l'opportunità di scoprire, imparare e comprendere i valori e le culture di rifugiati attraverso le musiche che praticano o che ascoltano.

Per circa due anni, tra il 2015 e il 2017, siamo stati impegnati con due diversi CAS: la Casa dell'Accoglienza della diocesi di Cremona e l'agriturismo 'C'era una volta' di Zerbione (nel comune di Vigolzone, in provincia di Piacenza). Gaianè Kevorkian a Cremona ed Elisa Tartaglia a Zerbione sono state le principali attrici di questa ricerca-azione, coadiuvate da altri studenti.

I due contesti sono abbastanza diversi: i richiedenti asilo ospitati nell'agriturismo di Zerbione erano dai 15 ai 20 uomini tra i 18 e i 31 anni provenienti dall'Africa subsahariana (Costa d'Avorio, Mali, Senegal, Togo, Guinea, Guinea Bissau, tutte nazioni dell'Africa occidentale di lingua francese);<sup>31</sup> la Casa dell'acco-

---

36.5 (2009), pp. 289-296; C. Lenette - B. Procopis, *'They Change Us': The Social and Emotional Impacts on Music Facilitators of Engaging in Music and Singing with Asylum Seekers*, «Music and Arts in Action», 5.2 (2016), pp. 55-68; C. Lenette - N. Sunderland, *'Will There Be Music for Us?' Mapping the Health and Well-Being Potential of Participatory Music Practice with Asylum Seekers and Refugees Across Contexts of Conflict and Refuge*, «Arts & Health», 8.1 (2016), pp. 32-49; A. Reyes Schramm (ed.), *Music and Forced Migration*, «The World of Music», 32.3 (1990); Ead., *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Temple University Press, Philadelphia 1999; J.D. Pilzer, *The Study of Survivors' Music*, in S. Pettan - J.T. Titon (eds.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, pp. 481-510; B. Sweers, *Music and Conflict Resolution: The Public Display of Migrants in National(ist) Conflict Situations in Europe: An Analytical Reflection on University-Based Ethnomusicological Activism*, ivi, pp. 511-550; M. de São José Côrte-Real (ed.), *Music and Migration*, «Migrações», 7 (2010); V. Storsve - I.A. Westby - E. Ruud, *Hope and Recognition: A Music Project among Youth in a Palestinian Refugee Camp*, «Voices: A World Forum for Music Therapy», 10.1 (2010); M. Swijghuisen Reigersberg, *Collaborative Music, Health, and Wellbeing Research Globally: Some Perspectives on Challenges Faced and How to Engage with Them*, «Journal of Folklore Research», 54.1 (2017), pp. 133-159; K. Harrison - K. Jacobsen - N. Sunderland, *New Skies Above: Sense-bound and Place-based Songwriting as a Trauma Response for Asylum Seekers and Refugees*, «Journal of Applied Arts and Health», 10.2 (2019), pp. 147-167.

<sup>31</sup> Le Procure normalmente cercano di mettere insieme persone che provengono dalle stesse aree geografiche.

glienza di Cremona ospitava circa 150 rifugiati provenienti da diverse parti del mondo: Guinea Conakry, Niger, Nigeria, Sudan, Camerun, Libia, Togo, Bangladesh, Etiopia, Mauritania, Tunisia, Ghana, Palestina, Pakistan, Siria, Mali, Senegal e Somalia. In entrambi i casi le situazioni erano estremamente variabili, dato che i richiedenti asilo possono essere facilmente spostati da un centro ad un altro.

Questa ‘esperienza sul campo’<sup>32</sup> è la meno classica in cui siamo stati impegnati. Ascoltando, suonando o ‘musicando’<sup>33</sup> a diversi livelli con loro, abbiamo cercato di esplorare l’ampia gamma di significati e i diversi ruoli che la musica gioca nella nostra vita personale.

Nel CAS della diocesi abbiamo iniziato seguendo e sostenendo gli Oghene Damba,<sup>34</sup> un gruppo musicale creato nel 2015 da un mediatore culturale e musicista ghanese, Bawa Salifu. All’epoca era costituito da alcuni giovani tra i 18 e i 25 anni, provenienti da Ghana, Nigeria e Mali; salvo Bawa Salifu, nessuno era musicista, ma facendo prove ogni settimana con un ottimo maestro hanno potuto raggiungere dei buoni livelli, in base alle capacità di ciascuno.

In questo caso, quello che era interessante comprendere era che tipo di musica facessero e perché. Grazie alla tesi di laurea di Gaianè Kevorkian<sup>35</sup> abbiamo avuto un quadro chiaro, che in seguito ho potuto approfondire continuando a seguire e analizzare le performances del gruppo e attraverso numerose interviste a Bawa Salifu.

---

<sup>32</sup> Cfr. M. Kisliuk, *(Un)doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives*, in G. Barz - T.J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York 2008, p. 185.

<sup>33</sup> Cfr. C. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown 1998.

<sup>34</sup> *Oghene* in dagbani significa ‘musica’; *damba* in hausa significa ‘danza’.

<sup>35</sup> G. Kevorkian, *Oghene Damba: modalità di auto-rappresentazione nelle performance dei richiedenti asilo della Casa dell’Accoglienza*, tesi di laurea triennale, Università di Pavia, 2017.

I testi delle canzoni sono per lo più in *broken English* e trattano di amore, gratitudine a Cremona per averli ospitati, speranza per il futuro. Suonano strumenti africani (quattro djembe, un sangban e uno shekeré, sostenuti da una bottiglia) e la loro musica mantiene alcune caratteristiche africane come l'organizzazione poliritmica delle parti, la forte presenza di improvvisazione, la disposizione antifonale delle parti vocali. Ma non possiamo riconoscere nessuna particolare tradizione specifica nella loro musica, se non alcuni cicli ritmici delle percussioni. Anche gli stili di danza individuali dei ballerini che accompagnano ogni performance sono stati rielaborati per creare delle coreografie più semplici e accattivanti.<sup>36</sup> Bawa ci ha detto: «Cerchiamo di formare una musica africana, non nigeriana, ghanese o maliana, ma un misto di tutte».<sup>37</sup> Questo perché suonano musica per stare insieme e per comunicare con gli italiani.

La parte di azione in questo caso si è dunque concentrata nel sostegno del gruppo e nella creazione di eventi con loro, anche presso il Dipartimento. Dopo questa esperienza, inoltre, Gaiané Kevorkian ha ideato un suo progetto: coinvolgere i richiedenti asilo in un programma radiofonico dove presentare una selezione della musica che ascoltano e spiegare agli ascoltatori le ragioni delle loro scelte. Il percorso per arrivare alla trasmissione prevedeva sessioni di ascolti partecipati, dove ognuno – comprese le mie studentesse<sup>38</sup> – condivideva la propria musica del cuore, e di improvvisazioni strumentali libere per portare a una socializzazione che nei centri è spesso difficile. Una volta scelte le canzoni hanno poi preparato le loro presentazioni nella nostra lingua con

---

<sup>36</sup> Per un'analisi approfondita dell'esperienza di Oghene Damba si veda: G. Kevorkian, *Oghene Damba*; F. Caruso, *Faire de la musique ensemble: un programme de recherche-action avec des migrants à Crémone (Italie)*, «Cahiers d'ethnomusicologie», 32 (2019), pp. 161-178; Ead., *Experiencing and Crossing Borders through Music*, in A.R. Calabrò (ed.), *With Stones and Words*, Routledge, London - New York 2019, pp. 261-272.

<sup>37</sup> Intervista a Bawa Salifu, 23 marzo 2016.

<sup>38</sup> Con Gaiané, Martina Drigo e Patrizia Vaccari.

l'aiuto dell'insegnante di italiano. Quest'ultima fase che ci è sembrata la più preziosa perché già dalla prima sperimentazione con soli sei richiedenti asilo abbiamo potuto mostrare una profondità culturale, una riflessione profonda sulla loro condizione, una denuncia delle situazioni di partenza che spezzano la narrativa più diffusa su di loro. Purtroppo il progetto si è interrotto per mancanza di studenti disponibili a proseguire, ma abbiamo comunque creato un protocollo senz'altro replicabile.

Completamente diversa è stata l'azione di ricerca a Zerbione. In quell'agriturismo i rifugiati vivevano isolati da tutto, inizialmente senza supporto psicologico né assistenza educativa né abiti adeguati. Elisa Tartaglia ha iniziato il lavoro da sola nel novembre 2015, sperimentando diverse modalità di coinvolgimento musicale dei richiedenti asilo. Ha mescolato l'ascolto partecipato di composizioni musicali come strumento per raccontare se stessi – i propri sentimenti, la propria opinione sull'esperienza della migrazione – e imparare l'italiano, e laboratori in cui esplorare il corpo e la voce al fine di sviluppare abilità musicali e consapevolezza corporea. È stata molto dura, date le condizioni in cui vivevano, ma i rifugiati hanno capito il potere della comunicazione musicale e l'hanno usato per denunciare alla comunità la loro brutta situazione in un piccolo concerto per le autorità locali, ottenendo alcuni risultati: una connessione Internet e un insegnante di italiano. La seconda parte del laboratorio è iniziata nel marzo 2016, e ad Elisa si sono aggiunti altri tre studenti: Rossella Calvia, Clara Fanelli e Mattia Signaroldi. Questa fase, pensata assieme, aveva un nuovo obiettivo: pensare al futuro creando nuove canzoni su diversi argomenti.<sup>39</sup> Solo da 8 a 10 dei richiedenti asilo hanno

---

<sup>39</sup> Il primo argomento proposto era stato l'avventura, ma ha prodotto canzoni sull'esperienza di attraversare il Mediterraneo. Poi ci siamo proposti di riflettere su cosa del loro passato volessero portare nel loro futuro e di pensare ai lavori che volevano fare e al tipo di vita che volevano avere. Per approfondimenti: M. Signaroldi, *Musica e migrazione: ricerca di protocolli di musica partecipativa nei centri di accoglienza per migranti*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2017; C. Fanelli, *Musica e migrazione. Analisi e interpretazione dei gusti*



partecipato. Ascoltando diverse musiche dei propri Paesi e della musica popolare italiana, Bernard Malou ha imparato i primi rudimenti di chitarra, gli altri<sup>40</sup> hanno improvvisato su percussioni di vario genere (djembe di varie dimensioni, cajones e diversi sonagli realizzati durante i laboratori con Elisa). Hanno composto alcune nuove canzoni e memorizzato altre canzoni popolari africane scelte durante i laboratori. E hanno tenuto un concerto a Piacenza nel 2016 e uno a Cremona nel 2017. Il gruppo ha deciso di chiamarsi Viens Voir, dall'omonimo brano di Tiken Jah Fakoly.

Musicalmente sono partiti dai generi musicali popolari come reggae, rap e mbalax, che è quello che ascoltano normalmente, per poi creare la propria musica che mescola elementi tradizionali africani con elementi pop. Nella composizione hanno sempre proceduto iniziando prima dal testo, spesso in breve accompagnato da una melodia, poi aggiungendo strumenti, disponendo la musica in modo da riflettere il significato delle parole. È impossibile descrivere a fondo tale esperienza in questa sede, ma possiamo affermare di aver raggiunto obiettivi importanti, come un progressivo passaggio da una situazione passiva a una di attività sociale e un aumentato senso di fiducia negli altri e in se stessi.

Nessuno di loro è diventato un musicista professionista, ma due dei suonatori di djembe sono stati coinvolti da un'insegnante di danze africane di Piacenza per accompagnare dal vivo le lezioni. Sicuramente hanno migliorato le loro competenze nel lavoro di gruppo e nella capacità comunicativa. Per quanto riguarda noi, abbiamo creato un protocollo di azione attraverso la musica nei centri di accoglienza.

---

*musicali dei migranti del CAS di Zerbione*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2018; F. Caruso, *Structuring New Belongings: Composing Songs in Italian Extraordinary Reception Centres*, in R. Davis - B. Oberlander (eds.), *A Sea of Voices*, Routledge, London - New York 2021, pp. 20-38.

<sup>40</sup> Diaby Lacine, Malang Danfa, Mohamed Bah, Awali Bagnah, Bernard Malou, Fode Noba fino ad agosto 2016 e Ismaila Drame Moro, Abdourahim Djitte, Doudou Danfakha, Aliou Balde, Diaby. Del primo gruppo rimasero Bernard Malou, Fode Noba e Malang Danfa. Gli altri hanno ottenuto documenti regolari o sono stati espulsi.

### *Qualche deduzione*

Una visione di insieme di questa esperienza dimostra alcune analogie nei comportamenti sia dei migranti residenti sia dei richiedenti asilo. In entrambi i casi, nonostante la fluidità del mondo contemporaneo e nonostante tutti i cambiamenti ai quali si sono sottoposti, il legame con la propria cultura di origine si mantiene. Ad un occhio attento sembra quasi una banalità, perché se le persone sono mosse a spostarsi da ragioni economiche, non è necessario che debbano abbandonare le proprie tradizioni culturali, se rispettano le leggi della società ospitante. Esistono due livelli distinti – quello della vita lavorativa, dell’inserimento in un nuovo contesto sociale, e quello dell’appartenenza culturale – che è giusto che convivano. Sia per la naturale transculturalità che caratterizza le società contemporanee, sia perché in Italia integrazione ancora significa omologazione, e un migrante o un discendente non hanno gli stessi trattamenti degli italiani. Qualcosa che Aihwa Ong ha chiamato «cittadinanza flessibile»,<sup>41</sup> analizzando i flussi migratori cinesi. Per il governo italiano le persone che si sono trasferite in Italia restano «stranieri residenti» se non acquisiscono la cittadinanza italiana, ma spesso i migranti – è emerso in molte interviste – non chiedono la cittadinanza italiana perché non si sentono trattati alla stregua degli italiani, in un circolo vizioso che mantiene barriere e disuguaglianze.

Ritroviamo lo stesso bisogno di esprimere le proprie tradizioni culturali nei richiedenti asilo: nei centri di accoglienza tendono a creare gruppi su basi linguistiche o nazionali, anche in situazioni come quella della Casa dell’Accoglienza di Cremona, che mescola diverse nazionalità.

Tuttavia, quando ci concentriamo sulla musica, soprattutto quella ascoltata, il quadro si fa più complesso. La mobilità delle persone e la circolazione delle musiche sotto varie forme creano

---

<sup>41</sup> Cfr. A. Ong, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Duke University Press, Durham 1999.

una molteplicità di ascolti e pratiche musicali. Non è dunque importante il luogo di provenienza ma dove si incontra questa musica. Un esempio per tutti: un partecipante al progetto radiofonico ha scelto come rappresentativa di sé una canzone degli One Direction, certamente non africani, perché era l'ultima canzone che aveva ascoltato con i suoi amici prima di intraprendere il viaggio per l'Europa; ascoltarla, per lui, significa tornare in quei luoghi, a quelle persone.

Al centro del nostro lavoro ci sono le persone che abbiamo incontrato, con i loro ascolti musicali che sono davvero molteplici. Non cercano 'autenticità' o esecuzioni perfette. Ciò che crea legami tra loro è la condivisione delle musiche del loro cuore, per lo più del loro passato personale o ricordi affettivi del loro viaggio di ritorno a casa per le vacanze. È inoltre possibile creare nuovi brani che possano essere rappresentativi di tutti (come per gli Oghene Damba e i Viens Voir) o mescolare in modo appropriato diversi brani (come durante le messe francofone o le giornate delle associazioni di volontariato organizzate a Cremona, in cui convivono diverse realtà). Con le parole di Marc Slobin, «gli attori musicali pensano attraverso una gamma di scelte e selezionano tra un'ampia gamma di strategie, meta-ecletticamente».<sup>42</sup> E le scelte cambiano anche in base alla reale possibilità di praticare o ascoltare una certa musica. È essenziale concepire le relazioni tra la soggettività individuale e la formazione discorsiva dei sistemi culturali dominanti.<sup>43</sup> La realtà che stiamo affrontando oggi, più evidente nei flussi migratori, mette in crisi il concetto di nazionalità, di società e forse anche di comunità. Almeno una concezione che considera la nazionalità, la società e la comunità come pura, autentica e monolitica.

---

<sup>42</sup> «Musical actors think through a range of choices and select from a huge range of strategies, meta-eclectically». M. Slobin, *Musical Multiplicity: Emerging Thoughts*, «Yearbook for Traditional Music», 39 (2007), p. 115.

<sup>43</sup> S. Hall, *Introduction: Who Needs Identity?*, in Id. - P. du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London 1996, pp. 1-17.

*Riferimenti bibliografici*

- S. Ahmed, *Home and Away. Narratives of Migration and Estrangement*, «International Journal of Cultural Studies», 2.3 (1999), pp. 329-347.
- J.-L. Amselle, *From Métissage to the Connection between Cultures*, in F. Giannattasio - G. Giuriati (eds.), *Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine 2017, pp. 126-135.
- W. Anderson - P.S. Campbell, *Multicultural Perspective in Music Education* (3<sup>rd</sup> ed.), Rowman and Littlefield, Lanham 2013.
- J. Baily, *Ethnomusicology, Intermusability, and Performance Practice*, in H. Stobart (ed.), *The New (Ethno)musicologies*, Scarecrow Press, Lanham 2008, pp. 121-138.
- J. Baily - M. Collyer (eds.), *Music and Migration*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», 32.2 (2006).
- G. Baumann, *The Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*, Routledge, New York - London 1999.
- M.P. Baumann, *Multiculturalism and Transcultural Dialogue*, in Id., *Aspects on Music and Multiculturalism*, The Royal Swedish Academy of Music, Stockholm 1995, pp. 17-25.
- R. Beckles Willson, *Migration, Music and the Mobile Phone: a Case Study in Technology and Socio-Economic Justice in Sicily*, «Ethnomusicology Forum», 30.2 (2021), pp. 226-245.
- N. Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools from American Idol to YouTube*, Scarecrow Press, Lanham 2011.
- A. Çağlar - N. Glick Schiller, *Migrants & City-Making: Dispossession, Displacement, and Urban Regeneration*, Duke University Press, Durham - London 2018.
- P.S. Campbell, *Teaching Music Globally. Experiencing Music Expressing Culture*, Oxford University Press, Oxford 2004.
- P.S. Campbell - T. Wiggins (eds.), *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, Oxford University Press, Oxford 2013.

- F. Caruso, *Experiencing and Crossing Borders through Music*, in A.R. Calabrò (ed.), *With Stones and Words*, Routledge, London - New York 2019, pp. 261-272.
- F. Caruso, *Faire de la musique ensemble : un programme de recherche-action avec des migrants à Crémone (Italie)*, «Cahiers d'ethnomusicologie», 32 (2019), pp. 161-178.
- F. Caruso, *Sounding Diversities: Towards an Open Online Archive of Migrants' Musical Lives*, «Muzikološki Zbornik», 55.2 (2019), pp. 171-186.
- F. Caruso, *The Chorale Saint Michel Archanges in Cremona (Lombardy, Italy) between Locality and Translocality*, «Philomusica Online», 18.1 (2019), pp. 267-288.
- F. Caruso, *Structuring New Belongings: Composing Songs in Italian Extraordinary Reception Centres*, in R. Davis - B. Oberlander (eds.), *A Sea of Voices*, Routledge, London - New York 2021, pp. 20-38.
- F. Caruso - M. Corda - G. Kevorkian - M. Serafini - E. Tartaglia - T. Tiramani, *Dal locale al globale. Le musiche del mondo a scuola*, Tab, Roma 2021.
- V. Cesareo - G.C. Blangiardo, *Rapporto 2016: l'immigrazione straniera in Lombardia*, Osservatorio regionale per l'integrazione e la multiethnicità - Éupolis Lombardia, Milano 2017.
- A.E. Chávez, *Sounds of Crossing*, Duke University Press, Durham 2017.
- A. Ciucci, *The Voice of the Rural: Music, Poetry and Masculinity among Migrant Moroccan Men in Umbria*, University of Chicago Press, Chicago 2022.
- C. Clark-Kazak, *Recounting Migration*, McGill's University Press, Montreal 2011.
- D. Conzadori, *La musica nella mia valigia. Proposta di un percorso transculturale nella Scuola Primaria*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2017.
- M. Corda, *Ascolto di tutto! Una ricerca sull'integrazione e la consapevolezza musicale nella scuola media*, in F. Caruso -

- V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 171-180.
- A.M. Croom, *Music Practice and Participation for Psychological Well-Being: A Review of How Music Influences Positive Emotion, Engagement, Relationships, Meaning, and Accomplishment*, «*Musicae Scientiae*», 19.1 (2015), pp. 44-64.
- A. Cosentino, *Esengo. Pratiche musicali liturgiche nella chiesa congolese di Roma*, NeoClassica, Roma 2019.
- R.G. Davis - D. Fischer-Hornung - J.C. Kardux (eds.), *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music, and Art: Performing Migration*, Routledge, Oxford 2011.
- R. Deriu - A. Pasquali - M. Ventura, *Musica intorno*, RCS, Milano 2010.
- S. Facci, *Multiculturalismo nell'educazione musicale*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, pp. 863-879.
- S. Facci, *Liturgie musicali*, in F. Caruso - V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 189-194.
- S. Facci, *Musiche e culture nell'editoria didattica in Italia*, in G. Giuriati (a cura di), *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Interventi presentati in occasione del IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia a cura di Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003*, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2019, pp. 57-86.
- S. Facci - A. Cosentino, *Problems of Method in a Fieldwork among the Immigrant Christian Communities in Rome*, «*GESJ: Musicology and Cultural Science*», 17.1 (2018), pp. 3-23.
- S. Facci - G. Giuriati (eds.), *Music of the Twenty-First Century Diasporas*, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022.
- S. Facci - G. Santini, *Chants d'Italie*, Cité de la Musique, Paris 2012.

- S. Facci - G. Tuzi, *Choir Transhumance in the Filipino Catholic Community in Rome*, «European Journal of Musicology», 20.1 (2021), pp. 23-38.
- C. Fanelli, *Musica e migrazione. Analisi e interpretazione dei gusti musicali dei migranti del CAS di Zerbione*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2018.
- F. Ferrari - G. Santini (a cura di), *Musiche inclusive. Modelli musicali d'insieme per il sostegno alla partecipazione e all'apprendimento nella secondaria di primo grado*, Universitalia, Roma 2014.
- M. Frishkopf, *Popular Music as Public Health Technology: Music for Global Human Development and 'Giving Voice to Health' in Liberia*, «Journal of Folklore Research», 54.1-2 (2017), pp. 41-86.
- G. Garofalo - C. Troelsgård, *Chants of the Byzantine Rite: The Italo-Albanian Tradition in Sicily*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2016.
- N. Glick Schiller - U.H. Meinhof, *Singing a New Song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives*, «Music and Arts in Action», 3 (2011), pp. 21-39.
- S. Hall, *Introduction: Who Needs Identity?*, in Id. - P. du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London 1996, pp. 1-17.
- C.B. Hancock, *Music Teachers at Risk for Attrition and Migration: An Analysis of the 1999-2000 Schools and Staffing Survey*, «Journal of Research in Music Education», 56.2 (2008), pp. 130-144.
- U. Hannerz, *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-Chave da Antropologia Transnacional*, «Mana», 3.1 (1997), pp. 7-39.
- K. Harrison - K. Jacobsen - N. Sunderland, *New Skies Above: Sense-bound and Place-based Songwriting as a Trauma Response for Asylum Seekers and Refugees*, «Journal of Applied Arts and Health», 10.2 (2019), pp. 147-167.
- U. Hemetek, *Applied Ethnomusicology as an Intercultural Tool. Some Experiences from the Last 25 Years of Minority Re-*

- search in Austria*, in S. Pettan - J.T. Titon (eds.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 229-277.
- M. Ingalls - M. Swijghuisen Reigersberg - Z.C. Sherinian (eds.), *Making Congregational Music Local in Christian Communities Worldwide*, Routledge, London 2018.
- K. Kaufman Shelemay, *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*, «Journal of the American Musicological Society», 64.2 (2011), pp. 349-390.
- S. Keegan-Phipps, *Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contemporary England*, «Yearbook for Traditional Music», 38 (2007), pp. 84-107.
- G. Kevorkian, *Oghene Damba: modalità di auto-rappresentazione nelle performance dei richiedenti asilo della Casa dell'Accoglienza*, tesi di laurea triennale, Università di Pavia, 2017.
- M. Kisliuk, *(Un)doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives*, in G. Barz - T.J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York 2008, pp. 183-205.
- N. Kiwan - U.H. Meinhof (eds.), *Music and Migration: A Transnational Approach*, «Music and Arts in Action», 3.3 (2011).
- S.C. Koch - B. Weidinger-von der Recke, *Traumatized Refugees: An Integrated Dance and Verbal Therapy Approach*, «The Arts in Psychotherapy», 36.5 (2009), pp. 289-296.
- S. Krüger - R. Trandafoiu (eds.), *The Globalization of Musics in Transit*, Routledge, Oxford 2014.
- C. Lenette - B. Procopis, *'They Change Us': The Social and Emotional Impacts on Music Facilitators of Engaging in Music and Singing with Asylum Seekers*, «Music and Arts in Action», 5.2 (2016), pp. 55-68.
- C. Lenette - N. Sunderland, *'Will There Be Music for Us?' Mapping the Health and Well-Being Potential of Participatory Music Practice with Asylum Seekers and Refugees Across Contexts of Conflict and Refuge*, «Arts & Health», 8.1 (2016), pp. 32-49.



- E. Levi - F. Scheduling (eds.), *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and Beyond*, Scarecrow Press, Lanham 2011.
- K. Lewin, *Action Research and Minority Problems*, «Journal of Social Issues», 2.4 (1946), pp. 34-46.
- M. Martiniello - J.-M. Lafleur, *Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», 34.8 (2008), pp. 1191-1215.
- B. Nettl, *Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship*, «MinAd: Israel Studies in Musicology Online», 8.1-2 (2010), pp. 1-9.
- M.C. Nussbaum, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Harvard University Press, Cambridge - London 1997.
- A. Ong, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Duke University Press, Durham 1999.
- F. Ortiz Fernández, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Jesús Montero, La Habana 1940.
- J.D. Pilzer, *The Study of Survivors' Music*, in S. Pettan - J.T. Titon (eds.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 481-510.
- E. Pistrick, *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*, Ashgate, Farnham 2015.
- E. Pistrick, *Dangerous Fields: Existentiality, Humanity and Musical Creativity in German Refugee Camps*, «Violence», 2.1 (2020), pp. 1-22.
- N. Prévôt, *Ethnomusicologie et recherche-action : le patrimoine musical des Nanterriens*, «Cahiers d'ethnomusicologie», 29 (2016), pp. 137-156.
- A. Reyes Schramm, *Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology*, «Sociologus», 29 (1979), pp. 1-21.
- A. Reyes Schramm (ed.), *Music and Forced Migration*, «The World of Music», 32.3 (1990).

- A. Reyes Schramm, *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Temple University Press, Philadelphia 1999.
- M. Rizzuto, *Prima ricognizione sulle liturgie musicali delle chiese ortodosse in Sicilia*, «Archivio antropologico mediterraneo», 17.2 (2015), pp. 139-154.
- M. Rizzuto, *Alhān. Musica e liturgia nella chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire di Roma*, NeoClassica, Roma 2020.
- R. Rouse, *Making Sense of Settlement: Class Formation, Cultural Struggle and Transnationalism among Mexican Migrants in the United States*, «New York Academy of Sciences», 645 (1992), pp. 25-52.
- W. Sakai, *Music Preferences and Family Language Background: A Computer-Supported Study of Children's Listening Behaviour in the Context of Migration*, «Journal of Research in Music Education», 59.2 (2011), pp. 174-195.
- M. de São José Côrte-Real (ed.), *Music and Migration*, «Migrações», 7 (2010).
- H. Schippers, *Tradition, Authenticity and Context: The Case for a Dynamic Approach*, «British Journal of Music Education», 23 (2006), pp. 333-349.
- H. Schippers, *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*, Oxford Academic, Oxford 2010, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195379754.001.0001>.
- S. Schonmann (ed.), *The Wisdom of the Many: Key Issues in Arts Education*, «International Yearbook for Research in Arts Education», 3 (2015).
- M. Serafini, *La musica nelle pratiche religiose dei giovani di seconda generazione*, in F. Caruso - V. Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau, Todi 2017, pp. 161-170.
- M. Signaroldi, *Musica e migrazione: ricerca di protocolli di musica partecipativa nei centri di accoglienza per migranti*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2017.

- M. Slobin, *Musical Multiplicity: Emerging Thoughts*, «Yearbook for Traditional Music», 39 (2007), pp. 108-116.
- C. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown 1998.
- M. Stokes, *Migration and Music*, «Music Research Annual», 1 (2021), pp. 1-24.
- V. Storsve - I.A. Westby - E. Ruud, *Hope and Recognition: A Music Project among Youth in a Palestinian Refugee Camp*, «Voices: A World Forum for Music Therapy», 10.1 (2010), <https://voices.no/index.php/voices/article/view/1853/1616>.
- B. Sweers, *Music and Conflict Resolution: The Public Display of Migrants in National(ist) Conflict Situations in Europe: An Analytical Reflection on University-Based Ethnomusicological Activism*, in S. Pettan - J.T. Titon (eds.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 511-550.
- M. Swijghuisen Reigersberg, *Collaborative Music, Health, and Wellbeing Research Globally: Some Perspectives on Challenges Faced and How to Engage with Them*, «Journal of Folklore Research», 54.1 (2017), pp. 133-159.
- J. Toynbee - B. Dueck (eds.), *Migrating Music*, Routledge, Oxford 2011.
- W. Welsch, *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today*, in F. Giannattasio - G. Giuriati (eds.), *Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine 2017, pp. 30-49.
- T. Western, *Listening with Displacement*, «Migration & Society», 3 (2020), pp. 294-309.
- M. Wurm (Hg.), *Musik in der Migration*, Transcript, Bielefeld 2006.



THEA TIRAMANI

COME LA MUSICA DEVOZIONALE SIKH  
RISUONA OGGI IN TRENTINO-ALTO ADIGE.  
UN DIALOGO CON LE NUOVE GENERAZIONI DI MUSICISTI

*Introduzione*

Il contributo che segue fa parte della ricerca che porto avanti da ormai diversi anni, relativa al ruolo della musica nelle comunità di indiani professanti il sikhismo in Italia.<sup>1</sup> In particolare, in questo saggio mi concentrerò sulla presenza recente dei sikh in Trentino-Alto Adige, una realtà in consolidamento che si sta confrontando, anche dal punto di vista musicale, con il tessuto locale, diventandone parte.

Una ricerca di questo tipo non può che svilupparsi dal dialogo con le persone che fanno parte della cultura oggetto di studio; in particolare, in questi anni ho avuto la fortuna di potermi confrontare con membri delle comunità sikh italiane e non, in particolare giovani ragazze e ragazzi appartenenti alla cosiddetta ‘generazione 1.5’<sup>2</sup> o alla seconda generazione di migranti, instaurando con

---

<sup>1</sup> La ricerca è confluita nella tesi di laurea magistrale *Competenza ed estetica nel kirtan sikh contemporaneo. Uno studio a partire dal gurdwara di Pessina Cremonese* (2015) e nella tesi di dottorato di ricerca *La musica devozionale sikh in Italia. Appartenenze, posizionamenti e creatività tra prime e seconde generazioni* (2021), entrambe discusse presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell’Università di Pavia.

<sup>2</sup> Nati in India ma trasferitisi in Italia in giovane età. Sull’utilizzo dell’espressione «migranti di 1.5 generazione», cfr. R.G. Rumbaut, *Generation 1.5, Edu-*

loro un dialogo costante e proficuo e frequentando assieme a loro i vari eventi musicali sikh organizzati durante l'anno. In occasione della giornata di studio *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, che si è tenuta presso l'Università di Trento il 22 novembre 2021, la mia partecipazione è stata accompagnata dagli interventi e dai contributi musicali di Ravnit Singh (che vive nel Trentino-Alto Adige ed è membro attivo della locale comunità sikh), Aninder Singh e Manitpal Singh, tre giovani musicisti molto proficui nella scena musicale sikh in Italia; per questo motivo, all'interno del mio intervento cercherò di dare loro voce, riportando parti di interviste e riflessioni condivise.

### *La migrazione sikh in Italia e l'insediamento in Trentino-Alto Adige*

Gli indiani di fede sikh – una religione monoteista fondata da Guru Nanak nel XV secolo – sono oggi meno del 2% della popolazione indiana, per la maggior parte concentrati nel nord dell'India, specialmente nello Stato del Punjab.

La presenza sikh al di fuori dell'India è una realtà ormai consolidata e in rapida espansione, tanto che questa specifica migrazione ha assunto caratteristiche tali da essere stata descritta da vari studiosi tramite il concetto di diaspora.<sup>3</sup>

---

*ational Experiences of*, in J.A. Banks (ed.), *Encyclopedia of Diversity in Education*, SAGE, Thousand Oaks CA 2012.

<sup>3</sup> Solo per citarne alcuni tra tanti, cfr. V.A. Dusenbery, *The Poetics and Politics of Recognition: Diasporan Sikh in Pluralist Politics*, «American Ethnologist», 24.4 (1997), pp. 738-762; Id., *A Sikh Diaspora? Contested Identities and Constructed Realities*, in A.K. Sahoo - B. Maharaj (eds.), *Sociology of Diaspora. A Reader*, Rawat Publishers, New Delhi 2007, pp. 692-717; D.S. Tatla, *The Sikh Diaspora. The Search for Statehood*, UCL Press, London 1999; Id., *Sikh Diaspora*, in M. Ember - C.R. Ember - I. Skoggard (eds.), *Encyclopedia of Diasporas. Immigrant and Refugee Cultures Around the World*, Springer, New York 2005, pp. 273-284; N.G. Barrier, *Trauma and Memory within the Sikh Diaspora: Internet Dialogue*, «Sikh Formations. Religion, Culture, Theory», 2.1 (2006), pp. 33-56; G. Singh - D.S. Tatla, *Sikhs in Britain. The Making*

Il fenomeno migratorio massiccio che coinvolge questa popolazione ha formalmente inizio sotto il dominio britannico, nel XIX secolo, con molti indiani sikh arruolati nell'esercito. In questo modo molti immigrati provenienti dal Punjab sono approdati nei territori controllati dagli inglesi (Singapore, Hong Kong) e vi sono rimasti una volta terminato il servizio militare. Le migrazioni, inoltre, erano collegate alla difficile condizione economica in cui versava il Punjab in quel periodo. Tra il 1880 e il 1920,

le destinazioni che ricevettero il più alto numero di sikh furono [...] il Sud-Est asiatico e l'Estremo Oriente, specialmente Burma, Thailandia, Malaysia, Hong Kong e Cina, ma anche alcune regioni dell'Africa. Molti dei primi emigrati tornarono in patria, altri, invece, all'inizio del Novecento si trasferirono verso le coste del Sud del Pacifico, in Australia e in Nuova Zelanda. Da lì si spostarono verso il Canada e gli Stati Uniti, sulle coste dell'Oregon e della California.<sup>4</sup>

La seconda fase delle migrazioni provenienti dal Punjab ha inizio dopo la seconda guerra mondiale e abbraccia un periodo che va dal 1950 al 1980. Le mete dei sikh, in quel periodo, furono i Paesi industrializzati che non riuscivano a far fronte all'impenata della produzione industriale postbellica con la sola manodopera locale. Dagli anni Sessanta l'Europa – Gran Bretagna e Germania *in primis* – inizia a essere meta delle migrazioni provenienti dall'India, in particolare dal Punjab. L'aumento della richiesta in Europa di manodopera a basso costo, poi, ha prodotto vere e proprie catene migratorie rafforzate dal passaparola tra membri della stessa famiglia.

---

*of a Community*, Zed Books, London 2006; H. Kaur, *Reconstructing the Sikh Diaspora*, «International Migration», 50 (2011), pp. 129-142; R. Verma, *Nostalgia, the Public Space and Diaspora. Sikh Youth and Redefining of Self*, «Sikh Formations. Religion, Culture, Theory», 9.1 (2013), pp. 63-71; M. Hawley (ed.), *Sikh Diaspora. Theory, Agency, and Experience*, Mount Royal University, Calgary 2013; K.A. Jacobsen - K. Myrvold (eds.), *Sikhs Across Borders. Transnational Practices of European Sikhs*, Bloomsbury, New York 2012.

<sup>4</sup> S. Tomasini, *Panjab, colonialismo, migrazioni internazionali*, in D. Denti - M. Ferrari - F. Perocco (a cura di), *I sikh. Storia e immigrazione*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 29.

Questo secondo movimento migratorio ha cambiato profondamente il volto degli indiani all'estero: in alcuni Paesi come il Canada e gli Stati Uniti, i nuovi arrivati hanno costituito gruppi con templi, istituzioni, feste e usanze completamente diverse da quelle introdotte dai cosiddetti 'pionieri'. Questi ultimi, infatti, emigrati ormai da quasi mezzo secolo, avevano assorbito alcuni dei valori occidentali e trasformato le loro tradizioni, contaminati anche da altre culture.<sup>5</sup>

I disordini politici in India del 1984, durante i quali la minoranza sikh è stata particolarmente colpita, hanno dato un nuovo impulso alle migrazioni dal Punjab. È proprio dagli anni Ottanta del Novecento che si registrano le prime presenze sikh nell'area del Mediterraneo, Italia compresa. I protagonisti dei primi flussi migratori in Italia erano quasi esclusivamente maschi, di età variabile e orientati verso una migrazione temporanea. Il lavoro itinerante ha caratterizzato la prima fase del ciclo migratorio; il canale principale di inserimento era, almeno inizialmente, quello dell'impiego nei circhi e nei luna-park. Molti sikh, giunti inizialmente nel Centro-Sud, soprattutto in Lazio, si sono poi spostati al Nord verso Lombardia, Emilia-Romagna e Veneto, lavorando come manovali e operai o trovando impiego nel settore agricolo o zootecnico. Con la stabilizzazione lavorativa nel territorio italiano il progetto migratorio è diventato di carattere familiare e si è orientato verso una permanenza medio-lunga. Molti sono stati i ricongiungimenti familiari e la presenza di figli ormai inseriti nel sistema scolastico italiano ha diminuito notevolmente la scelta del ritorno in India. Oggi la situazione sta in parte cambiando, specialmente nell'Italia settentrionale; i figli della prima generazione di migranti, dopo aver completato l'intero ciclo di studi in Italia, possono accedere all'istruzione universitaria o trovare un impiego lavorativo nei settori più disparati.

---

<sup>5</sup> Cfr. Osservatorio provinciale della Provincia di Cremona, *Turbanti che non turbano. Ricerca sociologica sugli immigrati indiani nel cremonese*, Provincia di Cremona, Cremona 2002, p. 14.



Lazio, Lombardia, Emilia-Romagna e Veneto hanno le più grandi comunità sikh italiane, organizzate facendo riferimento ai *gurdwara*,<sup>6</sup> che rappresentano il centro della vita religiosa, sociale, culturale, educativa e ricreativa di chi vi abita nei pressi e lo frequenta. I dati ISTAT aggiornati al 1° gennaio 2022 parlano di una presenza indiana al 3,2% sul totale degli stranieri residenti in Italia, collocandosi al sesto posto.<sup>7</sup> Di tutta la popolazione indiana presente sul territorio italiano sembra però particolarmente difficile capire in quanti professino il sikhismo; in ogni caso, i dati più aggiornati a nostra disposizione confermano che a oggi la comunità sikh in Italia è la seconda più numerosa in Europa, dopo quella della Gran Bretagna.<sup>8</sup>

La presenza sikh in Trentino-Alto Adige è relativamente recente – questa regione è al dodicesimo posto nella classifica di presenze sikh in Italia – e si è consolidata nel 2016 con l’apertura di un *gurdwara* a Bolzano,<sup>9</sup> l’unico presente sul territorio. Come racconta Ravnit Singh, il tempio è stato fortemente desiderato dai sikh residenti nella regione – circa 2200 persone – che sentivano la necessità di un luogo di culto stabile, visto il numero crescente di fedeli nella zona. Questo *gurdwara* è frequentato regolarmente dai fedeli che abitano nelle zone limitrofe a Bolzano, specie per la liturgia domenicale; per le ricorrenze religiose più importanti vengono invece organizzati pullman che raccolgono i fedeli da tutta la regione e permettono loro di recarsi agevolmente alle celebrazioni.

---

<sup>6</sup> Il *gurdwara* è il luogo di culto del sikhismo, può essere tradotto in italiano con il termine ‘tempio’. Secondo le più aggiornate ricerche pubblicate, i *gurdwara* sul territorio italiano sarebbero circa quaranta, ma si può presumere che il numero sia ampiamente aumentato negli ultimi anni.

<sup>7</sup> <https://www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri/india/>.

<sup>8</sup> Cfr. B. Bertolani, *Women and Sikhism in Theory and Practice: Normative Discourses, Seva Performances, and Agency in the Case Study of Some Young Sikh Women in Northern Italy*, «Religions», 11.2 (2020), pp. 2-3.

<sup>9</sup> Il *gurdwara* ha anche un sito web: <https://gurudwara-singh-sabha-bolzano.business.site>.

### *I suoni del nagar kirtan*

È questo il caso delle celebrazioni per la festività di Vaisakhi, che ricorre il 13 o il 14 di aprile, data in cui tradizionalmente, nel 1699, il decimo guru Gobind Singh fondò il *khalsa*, la comunità di eletti a cui si accede ancora oggi tramite battesimo. La ricorrenza di questo importante evento si svolge praticamente in tutte le comunità in diaspora attraverso una processione religiosa, detta *nagar kirtan*.<sup>10</sup> Durante questa manifestazione il *Guru Granth Sahib*, il libro sacro che rappresenta l'autorità spirituale del sikhismo, viene trasportato sotto un baldacchino, accompagnato dai musicisti e da una lunga fila di fedeli, per le vie della città. Infatti, dopo la morte di Gobind Singh, l'autorità spirituale è passata al *Guru Granth Sahib*, che raccoglie gli scritti dei suoi predecessori sotto forma di *shabad* (inni sacri). Queste *shabad*, 5894 in tutto, hanno bisogno di essere eseguite musicalmente attraverso la pratica del *kirtan* per poter 'parlare' alla comunità; per questo motivo il sikhismo può essere definito una religione intrinsecamente musicale, in quanto senza musica il rito non può compiersi.

Il significato letterale di *nagar kirtan* rimanda immediatamente alla sfera musicale; *nagar* significa 'città' o 'quartiere', mentre il *kirtan* è la pratica musicale associata al sikhismo. Questa espressione può quindi essere resa in italiano con 'la città che loda' o 'cantando nella città'. Tali definizioni ci avvicinano immediatamente al significato più profondo di questo rito; emergono il tema del movimento, quello della città, intesa come luogo altro e aperto rispetto al tempio, ma soprattutto quello del cantare, dell'appropriarsi concretamente e metaforicamente dello spazio cittadino tramite le preghiere che si esprimono attraverso il canto e i suoni.

Durante i *nagar kirtan*, il *Guru Granth Sahib* esce dal tempio – il luogo a esso deputato ed entro le cui mura si trova abitual-

---

<sup>10</sup> Nelle comunità diasporiche in Italia, i cortei si svolgono di solito tra aprile, maggio e talvolta inizio giugno, così da evitare il più possibile sovrapposizioni e permettere dunque ai sikh italiani di partecipare a più cortei.

mente – e grazie al canto delle *shabad* ‘sacralizza’<sup>11</sup> il tessuto cittadino in uno spazio e in un tempo specifici. Le vie e le strade delle città modificano il proprio aspetto, affollandosi di persone, movimenti, suoni e musiche che di solito non si trovano in quel luogo. Al contempo, è anche il ‘profano’ dei paesi e delle città ad entrare nel ‘sacro’, agendo su di esso in modo inevitabilmente non neutro, in uno scambio reciproco.

Questo scambio è particolarmente interessante in un contesto diasporico; il *nagar kirtan* è infatti un rito interno alla comunità sikh che si mantiene pressoché identico nei suoi elementi costitutivi ma che in diaspora prevede un inevitabile confronto con un luogo altro.

Tramite i *nagar kirtan* le comunità sikh rafforzano il senso di appartenenza interno alla religione,<sup>12</sup> trasmettendo e perpetuando delle pratiche, ricreando un sentimento di ‘casa’<sup>13</sup> in un luogo altro e un forte senso di affiliazione religiosa. Mantenendo intatti alcuni aspetti costitutivi della processione e impiegando energie nella sua preparazione, le nuove generazioni vengono così istruite e invogliate all’apprendimento di pratiche rituali che sarà

---

<sup>11</sup> Il trasporto del *Guru Granth Sahib* in corteo è stato interpretato come parte di una strategia atta a rafforzare la presenza e l’autorità di un guru che, anche se in forma non umana, guida e governa la collettività di fedeli; cfr. K. Myrvold, *Personifying the Sikh Scripture, Ritual Processions of the Guru Granth Sahib in India*, in K.A. Jacobsen (ed.), *South Asian Religions on Display. Religious Processions in South Asia and in the Diaspora*, Routledge, Oxon 2008, pp. 140-156.

<sup>12</sup> Il *nagar kirtan* permette ai fedeli di sentirsi un’unica grande *communitas*, così come intesa da V. Turner in *Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*, «Japanese Journal of Religious Studies», 6.4 (1979), pp. 465-499.

<sup>13</sup> «For many people within the diaspora, the relation between the ‘original’ homeland (as ‘home’) and the new home (as ‘world’) is defined and created in a symbiotic and dialectic relationship, in that their sense of home and the world are imbued in each other and each defines and presents the other in light of certain experiences from the other»; G.K. Khurana, *Home and the World: the Nagar Kirtan and Sikh Diaspora*, in P. Singh (ed.), *Sikhism in Global Context*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 228-229.

poi loro compito preservare. Contemporaneamente, le comunità si fanno conoscere, aprendosi in vari modi alla relazione con la nuova ‘casa’, il nuovo tessuto cittadino e sociale di cui fanno parte e che attraversano; al meccanismo di riconoscimento e distinzione si aggiunge il processo di richiesta di accettazione, che passa anche attraverso strategie musicali.

Tradizionalmente, terminata la recitazione dell’*Akhand Path*<sup>14</sup> al gurdwara, il *Guru Granth Sahib* è trasportato nel luogo d’inizio della manifestazione, la quale si svolge nell’arco di un’intera giornata. Il corteo vero e proprio è racchiuso tra altri due momenti, un ‘pre-’ e un ‘post-’ processione. Il momento propriamente rituale è quello centrale, caratterizzato dal movimento, mentre il ‘pre-’ e il ‘post-’ sono vari, in base al luogo in cui ci si trova, e comprendono le performance musicali, sempre di natura sacra, ma anche momenti di condivisione di cibo e di svago per i partecipanti.

Per meglio definire il *nagar kirtan* si devono prendere in considerazione alcune costanti costitutive; queste ci permettono di considerarlo un rito, rendendolo immediatamente riconoscibile in qualsiasi luogo del mondo venga celebrato. L’arrivo del *nagar kirtan* è spesso (ma non necessariamente) segnalato dai ritmi del nagara.<sup>15</sup> In sempre più occasioni, il corteo si apre con musica registrata, generalmente *Punjabi pop* e sempre di argomento religioso, propagata da potenti sistemi di amplificazione posti su pick-up o automobili. Prima del passaggio del *Guru Granth Sahib*, la strada è minuziosamente pulita con scope e con acqua da membri del *sangat* (la congregazione di fedeli) e talvolta copersa con petali di fiori; il traffico veicolare viene interrotto, per permettere al corteo di circolare senza difficoltà. Prima del *Guru Granth Sahib* sfilano i *Panj Pyare*, espressione che designa i cinque uomini che furono iniziati al *khalsa* da Guru Gobind Singh e, per estensione, ogni gruppo di cinque *amritdhari*, ‘battezzati’,

---

<sup>14</sup> La lettura integrale e ininterrotta di tutti gli inni sacri contenuti nel *Guru Granth Sahib*.

<sup>15</sup> Il nagara è un grosso tamburo con corpo emisferico metallico, sul quale è tirata una pelle fissata con delle corde; viene suonato con due bacchette.

che rappresentano la vera essenza dell'essere sikh; essi marcia-  
no, rigorosamente a piedi nudi, e portano le spade o, in molti dei  
*nagar kirtan* in diaspora, le bandiere del sikhismo (*nishan sahib*).  
Dopo i *Panj Pyare* e alcuni sikh vestiti con abiti tradizionali sfilano  
il carro principale, drappeggiato e decorato, con il *Guru Granth  
Sahib*. Il *sangat* segue in cammino il testo sacro, cantando gli inni  
delle Scritture. Le esibizioni musicali possono essere interamente  
gestite dai musicisti presenti, *kirtaniya*<sup>16</sup> professionisti (in questo  
caso prevale l'ascolto al canto collettivo), o da fedeli che intona-  
no a turno i canti (in questo caso il canto è maggiormente condi-  
viso e collettivo). È possibile assistere anche alle performance di  
*dhadhi* e di *kavishri*,<sup>17</sup> generi sempre inerenti alla sfera religiosa,  
o in alcune rare occasioni a musiche per il ballo, come nel caso  
della presenza di suonatori di *bhangra*.

Durante l'intero tragitto sono offerti a tutti i presenti del cibo e  
delle bevande, distribuiti dai carri e dalle automobili o posizionati  
in banchetti dove membri del *sangat* prestano la loro opera vo-  
lontaria. Il numero di veicoli varia per ogni *nagar kirtan*; l'unico  
fondamentale è naturalmente il carro con il *Guru Granth Sahib*,  
al quale se ne possono aggiungere vari altri: quello che accompa-  
gna le dimostrazioni di *gatka* (un'arte marziale sikh), spesso con  
musica registrata, quello con le esibizioni musicali dei bambini,  
e tutta una serie di altri veicoli che promuovono in vario modo  
l'identità sikh.

---

<sup>16</sup> Esecutori di *kirtan*. Oggi, in diaspora e in madrepatria, il *kirtan* è princi-  
palmente eseguito da tre musicisti: uno che canta le *shabad* accompagnandosi  
con l'harmonium (che ha gradualmente sostituito i più antichi strumenti a cor-  
de della tradizione sikh), un altro musicista con l'harmonium e un percussio-  
nista con il tabla.

<sup>17</sup> I *dhadi* cantano delle gesta dei martiri e degli eroi sikh; il gruppo di  
*dhadi* è, di solito, costituito da tre musicisti, due dei quali suonano il *dhad* (un  
piccolo tamburo a clessidra a doppia faccia) e uno la *sarangi* (uno strumento a  
corde suonato con l'archetto). Il *kavishri* è invece un genere in forma di poesia  
cantata, senza accompagnamento di strumenti, che narra di fatti particolari av-  
venuti nella storia del sikhismo; gli avvenimenti sono raccontati enfatizzando  
gli eventi principali con un particolare stile vocale.

Nel luogo di arrivo e/o di partenza della manifestazione è allestito una sorta di palcoscenico, più strutturato o molto improvvisato, davanti al quale i fedeli possono sedersi, ricreando lo spazio del *darbar* (la stanza della preghiera del gurdwara), per assistere alle esibizioni musicali, alle preghiere e ai discorsi istituzionali.

Ogni *nagar kirtan*, a seconda del luogo in cui è organizzato e delle dimensioni della manifestazione, ha tutte delle caratteristiche proprie che lo rendono unico e che contribuiscono a dargli un senso particolare in aggiunta a quello intrinsecamente sacro. Un corteo in Italia sarà sicuramente e inevitabilmente differente da uno che si tiene in Inghilterra, in India, in Canada, in Germania o in California, così come i vari *nagar kirtan* organizzati in ciascuno di questi Stati saranno diversi l'uno dall'altro. Tuttavia, come già detto, il *nagar kirtan* deve possedere alcune caratteristiche fondamentali: la presenza del *Guru Granth Sahib*, dei *Panj Pyare*, del *sangat* e della musica sacra (in qualsiasi forma essa sia manifestata). Gli elementi variabili sono quelli che contribuiscono a rendere la processione più sontuosa e spettacolare oppure più intima e sobria, e sono: la presenza o meno di carri decorati, di diversi performer musicali, di musica registrata diffusa da più fonti sonore, di bancarelle, di velivoli che spargono fiori, di schermi televisivi o altri elementi tecnologici, di attenzioni specifiche verso i non sikh presenti alla processione come spettatori. Allo stesso modo può essere diversamente decodificata la presenza, o meno, delle bandiere – della pace, del sikhismo, del Khalistan,<sup>18</sup> dei Paesi ospitanti – e/o i riferimenti agli eventi cruciali che hanno segnato la storia del sikhismo, i simboli sacri e quelli profani.

---

<sup>18</sup> Letteralmente 'la terra dei puri', una patria autonoma per i sikh. Nei lunghi negoziati che hanno preceduto la spartizione del Punjab nel 1947, l'idea di uno Stato sikh indipendente ha avuto un ruolo di primo piano, ma la mancanza di forza numerica della popolazione sikh rispetto agli altri residenti del Punjab ha reso questa proposta impraticabile. Da allora questa istanza è riemersa in varie forme, talvolta anche violente. Nei gurdwara e durante le manifestazioni pubbliche sikh è frequente la recitazione di slogan pro-Khalistan, da parte di gruppi che sfilano con bandiere che inneggiano alla creazione di questo Stato indipendente.

### *La celebrazione di Vaisakhi a Bolzano*

Nel 2017, a un anno dall'apertura del gurdwara, si è tenuto a Bolzano il primo *nagar kirtan*, che ha subito registrato una buona partecipazione.<sup>19</sup> Questo è stato un evento fortemente voluto soprattutto dai giovani della zona, che erano soliti spostarsi per seguire altri *nagar kirtan* italiani, come quello di Brescia – organizzato già dai primi anni Duemila, con una partecipazione stimata negli ultimi anni attorno alle 35.000 persone – o quello di Novellara (Reggio Emilia), dove si trova il primo tempio sikh fondato in Italia.

Nel 2018 la processione ha iniziato a suscitare maggiore curiosità e interesse tra gli abitanti di Bolzano, anche in seguito a un cambio di tragitto che ha previsto il passaggio del corteo in zone meno periferiche della città. Anche i quotidiani locali hanno dedicato spazi più ampi al racconto dell'evento, fornendo alcune informazioni aggiuntive sul sikhismo.<sup>20</sup>

In tutti gli articoli che ho potuto consultare e nei vari resoconti dei cortei disponibili online, si insiste sull'atteggiamento positivo degli indiani professanti il sikhismo, descritti come grandi lavoratori, dediti alla fede e quasi invisibili all'interno del tessuto abitativo locale, ma finalmente visibili e soprattutto udibili in occasione del *nagar kirtan*, in particolare quello del 2019.<sup>21</sup>

È qui necessaria una breve descrizione del corteo per il Vaisakhi del 28 aprile 2019, cercando di rendere il lettore il più

---

<sup>19</sup> Alcuni brevi articoli di cronaca locale raccontano la prima processione del 2017, che si è svolta soltanto nella zona industriale della città, sottolineando la partecipazione all'evento del sindaco e delle autorità locali (cfr. per esempio <https://www.altoadige.it/cronaca/bolzano/il-sindaco-alla-festa-della-comunita-sikh-1.3618>).

<sup>20</sup> Si vedano, sempre del quotidiano «Alto Adige», <https://www.altoadige.it/cronaca/bolzano/la-pacifica-invasione-dei-duemila-sikh-1.1596189> e la galleria fotografica <https://www.altoadige.it/foto/locale/bolzano-a-piedi-scalzi-e-coi-turbanti-la-processione-dei-sikh-1.1594597>.

<sup>21</sup> Cfr. <https://www.giornaletrentino.it/cronaca/trento/il-corteo-sikh-colora-bolzano-in-mille-a-piedi-nudi-in-strada-1.1990078>.

possibile consapevole degli elementi musicali presenti a questa manifestazione.<sup>22</sup>

Prima dell'inizio del corteo, le preghiere cantillate dal *granthi* (il custode del tempio sikh) e dai fedeli hanno accompagnato la deposizione del *Guru Granth Sahib*, spostato dal gurdwara per l'occasione, su un carro decorato con fiori e drappi. Nel frattempo, mentre venivano distribuite cibarie ai presenti, dalle casse di un pick-up veniva diffusa a tutto volume musica religiosa pop del Punjab.

Il *nagar kirtan* ha iniziato a sfilare, dietro le automobili della polizia locale, aperto da un sikh con un vistoso turbante arancione in sella a una motocicletta con bandiere italiane e sikh. Già prima dell'arrivo della motocicletta, lo spazio sonoro era stato completamente invaso dal suono del nagara, percosso da un ragazzo in piedi sul cassone di un pick-up, che accompagnava il ritmo della musica registrata elettronica emanata ad altissimo volume. Il corteo si dipanava con automobili decorate con simboli sikh, seguite da giovani che sfilavano trasportando cartelloni esplicativi sul sikhismo, con immagini, fotografie e scritte in lingua italiana. Durante il cammino, una voce registrata (probabilmente quella di un traduttore automatico online) raccontava il motivo e il significato del *nagar kirtan*, insieme ad aneddoti sul sikhismo. Di seguito, i fedeli con le scope pulivano la strada, intonando preghiere, prima del passaggio del *Guru Granth Sahib*. Un piccolo carro, sul quale erano presenti bambini con palloncini e bandiere italiane, spargeva poi acqua per continuare la pulizia della strada. Nonostante l'ininterrotta cantillazione delle preghiere da parte dei fedeli, fin qui gli spettatori del corteo potevano sentirsi coinvolti e sicuramente attratti dai suoni ritmati della musica registrata, che sovrastava indiscutibilmente gli altri elementi sonori.

---

<sup>22</sup> Al seguente indirizzo è possibile vedere un filmato del corteo di Bolzano del 2019, ascoltandone anche i suoni: <https://www.rainews.it/tgr/bolzano/articoli/2019/04/blz-sikh-processione-bolzano-sindaco-caramaschi-fc3827fe-28ca-454a-8031-660d25d017c8.html>.





*Fig. 1 - Nagar kirtan di Bolzano, 28 aprile 2019  
(fotografia di Thea Tiramani).*



*Fig. 2 - Apertura del *nagar kirtan* di Bolzano,  
28 aprile 2019, con motocicletta e cartelloni esplicativi  
sul sikhismo (fotografia di Thea Tiramani).*



*Fig. 3 - Nagar kirtan di Bolzano, 28 aprile 2019, musica registrata in apertura del corteo, nagara e fedeli (fotografia di Thea Tiramani).*



*Fig. 4 - Nagar kirtan di Bolzano, 28 aprile 2019, musicisti con harmonium, dhol e chimta sul carro principale trasportante il *Guru Granth Sahib* (fotografia di Thea Tiramani).*

Prima del carro principale, i cinque *Panj Pyare* sfilavano con i vestiti tradizionali trasportando non le consuete spade bensì bandiere del sikhismo. Dietro di loro, sul carro con il *Guru Granth Sahib*, tre musicisti con voce, harmonium, dhol e chimta<sup>23</sup> hanno eseguito *kirtan* per l'intera durata del corteo: questa musica controbilanciava a livello sonoro la musica elettronica d'apertura dello stesso. I musicisti hanno eseguito brani molto conosciuti dal *sangat*, che ha quindi potuto partecipare attivamente al canto. Spesso anche il mantra *Satnam Waheguru* e gli slogan devozionali sono stati intonati dal gruppo, creando una situazione molto più vicina al canto collettivo che all'ascolto passivo. Al gruppo principale si sono alternati alcuni giovani del luogo, dimostrando le proprie abilità nel *kirtan*.

Dietro la lunga scia di fedeli sfilavano altri piccoli carri, carichi di bambini sventolanti bandiere italiane, da cui venivano distribuite grandi quantità di pizza e di bibite. Tutte queste accortezze – le bandiere italiane, quelle del sikhismo al posto delle spade, le traduzioni dei cartelli, il cibo tipicamente italiano<sup>24</sup> – erano sicuramente pensate per instaurare un dialogo e per presentarsi positivamente agli italiani, ancora poco abituati alla celebrazione di questo evento in Alto Adige. In effetti, molti erano i curiosi che assistevano al passaggio della processione, tutti con un atteggiamento positivo e con molte domande da porre.

Se le cortesie a favore degli italiani sono facilmente interpretabili, è ragionando invece sugli aspetti musicali del corteo che emergono elementi interessanti. Ho chiesto a Ravnit Singh e ad altri tra i tanti giovani coinvolti nell'organizzazione del *nagar kirtan* il perché della musica elettronica in apertura e ho immediatamente capito che il tema era stato oggetto di scontri interni alla comunità. È utile sottolineare come le scelte musicali – e ho

---

<sup>23</sup> I chimta sono sonagli, mentre il dhol è un grosso tamburo a due facce, talvolta utilizzato al posto del tabla; riguardo all'uso dell'harmonium nell'esecuzione del *kirtan*, si veda quanto già osservato alla nota 16.

<sup>24</sup> In tutti gli altri *nagar kirtan* a cui ho partecipato veniva distribuito quasi esclusivamente cibo indiano.

già evidenziato come la musica sia il fulcro del *nagar kirtan* – siano state affidate quasi esclusivamente ai giovani, che hanno avviato un dibattito interno. Alcuni, pur attratti da questa musica e consapevoli dei suoi contenuti religiosi, avrebbero preferito aprire il corteo con canti devozionali più ‘soft’, eseguiti dal vivo da parte dei *kirtaniya* presenti.

Questa musica [quella registrata] io l’ascolto sempre a casa, o quando vado in macchina. È musica religiosa e mi piace molto, parla del *khalsa* e incita a combattere, si riferisce allo spirito guerriero dei sikh. Però non sono d’accordo sull’aprire così il *nagar kirtan*, andrebbe usato solo il *nagara* e la recitazione delle preghiere, insieme al *kirtan*. Però ormai fanno tutti così, allora lo facciamo anche noi.<sup>25</sup>

Al contrario, per altri questa musica era adatta a introdurre nel *mood* del corteo.

La musica registrata in apertura non ha un ruolo specifico. Penso che sia giusto usarla per dare il giusto *mood* e per creare l’atmosfera giusta per il *nagar kirtan*. Alcuni la usano, altri no. Ma va bene usarla, è musica devozionale. È musica elettronica ma è anche musica devozionale, spesso è musica dei *kavishri* mixata con ritmi moderni e con l’aggiunta di musica. Io penso che i giovani, sikh e non, amino questa musica perché è molto stimolante. Per un sikh che capisce il testo, ascoltare *kavishri* è esaltante e combinato con la musica moderna crea qualcosa di assolutamente fantastico.<sup>26</sup>

In generale, a Bolzano il comitato sembra particolarmente attento alle scelte musicali e i giovani coinvolti nell’organizzazione hanno descritto il ruolo della musica come fondamentale per sperimentare il senso di *communitas*: per questo motivo hanno cercato di accontentare tutti. Il gruppo di *kirtaniya* scelto per il corteo, infatti, era conosciuto, giunto per l’occasione dall’Inghilterra, e ha proposto molti brani celebri del repertorio moderno di *kirtan*, che tutti i fedeli hanno potuto accompagnare con il canto.

---

<sup>25</sup> Conversazione con un giovane che si trovava in apertura del *nagar kirtan* di Bolzano, 28 aprile 2019.

<sup>26</sup> Conversazione con Ravnit Singh (mia traduzione italiana da un mix di inglese, italiano e tedesco), Bolzano, 28 aprile 2019.

Anche la scelta di far esibire i gruppi di *kirtan* locali – tra i quali quello di Ravnit – ha rafforzato il senso di appartenenza alla comunità e il legame con il gurdwara di Bolzano e tra i giovani abitanti del territorio. Il tutto con un occhio, o un orecchio, di riguardo verso i cittadini bolzanini ai quali si è voluto trasmettere positività, serenità e unità, anche attraverso la musica.

Dovevamo scegliere con che musica aprire e siccome a molti di noi questa musica moderna piace, abbiamo deciso di usarla. E poi abbiamo pensato che anche ai giovani di Bolzano piacesse, tanto le parole non le capiscono ma la musica è uguale a quella che ascoltano i miei amici italiani. Penso che non solo in Italia ma ovunque si svolgano i *nagar kirtan*, essi abbiano un immenso significato e ruolo in quanto mostrano l'unità, l'armonia, l'amore e il convivere pacifico tra tutte le persone con i sikh che vengono a vivere in un luogo. Penso che il *nagar kirtan* diffonda positività e mandi un forte messaggio di unità. Qui a Bolzano dobbiamo ancora farci conoscere, e io vorrei impegnarmi per dare un messaggio positivo. Penso che l'intenzione giusta per un *nagar kirtan* sia quella di cantare le lodi dell'Uno che va di città in città e di diffondere la positività. Alla fine di un *nagar kirtan* chiunque, anche italiano o chiunque altro, può pronunciare la sua parola sotto forma di discorso. Anche tu puoi dire qualcosa dopo se vuoi. In ogni *nagar kirtan* la musica gioca un ruolo importante. Penso che la musica stessa sia una cosa davvero positiva, ma se si uniscono gli inni sacri, le lodi all'Uno, i canti devozionali con quella musica registrata che dà la carica, l'atmosfera che si crea è davvero positiva, allegra ed efficace e rappresenta l'unità, la passione e la grandezza di spirito.<sup>27</sup>

### *Il ruolo dei giovani nella scena musicale sikh italiana*

Studiare la comunità sikh in Italia significa confrontarsi con una migrazione relativamente giovane – e per questo poco studiata – che ha caratteristiche proprie. Ciò permette di instaurare un confronto tra le scelte operate dai migranti di prima generazione, principalmente impegnati nella costruzione delle comunità lontano dalla madrepatria e nell'assestamento lavorativo e sociale, e quelle dei giovani, migranti di generazione 1.5 e di seconda ge-

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

nerazione, più radicati nel territorio italiano in cui sono cresciuti. Questi giovani vivono in prima persona un fenomeno di compenetrazione nella tradizione, trovandosi a dover gestire un forte bagaglio identitario, religioso e culturale in senso lato – che sentono di voler esprimere – e, allo stesso tempo, a costruire una nuova realtà mediata che tenga conto del loro essere – anche in maniera relazionale – in Italia. Alcuni di questi giovani sono nati in India e hanno ricordi legati alla loro infanzia, mentre altri si sono trasferiti da molto giovani o sono nati in Italia e hanno come unico riferimento l’ambiente italiano in cui si sono sempre trovati. Spesso, avendo pochissimi contatti reali in via diretta con la madrepatria, la loro immagine del sikhismo è molto filtrata dai media, che assumono così un ruolo importante nella loro costruzione identitaria.

Se i migranti di prima generazione possono essere definiti principalmente fruitori di musica religiosa, pur avendo un ruolo in varie occasioni nelle scelte musicali dei gurdwara e nei *nagar kirtan*, i giovani sono ormai abbastanza insediati da poter operare scelte proprie, come è avvenuto per il *nagar kirtan* di Bolzano, dove il recente insediamento della comunità, la necessità di creare un senso di *communitas* interno e la volontà di farsi riconoscere e accettare dagli altoatesini ha sicuramente orientato le scelte musicali.

È qui importante ricordare che Aninder Singh, Ravnit Singh e Manitpal Singh (ospiti della giornata di studi *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*), insieme ad altri giovani musicisti dislocati nel territorio italiano, sono stati tra i primi sikh in Italia a comporre nuova musica religiosa, diffusa in forma di videoclip musicali e di singole tracce audio. Il videoclip di *Sukh Tera Ditta Laheeyai*,<sup>28</sup> il primo brano composto dal gruppo che vede protagonista Aninder Singh come cantante, è stato diffuso su YouTube in occasione della ricorrenza di San Valentino, il 14 febbraio 2020.<sup>29</sup> Il canale YouTube su cui la *shabad* è stata dif-

<sup>28</sup> Il titolo può essere tradotto come ‘Tu solo puoi concedermi la pace’.

<sup>29</sup> Il video è disponibile all’indirizzo: [https://youtu.be/pSW6lm\\_BQY](https://youtu.be/pSW6lm_BQY).



fusa è SinghG Production ed è gestito da Ravnit Singh, che si è occupato dell'arrangiamento del brano e della sua registrazione in studio. Di questo brano è interessante sia la parte musicale che quella audiovisiva.

Aninder, insieme agli altri giovani, ha deciso di creare il videoclip principalmente come sfida personale, in seguito al sostegno ricevuto da altri giovani che si trovano in Italia e all'estero.

La finalità di questo *shabad* era che siccome noi impariamo musica, suonare, cantare, volevo mettermi in gioco. Non è per la fama, per diventare famoso. È come la mia prova di capire cosa volevo fare, dopo il mio percorso in Italia. Avevamo le capacità e gli strumenti, ci abbiamo provato.<sup>30</sup>

Aninder ha voluto lanciare un segnale ai giovani sikh in Italia, invitandoli a ricercare le proprie radici – ma anche la propria attualità culturale e musicale – proponendosi come esempio. Il primo pensiero è stato quello di raccontare con la musica il suo stile di *kirtan* e di narrare con le immagini i luoghi importanti e le persone a lui care. Per questo ha scelto di girare le scene in ambienti naturali conosciuti.

Nel fare il video ho voluto rappresentare dove vivo. Il *shabad* dice che Dio lo trovi dappertutto, che è dappertutto. Io ho voluto rappresentare che non lo trovi solo al gurdwara, lo trovi dappertutto. Basta che lui lo voglia. Essendo una cosa nuova abbiamo provato, e volevo dire che Dio è presente intorno a te, anche a casa tua, se lo cerchi. Ho scelto questi luoghi perché sono quelli che conosco e che ormai da tantissimi anni sono i miei luoghi e quelli dei miei amici. Io non vivo in India, vivo qui. Potevo mettere un telo qui dietro e fare le riprese, come fanno tanti, ma non mi piaceva. Ci ho messo molto più tempo ma ho voluto fare così.<sup>31</sup>

Gli ambienti rappresentati sono principalmente le colline di Bergamo, luogo dove Aninder risiede, e il gurdwara di Cortenuova, quello da lui maggiormente frequentato, ma fa da sfondo al videoclip anche il lago di Molveno, in Trentino, un ambiente

---

<sup>30</sup> Conversazione con Aninder Singh, Grumello del Monte, 19 ottobre 2020.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

caro a Ravnit Singh. Nel videoclip, i luoghi rappresentati ‘parlano’ allo spettatore. La presenza umana è costante, fatta principalmente di passanti che casualmente rientrano nelle riprese ma che così facendo radicano il video in luoghi e tempi che sono reali e specifici. Questi luoghi non sono fortemente connotati o riconoscibili, ma raccontano la vita attorno ai protagonisti e li localizzano in un ambiente umano concreto, che è quello italiano. Allo stesso tempo, la musica, pur di stampo prettamente indiano – il testo cantato è quello del *Guru Granth Sahib* e molti sono gli strumenti musicali indiani, in particolare quelli per il *kirtan* più attuale – risente degli ascolti musicali occidentali di Aninder Singh e di Ravnit Singh, arrangiatore del brano. La presenza consistente di pianoforte, violini e chitarra rendono questo *kirtan* fortemente transnazionale, un *kirtan* che racconta la storia di chi lo ha composto, nella sua complessità e ricchezza, e che vuole parlare anche alla collettività italiana.

Non è possibile oggi prevedere gli sviluppi che avrà la musica sikh in Italia, ma è chiaro che il ruolo delle nuove generazioni sarà fondamentale nella trasmissione, ricreazione e composizione di questa musica, che parlerà – inevitabilmente – anche un po’ all’Italia e che con essa dovrà confrontarsi.

### *Riferimenti bibliografici*

- N.G. Barrier, *Trauma and Memory within the Sikh Diaspora: Internet Dialogue*, «Sikh Formations. Religion, Culture, Theory», 2.1 (2006), pp. 33-56.
- B. Bertolani, *Women and Sikhism in Theory and Practice: Normative Discourses, Seva Performances, and Agency in the Case Study of Some Young Sikh Women in Northern Italy*, «Religions», 11.2 (2020).
- V.A. Dusenbery, *The Poetics and Politics of Recognition: Diasporan Sikh in Pluralist Politics*, «American Ethnologist», 24.4 (1997), pp. 738-762.



- V.A. Dusenbery, *A Sikh Diaspora? Contested Identities and Constructed Realities*, in A.K. Sahoo - B. Maharaj (eds.), *Sociology of Diaspora. A Reader*, Rawat Publishers, New Delhi 2007, pp. 692-717.
- M. Hawley (ed.), *Sikh Diaspora. Theory, Agency, and Experience*, Mount Royal University, Calgary 2013.
- K.A. Jacobsen - K. Myrvold (eds.), *Sikhs Across Borders. Transnational Practices of European Sikhs*, Bloomsbury, New York 2012.
- H. Kaur, *Reconstructing the Sikh Diaspora*, «International Migration», 50 (2011), pp. 129-142.
- G.K. Khurana, *Home and the World: the Nagar Kirtan and Sikh Diaspora*, in P. Singh (ed.), *Sikhism in Global Context*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 228-248.
- K. Myrvold, *Personifying the Sikh Scripture, Ritual Processions of the Guru Granth Sahib in India*, in K.A. Jacobsen (ed.), *South Asian Religions on Display. Religious Processions in South Asia and in the Diaspora*, Routledge, Oxon 2008, pp. 140-156.
- Osservatorio provinciale della Provincia di Cremona, *Turbanti che non turbano. Ricerca sociologica sugli immigrati indiani nel cremonese*, Provincia di Cremona, Cremona 2002 (disponibile online all'indirizzo <https://www.provincia.cremona.it/politichesociali/all/20111129-1015470.pdf>).
- R.G. Rumbaut, *Generation 1.5, Educational Experiences of*, in J.A. Banks (ed.), *Encyclopedia of Diversity in Education*, SAGE, Thousand Oaks CA 2012.
- G. Singh - D.S. Tatla, *Sikhs in Britain. The Making of a Community*, Zed Books, London 2006.
- D.S. Tatla, *The Sikh Diaspora. The Search for Statehood*, UCL Press, London 1999.
- D.S. Tatla, *Sikh Diaspora*, in M. Ember - C.R. Ember - I. Skogsgard (eds.), *Encyclopedia of Diasporas. Immigrant and Refugee Cultures Around the World*, Springer, New York 2005, pp. 273-284.

- S. Tomasini, *Panjab, colonialismo, migrazioni internazionali*, in D. Denti - M. Ferrari - F. Perocco (a cura di), *I sikh. Storia e immigrazione*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 21-42.
- V. Turner, *Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*, «Japanese Journal of Religious Studies», 6.4 (1979), pp. 465-499.
- R. Verma, *Nostalgia, the Public Space and Diaspora. Sikh Youth and Redefining of Self*, «Sikh Formations. Religion, Culture, Theory», 9.1 (2013), pp. 63-71.

ANTONELLA DICUONZO

*MARO PHURO BASAPEN: 'LA NOSTRA VECCHIA MUSICA'.*  
EVOCAZIONE DEL PASSATO E COSTRUZIONE DEL PRESENTE  
IN UNA COMUNITÀ DI MUSICISTI SINTI  
DEL TRENINO-ALTO ADIGE \*

Nel peculiare panorama culturale del Trentino-Alto Adige i sinti sono una presenza antica. In questa zona di confine – ultima propaggine occidentale di quello che fu l'impero austro-ungarico – si sono progressivamente stanziati gruppi familiari che si riconoscono in autodenominazioni diverse: tra questi i sinti *estraixaria*,<sup>1</sup> ovvero 'austriaci', definiscono se stessi in riferimento ai territori che hanno abitato ed entro i quali si sono mossi. Di fatto, «l'Austria era qua», come puntualizzano nei loro stessi racconti, e d'accordo con Leonardo Piasere, che riporta che gruppi di provenienza austriaca e tedesca (sinti *estraixaria*, *krasaria*,

---

\* Questo articolo è parte di uno studio più ampio sulle pratiche musicali dei rom e dei sinti in Italia, avviato nell'ambito del dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Nello specifico, esso è frutto di un prolungato dialogo etnografico con i membri della famiglia di Radames Gabrielli, che ringrazio per la disponibilità e l'affetto dimostratomi in numerose occasioni, e con Radames in particolare, senza il cui prezioso aiuto e sincera amicizia questo lavoro non sarebbe stato possibile.

<sup>1</sup> I vari gruppi, tuttavia, non definiscono degli insiemi precisi ma si configurano piuttosto come «una specie di rete di famiglie, le quali interagiscono variamente tra di loro» (L. Piasere, *I rom d'Europa. Una storia moderna* [2004], Laterza, Roma - Bari 2021, p. 68) anche perché «i matrimoni tra gli appartenenti ai diversi gruppi sono così frequenti che è difficile poter parlare di un 'gruppo' sinto come di un'entità a sé» (E. Tauber, *L'«altra» va a chiedere. Sul significato del mangapen tra i sinti estraixaria*, «Polis», 3 [2000], p. 392).

*gačkane*) si sono insediati nel Nord-Est dell'Italia tra Ottocento e Novecento,<sup>2</sup> anche le memorie di alcuni anziani testimoniano della permanenza delle proprie famiglie in Alto Adige e Trentino lungo tutto quest'arco temporale.

L'attività musicale è una pratica tuttora diffusa tra i sinti che popolano la regione e in special modo tra gli *estraixaria*, per i quali essa ha tradizionalmente rappresentato anche una delle principali fonti di sostentamento: ancora oggi si racconta di come un tempo con la musica ci si guadagnasse da vivere, da queste parti, suonando sotto le case dei *gagé*<sup>3</sup> e imparando a maneggiare gli strumenti sin da bambini. Allo stesso modo, il protagonista di una vecchia canzone che i sinti trentini e altoatesini conoscono bene, *Precaric u pani*, è un musicista che suonando lungo il corso del fiume prega Dio di poter raggiungere la donna amata, che lava i panni sull'altra sponda: dopo essersi finalmente unito a lei, ci dice una versione registrata nel 1965,<sup>4</sup> scoprirà che per mangiare dovrà comunque andare a suonare...

### *Da mestiere tradizionale ad attività professionale*

«I Gabrielli, gli Adelsburg, son nati col violino: il violino era nel letto!». Così comincia a raccontare Mirko, classe 1944, ricordando la sua giovinezza. Anche lui, come suo padre, ha iniziato a suonare il violino sin da piccolissimo: i sinti imparano – e imparavano – da soli, «perché i violini erano lì. Allora si prendeva 'sto violino e si provava: *cla-cla-clac, cla-cla-clac*, e così si andava

---

<sup>2</sup> L. Piasere, *I rom d'Europa*, p. 19.

<sup>3</sup> Con questo termine sinti e rom definiscono i non-sinti e i non-rom (maschile *gagó*, femminile *gagí*, maschile e femminile plurale *gagé*). Si tratta di una parola che condensa «l'espressione dell'alterità che le singole comunità rom hanno costruito nel tempo, l'espressione del non essere rom o meglio del non appartenere alla dimensione *romaní*» (ivi, p. 27).

<sup>4</sup> La registrazione è conservata presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia (Roma) all'interno della raccolta 093, di cui parlerò in dettaglio più avanti.

avanti. Come questi ragazzi, questi giovani qua, con le chitarre: prendono le chitarre che non sanno niente, dopo un mese sanno tutto!».<sup>5</sup> «Tutti suonano, qui», aggiunge in sintonia sua moglie Ala. La famiglia Gabrielli, in effetti, rappresenta un caso particolare: una vera e propria 'comunità di pratica'<sup>6</sup> in cui l'attività musicale è stata portata a un livello professionale grazie alle capacità e all'intraprendenza di alcuni dei suoi migliori suonatori. E sebbene con l'avanzare del tempo il 'mestiere del musicista' sia stato progressivamente affiancato – se non del tutto sostituito – da altri lavori, si può dire che ancora oggi una considerevole parte degli uomini di questa numerosa famiglia pratici il canto o sappia suonare la chitarra e/o il violino.<sup>7</sup> Per i Gabrielli, insomma, la musica continua a rappresentare un sapere che è parte integrante dell'eredità familiare e che, nonostante i tempi che cambiano, trova ancora spazi di esibizione all'interno di iniziative culturali spesso ideate dagli stessi musicisti.

Tra i principali organizzatori di questi eventi si distingue la figura di Radames Gabrielli,<sup>8</sup> che ha il merito di esserne il più

---

<sup>5</sup> Mirko Gabrieli, comunicazione personale del 31 marzo 2022.

<sup>6</sup> Cfr. É. Wenger, *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità* (1999), Cortina, Milano 2006.

<sup>7</sup> Nonostante quello del musicista si sia attestato come un mestiere tradizionalmente maschile e la musica in generale sia ancora oggi un'attività praticata perlopiù da uomini, Radames Gabrielli racconta spesso che ai tempi del complesso familiare I Sinti del Tzardas (vedi *infra*) anche due delle sue sorelle si esibivano col gruppo, «la Cinzia» facendo i cori e «la Tundra» come cantante solista. Inoltre, scavando nei ricordi, Radames e Mirko riferiscono di una loro nonna che suonava la cetra tirolese, uno strumento antico e oggi poco diffuso, trasmesso in seguito a uno zio. L'aneddoto è interessante perché testimonia anche dell'acquisizione, da parte dei sinti che abitavano queste terre, di pratiche e strumenti musicali prettamente locali, similmente a quanto accaduto in altre zone d'Italia dove sinti e rom hanno saputo farsi interpreti specializzati delle tradizioni musicali dei luoghi abitati (cfr. N. Staiti, *Gli zingari in Italia: cultura e musica* [2008], disponibile online all'indirizzo [https://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php?id\\_vol=8963](https://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php?id_vol=8963)).

<sup>8</sup> Nato a Bolzano nel 1958, è musicista e presidente dell'associazione Nevo Drom. Nella sua famiglia, Radames rappresenta la quarta generazione di coloro che sono nati in questi territori: il suo bisnonno era nato a Laces, nella

appassionato promotore e di tenere le fila dei rapporti con gli enti pubblici e privati che ne permettono la realizzazione. Suo padre Archiglio Pietro, detto ‘Balino’ tra i sinti e ‘Piero’ tra i *gagé*, è stato uno dei principali protagonisti dei ‘tempi d’oro’ della carriera musicale familiare: uomo di grande inventiva, pittore, poeta, prestigiatore, è ricordato con affetto e rispetto come uno tra i più virtuosi violinisti dell’Alto Adige.<sup>9</sup> Figura di spicco del complesso familiare Vintakre Ciave – ‘Figli del Vento’, nato nella seconda metà degli anni Sessanta – e guida del gruppo I Sinti del Tzardas – fondato più avanti assieme ai suoi figli, negli anni Settanta – Balino aveva anche ‘inventato’ delle *csárdás*, dei valzer, ma «sapeva suonare tutto» e, specialmente, possedeva, al pari degli altri musicisti dei Vintakre Ciave, quella «magia» in grado di attirare e conquistare il pubblico. Una figura di tale carisma non poteva non lasciare il segno, e parlare di musica oggi con i suoi parenti e discendenti vuol dire quasi sempre ricordare Balino, la sua bravura, il suo entusiasmo, la sua capacità di interpretare «le canzoni» rispettandone l’originale andamento dall’inizio alla fine.<sup>10</sup>

---

bassa val Venosta, mentre i suoi antenati – che originariamente si chiamavano Adelsburg (o von Adelsburg) – provenivano dalla cittadina austriaca di Kremsmünster. Sia da parte di padre che da parte di madre, i suoi parenti erano in maggior numero musicisti (Radames Gabrielli, comunicazione personale del 3 agosto 2021).

<sup>9</sup> Vivendo a Bolzano e frequentando Radames abbastanza assiduamente, mi è capitato in più occasioni di ascoltare parole d’elogio da parte di persone del posto che ancora ricordano Balino e le serate di musica della famiglia Gabrielli. Nella rivista «Lacio Drom», all’interno di una piccola rubrica dedicata alle uscite discografiche, il nome di Balino compare in maniera fugace ma significativa in relazione al disco *Les grands airs bohémiens* (Fontana): «La maggior parte delle canzoni è di sapore zingaro nello stile dell’operetta: p. es. *Suona, zingaro*, suona di Kalman, *Czardas* di Monti, *Danze ungheresi* n. 4 e 7 di Brahms, *Hejre Kati* di Hubay, *Hora staccato* di Dinicu. In altre parole è la musica che ci aspettiamo dagli zingari. È suonato in maniera semplice e lineare con poche improvvisazioni. Devo dire che questo è il disco preferito del mio amico sinto Balino, uno dei migliori violinisti zingari in Italia» (D. Tipler, *Dischi di musica zingara: una scelta personale*, «Lacio Drom», 11.6 [1975], p. 25).

<sup>10</sup> Radames Gabrielli, comunicazione personale del 31 marzo 2022.

Ai tempi di Balino si suonava per lo più nelle osterie, secondo itinerari prestabiliti che toccavano varie località altoatesine:

Avevamo già dei locali che ci lasciavano suonare, ci aspettavano, e allora lì ci preparavano il tavolino giusto per noi. Suonavamo lì, poi cambiavamo locale, e via così finché arrivavamo a Bolzano all'ultimo locale – al Ca' de Bezzi – e lì chiudevamo la serata: una buona serata, verso l'una, le due di mattina.<sup>11</sup>

Ma i musicisti venivano ingaggiati anche per suonare ai matrimoni e per fare le serenate sotto le finestre:

C'erano mio padre, i miei nonni [...]. Entravano in un locale a suonare e lì c'era l'innamorato: «Senti, puoi farmi un piacere? Dai, ti dò qualcosa, vieni a casa mia a fare la serenata a mia moglie». Allora andavano più volentieri perché era bello [...] e si divertivano anche [...]. Questo era un lavoro per guadagnarsi la vita, mantenendo la propria famiglia: un lavoro che è durato secoli.<sup>12</sup>

Scorrendo con Radames le pagine della rivista «Lacio Drom», fondata dall'Opera Nomadi proprio a Bolzano negli anni Sessanta, compaiono, in ordine sparso, alcune fotografie che ritraggono i musicisti della famiglia Gabrielli nelle situazioni più varie: dai pellegrinaggi di Senale e di Lourdes del 1966, alle serate nei ristoranti e persino alle feste scolastiche. Vi si riportano anche diverse notizie relative ai concerti dei Vintakre Ciave che lasciano emergere un quadro abbastanza variegato sia delle occasioni in cui i musicisti si impiegavano, sia delle musiche performati. In una di queste si legge:

L'orchestra zingara dei 'Figli del Vento' composta dai Sinti estrekaria [sic] [...], ha esordito con grande successo il 13 aprile 1969 nella sala del Rainerum alla presenza di un folto pubblico, fra il quale si notavano molte autorità cittadine. Alle tradizionali arie tzigane si sono unite canzoni moderne, interpretate però in modo del tutto originale. [...]

---

<sup>11</sup> Radames Gabrielli, comunicazione avvenuta durante la giornata di studi *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, Università di Trento, 22 novembre 2021.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Il concerto è stato poi ripetuto, sempre con vivo successo, in diverse località dell'Alto Adige.<sup>13</sup>

Ritroviamo qui, riportato per iscritto, anche quello che era il primo assetto del complesso, che riuniva tre violini, due chitarre e un contrabbasso:<sup>14</sup> dopo il 1972, con l'uscita dal gruppo di alcuni dei suoi membri iniziali, il nome dei 'Figli del Vento' – ormai conosciuto dentro e fuori i confini regionali – verrà ancora utilizzato, continuando a riunire sotto di sé anche negli anni a venire diversi musicisti della famiglia, di volta in volta chiamati ad animare feste pubbliche e private e a esibirsi sui palcoscenici dei teatri e nei grandi alberghi.<sup>15</sup> Tuttavia Radames dubita che quello al Rainerum – annunciato come un 'esordio', forse anche perché la nascita del gruppo si faceva in qualche modo ascrivere a un'iniziativa dell'Opera Nomadi<sup>16</sup> – fosse il primo concerto tenuto dal complesso in quel suo assetto iniziale: nei suoi ricordi, i Vintakre Ciave avevano intrapreso l'attività professionale già qualche tempo prima al ritorno della famiglia da Pomezia (Roma), dove anch'essa aveva preso parte a quello che è stato il più grande raduno di sinti e rom nella storia culturale del nostro Paese.

---

<sup>13</sup> *Notiziario*, «Lacio Drom», 5.6 (1969), p. 39.

<sup>14</sup> Con Balino e suo figlio Memè (Gianfranco Gabrielli), ne facevano parte anche alcuni dei fratelli della mamma di Radames, della famiglia Adelsburg.

<sup>15</sup> La fama di un tempo precede ancora i Gabrielli anche tra i sinti del Nord Italia. Ho potuto appurarlo io stessa durante un incontro con alcuni sinti di area emiliana e lombarda: uno di loro, in particolare, ricordava Balino, che aveva ascoltato da piccolo durante una trasferta della famiglia Gabrielli a Modena. Le due audiocassette che i Gabrielli hanno inciso nei periodi di più intensa attività, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, erano in vendita negli Autogrill e pare andassero a ruba proprio tra i sinti e i rom: Giorgio Bezzecchi, rom residente in Lombardia la cui famiglia ha origini slovene e serbo-croate, mi ha riportato di come si fosse sviluppato anche un certo 'business' su queste audiocassette, che venivano acquistate, doppiate e rivendute ad altri sinti.

<sup>16</sup> Come si legge ancora nella notizia già citata (*Notiziario*, p. 39): «La formazione dell'orchestra è dovuta all'iniziativa della sezione locale dell'Opera Nomadi, in particolare del suo attivo segretario Bruno Lorenzi, e la sua preparazione è stata curata dal prof. Arturo Mazza dell'Orchestra Haydn di Bolzano».



*Fig. 1*

Mirko suona il violino durante il pellegrinaggio al santuario della Madonna di Senale (fotografia contenuta in T. Furlani, *Appunti per un piano didattico*, «Lacio Drom», 2.1 [1966], pp. 9-15).



*Fig. 2*

Locandina che annuncia un concerto dei 'Figli del Vento' in occasione di una festa del Primo Maggio: il violinista raffigurato, disegnato probabilmente da Balino, compariva in tutti i manifesti che pubblicizzavano i concerti del gruppo.

È da notare la scelta stilistica di utilizzare una diversa grafia per il nome sinto del complesso, tesa a 'inglesizzarlo'.

### *Microstorie nella Storia*

Nel settembre 1965 si tenne a Roma il primo pellegrinaggio internazionale dei ‘nomadi’. L’evento si concluse con una visita del papa, allora Paolo VI, al campo-sosta allestito alle porte di Pomezia per ospitare le numerose famiglie convenute. L’idea di un pellegrinaggio a Roma era stata avanzata nel corso del I Congresso internazionale per il ministero pastorale e l’azione sociale tra gli zingari, che si era tenuto nella capitale nel febbraio 1964, e la sua organizzazione era stata principalmente affidata a un sacerdote della diocesi di Bolzano, don Bruno Nicolini.<sup>17</sup> Protagoniste di quel meeting di cui si parlò sui giornali, e di cui a lungo si è parlato fra i sinti e i rom, furono comunità provenienti da diversi Paesi europei. Un titolo de «La Stampa» annunciava *Millecinquecento zingari giunti da tutt’Europa pregano in San Pietro «per avere un po’ di pace»*: insieme alla romantica descrizione delle navate della basilica che «riecheggiavano, per la prima volta, le note di un’orchestrina di tzigani», nell’articolo si specificava che altri millecinquecento erano «rimasti all’accampamento di Pomezia a lavorare e a preparare le accoglienze a Paolo VI».<sup>18</sup> Una foto comparsa invece su «La Stampa Sera» mostra la piccola orchestra di violini e chitarre – dietro la quale si accalcano i pellegrini – mentre incede in piazza San Pietro: in prima fila, sulla destra, si riconosce il violinista sinto tedesco Franz Reinhardt – noto come ‘Schnuckenack’ – mentre poco davanti, nell’angolo in basso, si distingue il volto di don Bruno Nicolini che rivolge lo sguardo all’obiettivo.<sup>19</sup> Dall’Italia confluirono verso la capitale da varie regioni e dalle borgate romane: arrivarono con le roulotte e persino in treno, su impulso di parroci e suore che avevano consacrato

---

<sup>17</sup> Cfr. S. Placidi, «Una giornata particolare». *L’incontro di Paolo VI con gli zingari a Pomezia*, Tau, Todi 2017, pp. 44-45.

<sup>18</sup> M. Tito, *Millecinquecento zingari giunti da tutt’Europa pregano in San Pietro «per avere un po’ di pace»*, «La Stampa», 25 settembre 1965.

<sup>19</sup> Cfr. *L’omaggio dei gitani al pontefice*, «La Stampa Sera», 25-26 settembre 1965.

la propria vocazione alla cosiddetta 'pastorale dei nomadi' e in special modo di don Bruno, che proprio a Bolzano aveva istituito l'Opera Nomadi – poi divenuta associazione nazionale riconosciuta come ente morale – e dato contestualmente avvio, insieme alla studiosa Mirella Karpati, alla sperimentazione delle classi speciali per bambini rom e sinti 'Lacio Drom'.

In occasione di questo grande pellegrinaggio – e nell'ambito delle campagne di documentazione del Centro nazionale di studi di musica popolare (CNSMP) – anche due etnomusicologi italiani, Diego Carpitella e Giorgio Nataletti, si recarono a Pomezia per registrare le espressioni musicali dei rom e dei sinti lì radunatisi. Queste musiche sono poi confluite nella raccolta 093 degli Archivi di Etnomusicologia presso l'Accademia di Santa Cecilia (Roma): si tratta di 55 tracce che comprendono brani vocali e strumentali abbastanza eterogenei e di cui ci sono giunte pochissime informazioni.<sup>20</sup> Nelle schede d'archivio, tuttavia, ricorre l'attribuzione di diverse esecuzioni a «membri della tribù Histraiharia [*sic*], di Bolzano».<sup>21</sup> La notazione è curiosa in quanto applicata – come ho

---

<sup>20</sup> Le informazioni aggiuntive relative alle varie tracce della raccolta compaiono in *Folk: documenti sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, a cura della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, ERI, Torino 1977, pp. 275-278, e sono state qui inserite sulla base di quanto riportato nelle schede che accompagnavano ogni brano e il cui modello – come si legge nella *Premessa* – fu concepito da Nataletti. Tutte le schede – come pure le registrazioni effettuate tra il 1948 e il 1972 con i mezzi tecnici e finanziari della RAI, riunite nelle varie 'raccolte' – furono cedute in copia al CNSMP, oggi Archivi di Etnomusicologia. Sul sito dell'Accademia di Santa Cecilia è pertanto possibile visionare, per ogni brano delle numerose raccolte, una scheda 'd'archivio' che riporta sia le informazioni presenti nel *Catalogo*, sia, in alcuni casi, delle aggiunte derivanti dall'ascolto del brano. All'interno della stessa scheda si possono inoltre ascoltare, a titolo d'esempio, i primi 40" di ogni traccia: [http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu\\_str=0\\_1\\_0\\_5&numDoc=21&physDoc=8812&pflag=personalizationFindEtnomusicologia&level=raccolta#n](http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_5&numDoc=21&physDoc=8812&pflag=personalizationFindEtnomusicologia&level=raccolta#n).

<sup>21</sup> Si vedano le schede relative: alle tracce da 1 a 7 (dove per la numero 4 si segnala un errore, trattandosi in realtà di un 'raddoppiamento' della scheda della traccia 5 cui è stato associato l'esempio audio della traccia 40, accreditata a rom calabresi); alla traccia 11 (dove compare «Histraiharia» in disaccordo

appurato in seguito – anche a canti in sloveno e in serbo-croato o a brani che comunque rimandano, da quel che si percepisce già a un primo ascolto, ad ambientazioni musicali abbastanza diversificate. Ciò mi ha spinto a cercare un dialogo con alcuni testimoni del presente – sinti e rom, il cui aiuto era peraltro fondamentale per iniziare a orientarmi nell'eterogeneità di lingue, ritmi e generi che contraddistingue la raccolta – senza prevedere, in un primo momento, che i miei stessi interlocutori potessero essere anche depositari di una memoria diretta del pellegrinaggio.<sup>22</sup> È precisamente quanto è emerso quando, per la prima volta, ho ascoltato con Radames Gabrielli l'*incipit* di una particolare versione della *Ciarda* di Vittorio Monti registrata a Pomezia:

Potrebbe essere mio padre [...] queste canzoni a Bolzano le facevano mio padre, mio cugino o i miei zii [...]. A Pomezia c'ero anch'io e mi ricordo delle cose: c'erano tantissimi sinti provenienti da tutta l'Europa,

---

con «Hestraiaria» presente nel *Catalogo*); alle tracce da 16 a 20 (dove, in accordo col *Catalogo*, a «Histraiaria» viene sostituito «Hestraiaria» e riportata la nota «canto sloveno»); alle tracce 21, 22 e 23 in cui le diverse provenienze degli esecutori – che qui pare abbiano suonato insieme – vengono ascritte alla «tribù Hestraiaria» («membri francesi, italiani, spagnoli e tedeschi della tribù Hestraiaria»; «membri francesi, italiani, spagnoli, tedeschi e uno slavo della tribù Hestraiaria»), diversamente dal *Catalogo* in cui i vari gruppi vengono riportati in elenco («tribù Hestraiaria, francesi, italiani, spagnoli, tedeschi»; «idem + uno slavo»).

<sup>22</sup> Oltre alle testimonianze di alcuni membri della famiglia Gabrielli, ho potuto raccogliere anche quella del già citato Giorgio Bezzecchi (nato Hudorovich, a Pavia, nel 1961) il quale, seppur piccolissimo, ricorda di aver viaggiato con la famiglia in treno per raggiungere il luogo del pellegrinaggio. Giorgio, che è stato vicepresidente dell'Opera Nomadi, mi ha restituito anche i racconti dei suoi genitori, ancora in vita, che per anni hanno serbato acceso il ricordo di Pomezia. Da questo colloquio sono scaturite nuove ipotesi per una ricostruzione delle strade di provenienza dei canti in sloveno e in serbo-croato presenti nella raccolta. In particolare è stato riconosciuto da Giorgio un canto in *romanes* (traccia 5), anche questo erroneamente attribuito ai sinti di Bolzano e diffuso invece – secondo quanto egli afferma – tra i 'suoi' rom: *harvati*, 'croati', e *slovensko*, 'sloveni' (comunicazione personale del 27 luglio 2021). Anche Leonardo Piasere, cui mi sono rivolta in quanto fine studioso degli *slovensko roma*, conferma che le parole della traccia 5 sono senza dubbio nel *po romane* dei rom sloveni (comunicazione personale del 3 luglio 2022).

quasi, anche dalla Germania, dalla Spagna. Facevano delle ‘gare’ sia coi coltelli, sia con le asce – con le macchine, con la musica, a chi suonava meglio [...]. Mi ricordo qualcosina, e in più mi hanno raccontato [...]. C’era tutta la famiglia [...], quella volta lì si chiamava don Bruno Nicolini, il prete [che aveva organizzato], e hanno pagato tutto loro: il viaggio, il mangiare, tutto quanto. Hanno messo anche delle tende, però militari – sai quelle grandi, vecchie – hanno messo tante di quelle perché tanti son venuti da lontano senza roulotte. Noi siamo andati con la roulotte e metà hanno dormito lo stesso nelle tende [...]. Avevo sette anni, otto circa [...]. Di musicisti c’erano mio fratello, mio padre, i miei zii e mio cugino – di Bolzano. Poi c’erano quelli della Germania – come Schnuckenack [...] – e più altri francesi che suonavano molto bene [...]. Mi ricordo che la musica era bellissima perché facevano queste ‘gare’. Hanno fatto un bel palco, lì suonavano dappertutto [...]. All’epoca, nella mia famiglia, erano tutti musicisti di professione. Poi, via da Pomezia, quando siamo tornati a Bolzano hanno creato il gruppo musicale I Figli del Vento [...].<sup>23</sup>

Questo principio di racconto rappresenta una prima narrazione del raduno di Pomezia da un punto di vista ‘interno’, cruciale nel ricollegare a quello storico evento la microstoria della famiglia Gabrielli: se Radames, all’epoca un bambino, ricorda bene l’atmosfera nel campo-sosta, Mirko, già ventunenne, rievoca immediatamente la visita alla basilica di San Pietro («Noi siamo andati dal papa [...] nella sua chiesa») e quel dono simbolico che Paolo VI fece ai sinti («Il papa ci ha regalato un violino»).<sup>24</sup> Ma il dialogo etnografico scaturito dall’ascolto condiviso ha effettivamente permesso di cominciare a fare chiarezza su quelle tracce della raccolta 093 che documenterebbero le musiche degli *estraixaria*: rilevazioni, come tutte quelle effettuate a Pomezia, di fatto occasionali e corredate da informazioni piuttosto telegrafiche, se non anche contraddittorie. Le testimonianze dei protagonisti del presente sono infatti risultate tanto più interessanti proprio perché hanno evidenziato un’incongruenza di una certa rilevanza: dei 12 brani che le schede attribuiscono a musicisti *estraixaria* di Bolzano (cui si aggiungono altre tre tracce in cui gli *estraixaria*

<sup>23</sup> Radames Gabrielli, comunicazione personale del 26 aprile 2019.

<sup>24</sup> Mirko Gabrieli, comunicazione personale del 31 marzo 2022.

avrebbero suonato insieme a musicisti provenienti da altri Paesi europei), i sinti di oggi ne identificano come ‘propri’ solo due, i primi della raccolta:<sup>25</sup> la *Ciarda* di Monti, appunto – un ‘classico’ tuttora presente nel repertorio dei musicisti – e la vecchia canzone *Precaric u pani* (‘Dall’altra parte del fiume’) di cui parole e melodia sembrano però aver subito delle modificazioni, nel tempo, rispetto alla versione registrata nel 1965. Da cosa deriva questa sicurezza nel rifiutare convintamente tutte le altre attribuzioni, le quali vengono, di volta in volta, associate a rom ‘istriani’, a sinti *teich*<sup>26</sup> o addirittura a musicisti *gagé*? Mi sembra di poter avanzare l’ipotesi che la risposta sia: è una questione di *pratica*.

### *Competenza ed emozione*

La competenza musicale maturata nel tempo all’interno di questa comunità comporta la possibilità che musicisti e ascoltatori – specie quelli più anziani – riescano a individuare i propri suonatori da ciò che viene indicato come *tacca*: lo stile. La *tacca* è quel ‘tocco’ personale che ogni suonatore possiede e che lo distingue dagli altri; essa può, pur nelle specificità che caratte-

---

<sup>25</sup> Questa incongruenza presente nelle schede, in ogni caso, non ha stupito più di tanto i sinti interpellati, e lo stesso Mirko ha commentato: «Sui ‘libri’ puoi scrivere quello che vuoi, ma poi bisogna vedere se è vero» (comunicazione personale, 31 marzo 2022). La considerazione aderisce alla convinzione generale che i *gagé* (ricercatori compresi) capiscano sempre tutto a modo loro, restituendo dei sinti un’immagine falsata.

<sup>26</sup> Col termine ‘istriani’ i sinti trentini e altoatesini si riferiscono a rom – presenti anche in Trentino-Alto Adige, principalmente con i cognomi Braidich e Hudorivich – le cui famiglie erano originarie di territori più a sud-est: l’Istria, ma probabilmente anche le attuali Slovenia e Croazia, considerando l’alta mobilità praticata in passato da questi gruppi per cui si rimanda a L. Piasere, *Māre Roma : catégories humaines et structure sociales. Une contribution à l’ethnologie tsigane*, «Études et documents balkaniques et méditerranéens», 8 (1985). Con la parola *teich*, ‘tedesco’, vengono invece identificati i sinti *gackane*, pure presenti nella regione, le cui famiglie si fanno risalire a gruppi originari della Germania. Il violinista Schnuckenack è per l’appunto, per gli *estraixaria*, un sinto *teich*.

rizzano ogni singolo musicista, tramandarsi 'per linea diretta' nel momento in cui nascono rapporti maestro-allievo che hanno caratteristiche di esclusività<sup>27</sup> e può perciò, allo stesso tempo, designare un modo di suonare 'della famiglia', diverso da quello di altri sinti o rom (per non parlare dei *gagé*) la cui 'affiliazione' può essere, di volta in volta, ipotizzata con maggiore o minore precisione. Se da un lato questo apre a ulteriori riflessioni riguardo ai rapporti e agli scambi tra *estraixaria* e altri gruppi sinti o rom e tra *estraixaria* e *gagé*,<sup>28</sup> dall'altro sottintende il fatto che si possa conservare uno stile musicale 'familiare' aldilà dello stile individuale che ogni suonatore poi sviluppa. Quest'ultimo può a sua volta essere riconosciuto, tra i suonatori della famiglia, da un orecchio allenato a 'sentire la differenza'. È così che Ala, Mirko e Radames, al termine dell'espressiva introduzione della *Ciarda* di Vittorio Monti registrata a Pomezia, riconoscono nei successivi e rapidi movimenti dell'archetto lo stile inconfondibile del loro defunto zio: quel suo particolare modo di attaccare la parte «all'incontrario» – muovendo il braccio dal basso verso l'alto –, dettaglio che appunto lo identificava e che allo stesso tempo differenziava la 'sua' *Ciarda* da quella suonata da Balino. Ma se lo stile violinistico è qualcosa che resta impresso nella memoria anche perché di quella musica si viveva («È rimasta in testa», dice Mirko a proposito della *Ciarda*, «non va più via»),

---

<sup>27</sup> Radames, per esempio, racconta che sebbene suo nipote Lahi possieda una propria *tacca*, certe volte gli è difficile distinguerlo da Balino, che ne fu il principale maestro sin dall'infanzia. Lo stesso Lahi, valutando i differenti stili dei violinisti della famiglia, fa discendere il proprio modo di suonare direttamente dalla *tacca* del nonno.

<sup>28</sup> Le differenze tra sinti e *gagé*, comunque, vengono evidenziate anche dal punto di vista dell'approccio alla musica, e seguono sempre il doppio binario dell'emozione e degli aspetti tecnici legati all'apprendimento e allo stile. Esse si possono sintetizzare in affermazioni del tipo: «I *gagé*, rispetto ai sinti, suonano in maniera meccanica: non sono armoniosi» (Luigi Helt, cugino di Radames e violinista, nato nel 1945). Inoltre, i *gagé* quando suonano si riconoscono, perché loro «hanno un maestro che gli insegna, mentre i sinti no: imparano da soli, da piccoli» (Liliana 'Ala' Gabrielli, figlia di Balino, nata nel 1945).

riconoscere chi sia il cantore di *Precaric u pani* – parte di un repertorio piuttosto a ‘uso interno’<sup>29</sup> – risulta difficile, e le varie ipotesi formulate alla fine non riescono a concordare su una risposta unanime.

Parallelamente al fatto di favorire la messa a fuoco di elementi ‘tecnici’ che danno conto di una certa competenza maturata grazie alla pratica – e musicale, e dell’ascolto – ho avuto l’impressione che le registrazioni possedessero un potenziale emotivo in grado di aprire la strada al ricordo e al racconto personale di una parte della propria storia familiare. Questa sensazione, già emersa durante il primo colloquio con Radames, ha preso forma in maniera più consapevole nel corso dell’incontro anche con Mirko e Ala: se la musica in sé, all’interno di una famiglia che sempre di musica ha vissuto, si configura già come un tema-chiave nell’interazione dialogica con la comunità, riascoltare una ‘vecchia canzone’ è stato effettivamente come aprire una porta sul passato. Sono stata coinvolta in una storia fatta di intricate genealogie, rievocazioni di ‘feste zingare’, digressioni sulle musiche – insegnate, apprese, rielaborate, riprese – e sui modi di fare musica in un continuo rimando dal passato al presente e viceversa. Il passato evocato – quando c’erano «suonatori veramente suonatori» – si staglia come un tempo quasi ‘mitico’ con cui il presente deve confrontarsi, in termini di capacità individuali dei musicisti, modi di interpretare ‘le canzoni’, approcci alla professione, impegno, passione e via discorrendo. Gli anziani rilevano che oggi non ci sono la stessa dedizione e lo stesso coinvolgimento di una volta: «Noi si suonava anche per niente, sai? Anche ‘a gratis’», dice Mirko; «Per divertirti, suonavi», aggiunge Ala; «Mi offrivi una birra e bastava», conclude Radames sorridendo. Ma questo era possibile anche per la presenza di un pubblico che generava un rimando non solo in termini economici

---

<sup>29</sup> «È una canzone che avrà duecento anni, perché quella l’abbiamo imparata dai nostri nonni, noi, nemmeno dai nostri genitori. È [una canzone] molto importante» (Luigi Helt, comunicazione personale, 5 marzo 2022).



ma anche a livello emozionale: «Quando si andava a suonare, la gente non è che saltava per aria: non gli piaceva. Ma poi si andava fuori di là ubriachi, ma stronchi! Perché da una canzone si stava là tutta la notte: con una canzone, con un bicchier di vino!». Questa emozionalità, espressamente legata all'apprezzamento da parte del pubblico durante i periodi di più intensa attività musicale della famiglia, è un aspetto rimarcato nella sua rilevanza anche in relazione all'attività dei musicisti di oggi: la presenza di un pubblico folto e interessato è una delle principali preoccupazioni nell'organizzazione dei concerti, nonché un aspetto essenziale, come forse è naturale che sia, per la buona riuscita di una performance: «Quando lui sente che tu l'ascolti», dice Mirko a proposito del talentuoso violinista Lahi, «allora diventa ancora più bravo, perché sente che la gente lo guarda. È una cosa che ce l'hai dentro al cuore». <sup>30</sup>

### *Le «vecchie belle canzoni»*

Tutt'oggi, nel repertorio musicale dei sinti della famiglia Gabrielli – specialmente in quello destinato all'esibizione di fronte a un pubblico – si è conservato un nucleo 'antico' di musiche composto principalmente da *csárdás* e valzer. Sebbene si praticino – e si siano regolarmente praticati, nei vari periodi in cui i musicisti hanno operato a livello professionale – anche altri generi, questo nucleo è forse quello che si potrebbe definire più 'emozionale', appunto: sono queste le «vecchie belle canzoni» che non si vogliono dimenticare, come dice Lahi Colombo Gabrielli, <sup>31</sup> musiche che sono state mantenute, negli anni, nonostante il naturale aggiornamento del repertorio, che oggi include anche diversi brani swing e jazz manouche. Musiche legate a

---

<sup>30</sup> Mirko Gabrieli, comunicazione personale del 31 marzo 2022.

<sup>31</sup> Lahi, detto 'Lucky', è figlio del cantante e violinista Gianfranco Gabrielli, detto 'Memè', ed è nato nel 1978. Ha un vero talento per la musica e ricopre attualmente il ruolo di solista sia col violino sia con la chitarra.

una continuità di trasmissione che ha luogo in ambito familiare, apprese ‘a orecchio e a occhio’, per citare Antonello Ricci.<sup>32</sup> E mi sembra utile, per comprendere il significato che la pratica musicale e che *queste* musiche in particolare assumono nell’ambiente familiare e comunitario, guardare a tali modalità di trasmissione del sapere dalla prospettiva del cosiddetto ‘apprendimento situato’,<sup>33</sup>

ritenendo l’apprendimento il risultato di un processo sociale e di una partecipazione attiva sia al contesto, strettamente inteso, proprio dell’elemento da apprendere, sia al più ampio contesto sociale e culturale entro cui l’apprendimento ha luogo. Ne deriva una fitta rete di relazioni e di intese in grado di costruire una dimensione comunitaria del fare che mette insieme elementi comunicativi, simbolici, identitari capaci di dare vita a una ‘comunità di pratica’ entro la quale gli individui, mentre imparano, costruiscono la propria identità di membri di un gruppo.<sup>34</sup>

Risiede in questa pratica condivisa una parte importante del proprio essere e sentirsi sinti: «Certo, forse non si farà più come lavoro – forse – però è una cosa che fa parte della nostra identità», riprendendo le parole di Robert ‘Serenò’ Gabrielli.<sup>35</sup>

Io non è che ho preso subito in mano la chitarra: vedevo loro che suonavano, ero piccolo, vedevo che andavano a suonare in questi grandi alberghi, in questi teatri, e li vedevo come degli artisti, come delle persone importanti. E mi ricordo che prendevo in mano questa chitarra però non è che mi piaceva tanto, lo dico con sincera verità. Solo però nel corso degli anni ho realizzato che questa cosa, piacere o non piacere, faceva parte della mia esistenza. Sono andato avanti così, ho iniziato a suonare con i miei cugini e con mio padre e questa cosa l’ho portata avanti. Ho tre figli, due figli maschi; i miei due figli maschi – pur magari non interessandosi tanto della musica – loro suonano la chitarra: così,

---

<sup>32</sup> Cfr. A. Ricci, *Imparare la musica a orecchio (e a occhio)*, in G. Adamo - G. Giuriati (a cura di), *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio*, NeoClassica, Roma 2020, pp. 105-115.

<sup>33</sup> Cfr. J. Lave - É. Wenger, *L’apprendimento situato. Dall’osservazione alla partecipazione attiva nei contesti sociali* (1991), Erickson, Milano 2006.

<sup>34</sup> A. Ricci, *Imparare la musica a orecchio (e a occhio)*, p. 108.

<sup>35</sup> Chitarrista, nato nel 1981 e figlio del chitarrista Armando ‘Ves’ Gabrielli.

dal nulla, loro suonano [...]. Questa musica, questa cultura, fa parte della nostra esistenza.<sup>36</sup>

Continuare a suonare significa tramandare cultura. Ciò assume maggiore valore se si considera che per secoli sinti e rom non hanno lasciato tracce materiali del proprio passaggio nel mondo dei *gagè*.<sup>37</sup> Nel suo fondamentale lavoro sui *mānuš* francesi del nord del Massiccio Centrale,<sup>38</sup> Patrick Williams riporta che di fronte al lutto si possono attivare modalità specifiche che vanno dalla distruzione degli oggetti di proprietà del defunto alla rinuncia a praticare determinate attività che in qualche modo legavano colui che resta a colui che è andato via. Ciò che Williams ha parallelamente descritto è una 'civiltà del mondo' – un'affermazione «in seno a un mondo definito da altri»<sup>39</sup> – attraverso l'assenza, la sottrazione, il silenzio. È così che anche musicisti 'di professione' possono interrompere, per un tempo indefinito, la propria attività: per 'rispetto' nei confronti del defunto o perché, senza di lui, quella 'passione' non ha più senso di essere portata avanti. «È tanto che non suono più», confida Mirko, «noi suonavamo quando c'era Balino: io suonavo sempre quando c'era suo papà. Da quando è andato via lui non ho più avuto voglia di suonare. È così, eh. Io avevo passione perché lui aveva passione, allora avevamo tutti la passione di suonare: quando è morto lui non mi andava più». «Anche il nostro gruppo è morto: non ha suonato più nessuno quando è morto mio padre. Vanno avanti i ragazzi», aggiunge Radames, anche se «con la loro mentalità moderna», conclude Mirko.<sup>40</sup> Come ha saputo tradurre Williams

---

<sup>36</sup> Robert 'Serenò' Gabrielli, comunicazione avvenuta durante la giornata di studi *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, Università di Trento, 22 novembre 2021.

<sup>37</sup> Cfr. L. Piasere, *La stirpe di Cus*, CISU, Roma 2011, p. 11.

<sup>38</sup> Cfr. P. Williams, *Noi, non ne parliamo. I vivi e i morti tra i mānuš* (1993), CISU, Roma 2020.

<sup>39</sup> Ivi, p. 31.

<sup>40</sup> Mirko Gabrieli e Radames Gabrielli, comunicazione personale del 31 marzo 2022.

con estrema raffinatezza relativamente ai *mānuš* francesi, nel momento in cui «si fa riapparire ciò che era scomparso» e «si ritrova l'uso di ciò a cui si era rinunciato», ci si «nutre di civiltà»,<sup>41</sup> nonostante si possa «anche decidere di non rimettere mai le cose in circolazione. Incontriamo così individui senza vino, senza carne di selvaggina o di pollame [...] senza chitarra... tra tutti, sono proprio essi che possiedono queste cose nel modo più completo». <sup>42</sup> La decisione di Mirko acquista così un'ulteriore sfumatura di senso, tanto più rilevante se si considera ciò che la musica ha significato e significa per questa comunità: «non era solo la *sua* vita, il violino: era la nostra vita». <sup>43</sup>

### *Ieri, oggi, domani*

Il lascito dei musicisti del passato – siano essi evocati o, al contrario, non nominati ‘per rispetto’ – rappresenta un'eredità culturale importante che i musicisti di oggi sentono di dover trasmettere alle nuove generazioni, come si evince dalle parole di ‘Lucky’, nipote di Balino e solista dell'attuale formazione The Gipsyes Vàganes:

Io fin da piccolino già ero nell'ambito della musica: sono cresciuto con la musica. Soprattutto ho avuto con mio nonno – musicista, violinista – un rapporto già da piccolino: mi portava a suonare, mi insegnava. Guardavo il suo violino, e a me mi affascinava. Avevo solo otto anni quando siamo andati io e lui, da soli, a suonare in un'osteria: «Vieni con me», ha detto; «Andiamo», ho detto. Io con la chitarrina provavo due, tre note e lui tutto contento! Era molto contento. E da quella volta li ho detto: fa parte di me la musica. Poi, crescendo, mi intrufolavo nella sua macchina, quando

---

<sup>41</sup> «Colui che smette di bere vino o di mangiare riccio, coniglio..., di cantare una certa canzone perché suo padre o suo fratello è morto, civilizza il vino, il riccio, il coniglio, la canzone... Quando ricomincia a bere, a mangiare, a cantare... tutto questo non rappresenta più per lui cibo, pietanze, opere ordinarie, semplici prodotti offerti dalla natura o dai Gage, la trasformazione rituale ha avuto luogo: si nutre di civiltà *mānuš*» (P. Williams, *Noi, non ne parliamo*, p. 32).

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Mirko Gabrieli, comunicazione personale del 31 marzo 2022.

loro andavano a suonare. Sereno [Robert Gabrielli] piangeva: «volevo andare anch'io!». Allora io, di nascosto, andavo con loro: cresciuto così. Voglio veramente trasmettere quello che mio nonno ha trasmesso in me: voglio trasmettere ai miei figli ciò che mio nonno ha trasmesso in me, mio padre, i miei zii, insomma. [...] Ho due figli maschi e una femmina; noi di solito proviamo i talenti fin da piccolini: «Prendi la chitarra e vediamo se riesci a suonarla. Ti insegno una nota sola, di più non t'insegno». Allora lui la prende e riesce. Gli dò il violino – suona così, come viene, eh – però c'è: c'è la musica già dentro da piccoli.<sup>44</sup>

Musicisti, insomma, si nasceva e si continua a nascere, tra questi sinti. E sebbene la musica rappresenti una pratica totalmente incorporata, assorbita quasi 'per osmosi' nel contesto familiare, le modalità del discorso pubblico praticate da alcuni dei musicisti di oggi presuppongono una grande consapevolezza del proprio operato che, allo stesso tempo, viene chiaramente collocato nel solco di una 'tradizione' da preservare:

[Suonare] per me è una cosa naturale come lo sarà per i miei figli. Perché è una cosa che portiamo avanti, da generazione a generazione, da famiglia a famiglia, da figli a figli, per portare avanti una cultura che dev'essere preservata, dev'essere portata avanti, dev'essere ricordata.<sup>45</sup>

È in questa linea che si inserisce anche l'attività dell'associazione Nevo Drom ('Nuova strada'), fondata da Radames Gabrielli nel 2006.<sup>46</sup> Nevo Drom, da allora, organizza e promuove eventi culturali e concerti con l'intento di far conoscere la cultura sinta e superare quegli stereotipi che influiscono ancora negativamente sui rapporti tra sinti e società maggioritaria – anche in una 'terra di minoranze' come il Trentino-Alto Adige. Rispetto a quel passato 'mitico', in cui si moltiplicavano i concerti e gli ingaggi

---

<sup>44</sup> Lahi 'Lucky' Colombo Gabrielli, comunicazione avvenuta durante la giornata di studi *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, Università di Trento, 22 novembre 2021.

<sup>45</sup> Robert 'Serenò' Gabrielli, comunicazione avvenuta durante la giornata di studi *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, Università di Trento, 22 novembre 2021.

<sup>46</sup> Cfr. <https://nevodrom.org/>.



*Fig. 3* - Copertina dell'audiocassetta del complesso familiare I Sinti del Tzardas. Da destra, in senso antiorario: Balino, Ves, Radames, Atos (Filippo Held) e Cinzia Gabrielli.

e ogni momento era buono per suonare, oggi le esibizioni in pubblico sono perlopiù circoscritte a occasioni in cui i musicisti – mentre suonano – si raccontano e condividono col pubblico le proprie storie individuali, parte di una più grande storia familiare e comunitaria. Prima di salire sul palco all’apertura dell’ultimo *Gipsy&Gipsy Jazz Festival*, organizzato da Nevo Drom nell’agosto 2021 a Bolzano, Sereno mi dice:

Questo festival perché è importante? Perché prima di tutto piace veramente tanto a noi, ci piace mostrare la nostra cultura, ci piace mostrare ciò che siamo veramente. Poi, bisogna sensibilizzare l’opinione pubblica, bisogna mostrare alla gente chi sono i sinti: purtroppo c’è molto pregiudizio generalizzato, dicendo che sono tutti zingari, che sono tutti malviventi, che bruciano le persone, che rubano i bambini... però noi siamo sinti. E leggerò infatti sul palco una testimonianza che riporta che i sinti, in Alto Adige, sono presenti già dalla fine del Quattrocento.<sup>47</sup>

Parole che concordano con quelle di Lucky indirizzate agli studenti universitari:

Siamo qui a trasmettere la nostra musica anche ai non sinti, e questo è importante. [...] E vorrei trasmettere anche ai giovani questa cosa: interagire guardandosi negli occhi, capire le culture, capire e interagire nella musica, perché la musica è internazionale, lo sappiamo, però questa musica qui è un po’ nascosta, la nostra. E vogliamo trasmetterla soprattutto anche ai giovani – capire le belle cose che vogliamo dare e trasmettere insieme. Questo sarebbe molto importante per noi.<sup>48</sup>

Il raggiungimento di un riconoscimento culturale passa perciò, consapevolmente, soprattutto attraverso quelle ‘belle cose’ che si possiedono e che si vogliono condividere. *Maro phuro basapen*, ‘la nostra vecchia musica’, come la celebra il giovane Scen, cantante ventiquattrenne nipote di Mirko e Ala e pronipote di Balino: musica che è testimonianza di un tempo in cui, nell’apprezzamento da parte del pubblico, si trovava quel seppur breve

---

<sup>47</sup> Robert ‘Sereno’ Gabrielli, comunicazione personale del 27 agosto 2021.

<sup>48</sup> Lahi ‘Lucky’ Colombo Gabrielli, comunicazione avvenuta durante la giornata di studi *Richiedenti ascolto. Le musiche degli altri vicino a noi*, Università di Trento, 22 novembre 2021.





*Fig. 4 - Radames e suo cugino Luigi Helt suonano a un matrimonio, 10 giugno 2022 (fotografia di Antonella Dicuonzo).*



*Fig. 5 - Concerto al Parkhotel Laurin, Bolzano, 8 aprile 2022; da sinistra: Ves, Lucky, Sereno e Radames Gabrielli (fotografia di Antonella Dicuonzo).*



spazio di riconoscimento – lungo una notte, «una canzone». «Io e mio fratello siamo tornati indietro nel tempo», mi confida emozionato Radames al termine di un riuscitissimo concerto tenuto, insieme ai giovani Lucky e Sereno, nell'ambita location del Parkhotel Laurin di Bolzano.<sup>49</sup> La «magia» dei sinti che conquistano il pubblico dei *gagé* si è compiuta ancora una volta e, forse, è anche quell'emozione che continua a tenere viva, oggi, la loro tradizione.

### Riferimenti bibliografici

- Folk: documenti sonori. Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, a cura della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, ERI, Torino 1977 (disponibile online all'indirizzo <https://www.teche.rai.it/wp-content/uploads/2016/03/Folk-Documenti-sonori-P.pdf>).
- L'omaggio dei gitani al pontefice*, «La Stampa Sera», 25-26 settembre 1965.
- T. Furlani, *Appunti per un piano didattico*, «Lacio Drom», 2.1 (1966), pp. 9-15.
- J. Lave - É. Wenger, *L'apprendimento situato. Dall'osservazione alla partecipazione attiva nei contesti sociali* (1991), Erickson, Milano 2006.
- L. Piasere, *Māre Roma : catégories humaines et structure sociales. Une contribution à l'ethnologie tsigane*, «Études et documents balkaniques et méditerranéens», 8 (1985).
- L. Piasere, *La stirpe di Cus*, CISU, Roma 2011.
- L. Piasere, *I rom d'Europa. Una storia moderna* (2004), Laterza, Roma - Bari 2021.
- S. Placidi, «Una giornata particolare». *L'incontro di Paolo VI con gli zingari a Pomezia*, Tau, Todi 2017.

---

<sup>49</sup> Il concerto si è tenuto l'8 aprile 2022 in occasione della Giornata internazionale dei rom e dei sinti.

- A. Ricci, *Imparare la musica a orecchio (e a occhio)*, in G. Adamo - G. Giuriati (a cura di), *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio*, Neo-Classica, Roma 2020, pp. 105-115.
- N. Staiti, *Gli zingari in Italia: cultura e musica* (2008), disponibile online all'indirizzo [https://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php?id\\_vol=8963](https://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php?id_vol=8963).
- E. Tauber, *L'«altra» va a chiedere. Sul significato del mangapen tra i sinti estraigaria*, «Polis», 3 (2000), pp. 391-408.
- D. Tipler, *Dischi di musica zingara: una scelta personale*, «Lacio Drom», 11.6 (1975), pp. 22-26.
- M. Tito, *Millecinquecento zingari giunti da tutt'Europa pregano in San Pietro «per avere un po' di pace»*, «La Stampa», 25 settembre 1965.
- É. Wenger, *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità* (1999), Cortina, Milano 2006.
- P. Williams, *Noi, non ne parliamo. I vivi e i morti tra i mānuš* (1993), CISU, Roma 2020.

ROSA RONCADOR

KARNYKES A SANZENO.  
LA RICOSTRUZIONE DI UN ANTICO  
STRUMENTO DA GUERRA

*Introduzione*

Il rinvenimento di uno strumento musicale in contesti archeologici pre-protostorici è poco frequente e non sempre il riconoscimento avviene in tempi rapidi. Spesso i reperti si presentano in stato frammentario e lacunosi di alcune parti essenziali per la comprensione della loro funzione. Per molto tempo, ad esempio, i frammenti di *karnykes* – corni da guerra celtici – non sono stati interpretati come parti di uno strumento che generava suoni, bensì come insegne militari oppure parti di figure in lamina di bronzo; questo avveniva perché solitamente non era presente il bocchino, cioè l'elemento essenziale per l'attribuzione dei reperti a una tromba o a un corno. Per quanto riguarda i *karnykes*, alla scoperta effettuata nel luogo di culto di Tintignac (Corrèze, Francia), si riconosce il merito di aver dato avvio a nuovi riconoscimenti di strumenti del tutto simili, come quelli rinvenuti a Sanzeno (Trentino, Italia)<sup>1</sup> e Leisach (Austria).<sup>2</sup> La

---

<sup>1</sup> Cfr. R. Roncador, *La 'riscoperta' del carnyx di Sanzeno (Val di Non, Trentino, Italia). Storia degli studi e inquadramento culturale*, in S. Grunwald et al. (Hg.), *Artefact. Festschrift für Sabine Rieckhoff zum 65. Geburtstag*, Habelt-Verlag, Bonn 2009, vol. II, pp. 547-555.

<sup>2</sup> Cfr. P. Gleirscher, *Fragments of a Carnyx from Leisach (Austria)*, in C. Gosden - S. Crawford - K. Ulmschneider (eds.), *Celtic Art in Europe: Making*

ricostruzione di interi karnykes, avvenuta negli ultimi anni, da parte dei gruppi di ricerca di Tintignac e Sanzeno, ha permesso inoltre di condurre analisi acustiche<sup>3</sup> (in Francia) e di intraprendere collaborazioni con musicisti (in Scozia, Francia e Italia). Si è così cercato di recuperare antichi saperi empirici e musicali andati quasi completamente perduti. I progetti di divulgazione (concerti, documentari, conferenze ecc.) hanno inoltre permesso, e permetteranno anche in futuro, al più vasto pubblico possibile di riscoprire sonorità antiche che, sebbene ipotetiche, sono meritevoli di aver fatto emergere dal silenzio l'immaginario legato alle popolazioni antiche.<sup>4</sup>

### *Il progetto di ricerca e di riproduzione sperimentale*

Il progetto di ricerca 'Karnyx di Sanzeno', iniziato nel 2008, si è concluso nel 2018 con la fase dedicata alla riproduzione sperimentale della seconda replica in bronzo, attualmente esposta al Museo retico di Sanzeno. Si tratta di un progetto interdisciplinare condotto in collaborazione con numerosi studiosi, appartenenti a diverse istituzioni, che si è posto come obiettivo quello di ricostruire questo antico strumento e poterne poi riascoltare, dopo più di duemila anni, i suoni da esso prodotti.<sup>5</sup> Partner del

---

*Connections. Essays in honour of Vincent Megaw on his 80<sup>th</sup> birthday*, Oxbow, Oxford - Philadelphia 2014, pp. 113-118.

<sup>3</sup> J. Gilbert *et al.*, *Acoustical Evaluation of the Carnyx of Tintignac*, in *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference (23-27 April 2012)*, online all'indirizzo <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00810581>, pp. 3955-3959.

<sup>4</sup> J.V.S. Megaw, *La musica celtica*, in S. Moscati (a cura di), *I Celti*, Bompiani, Milano 1991, pp. 643-648.

<sup>5</sup> Cfr. P. Bellintani *et al.*, *Il progetto di ricerca sperimentale 'Karnyx di Sanzeno'*, «ADA - Archeologia delle Alpi» (2014), pp. 159-165; R. Roncador, *La 'riscoperta' del karnyx di Sanzeno*; R. Roncador, *Celti e Reti tra V e I sec. a.C.: contesto culturale e progetto di ricerca 'Karnyx di Sanzeno'*, in Ead. - F. Nicolis (a cura di), *Antichi popoli delle Alpi. Sviluppi culturali durante l'Età del Ferro nei territori alpini centro-orientali*, Provincia autonoma di Trento, Trento 2014, pp. 157-181; R. Roncador - R. Melini, *Il karnyx celtico*

progetto sono l'associazione culturale Alteritas Trentino (Rosa Roncador), l'Ufficio beni archeologici della Provincia autonoma di Trento (Paolo Bellintani, Elena Silvestri), l'Università degli Studi di Genova (Paolo Piccardo), il conservatorio F.A. Bonporti di Trento (Ivano Ascari e Roberto Melini), il Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France - C2RMF (Benoît Mille), Fucina Ervas (Alessandro Ervas) e Decimarosa Video (Elena Alessia Negriolli).

Inizialmente sono stati approfonditi gli aspetti archeologici relativi al contesto di rinvenimento e al confronto con materiali simili ritrovati in altre zone d'Europa e quelli storico-musicali<sup>6</sup> maggiormente legati alla storia delle ricostruzioni di strumenti musicali antichi di svariati ambiti culturali dell'antichità.<sup>7</sup> In seguito alla definizione della tipologia e della cronologia di tali strumenti si è deciso di analizzare la struttura dell'oggetto al fine di comprendere le tecniche di realizzazione messe in atto dagli antichi fabbri. I reperti originali sono stati dunque sottoposti ad analisi archeometriche e archeometallurgiche presso il laboratorio di Metallurgia dell'Università degli Studi di Genova e il C2RMF (*fig. 1*). Sono state condotte indagini non distruttive, analisi microinvasive e analisi su campioni di dimensioni millimetriche. Tali ricerche hanno permesso di distinguere, anche a livello compositazionale, due karnykes, di conoscere la composizione delle leghe di rame utilizzate per la realizzazione delle

---

*di Sanzeno (Val di Non, Trentino): ritrovamento, indagini e ricostruzione*, in M. Carrese - E. Li Castro - M. Martinelli (a cura di), *La musica in Etruria. Atti del convegno internazionale (Tarquinia, 18-20 settembre 2009)*, Comune di Tarquinia, Tarquinia 2010, pp. 155-176; R. Roncador *et al.*, *Karnykes a Sanzeno: dalla ri-scoperta alla ricostruzione sperimentale*, «Revue archéologique de l'Est», supplément n. 36 (2014), pp. 667-678.

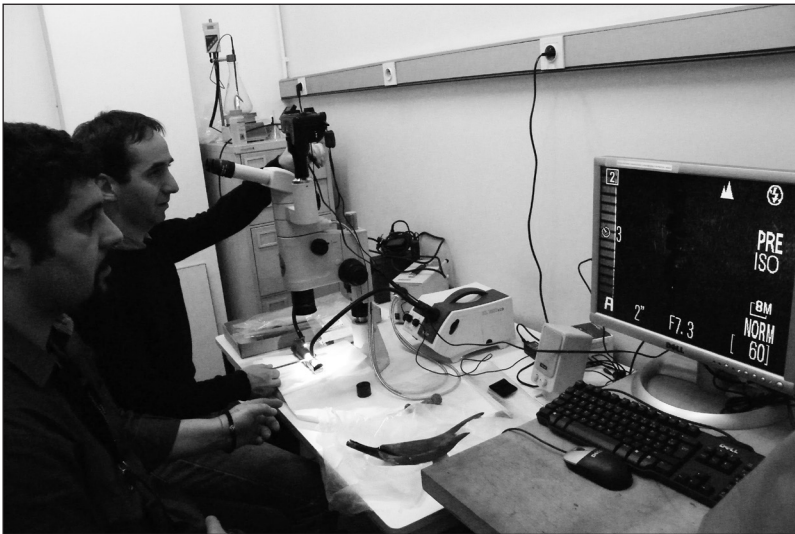
<sup>6</sup> Cfr. R. Melini, *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, «Rivista di studi pompeiani», 20 (2009), pp. 57-62; Id., *Gevaert archeologo: gli studi sugli strumenti musicali di Pompei*, «Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 64 (2010), pp. 119-130.

<sup>7</sup> Cfr. R. Roncador - R. Melini, *Il karnyx celtico di Sanzeno*.

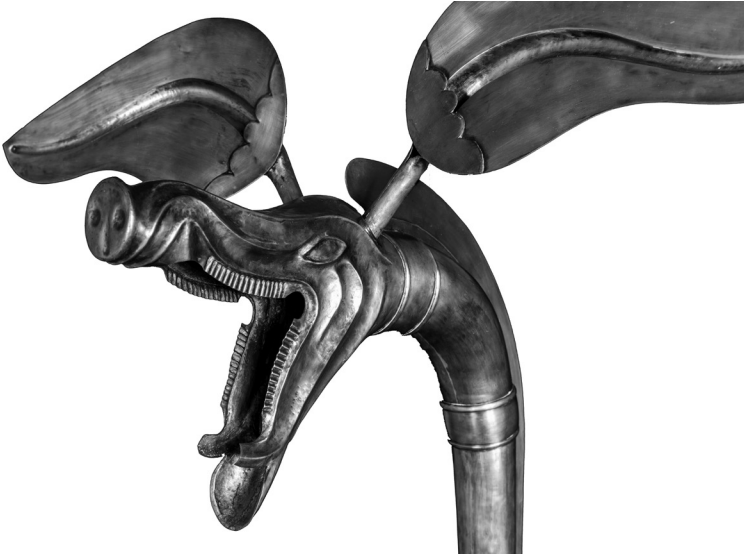
lamine, degli elementi di giunzione, del bocchino e dell'orecchio e di comprendere le tecniche di lavorazione impiegate.

Tutte le informazioni derivate dagli studi e dalle analisi sono state messe a disposizione dell'artigiano/archeotecnico al fine di realizzare una copia il più possibile fedele all'originale. Le iniziali difficoltà incontrate hanno però portato alla scelta di procedere, in parallelo, su due fronti: da una parte si è giunti alla realizzazione, nel 2011, di un prototipo in ottone (*fig. 2*), materiale più facile da lavorare rispetto al bronzo; dall'altra si è continuato con la sperimentazione sulla produzione di lamine nella lega originale, conclusa nel 2018 con la realizzazione di una prima parte di tubo. La costante collaborazione tra archeologi, artigiano e archeometallurgisti è stata documentata tramite un preciso protocollo.

La realizzazione della copia in ottone ha permesso l'avvio della successiva fase del progetto dedicata allo studio dei suoni prodotti dal karnyx e la sperimentazione delle posizioni 'possibili' per suonarlo. La collaborazione con il conservatorio F.A. Bonporti



*Fig. 1* - I laboratori del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, presso il Louvre, Parigi (fotografia di Rosa Roncador).



*Fig. 2 - Padiglione del prototipo in ottone del karynx di Sanzeno (realizzazione di Alessandro Ervas; fotografia di Diego Marini).*

di Trento (Ivano Ascari) ha altresì avviato una sperimentazione musicale che ‘snatura’ il karynx trasformandolo in uno strumento contemporaneo, che vive una vera e propria ‘seconda vita’ e che permette indirettamente la valorizzazione di questo oggetto. Il progetto ‘Karynx di Sanzeno’ si è avvalso di ulteriori forme di divulgazione quali pubblicazioni, conferenze divulgative e la realizzazione, da parte di Decimarosa Video (Elena Alessia Negriolli), di un documentario intitolato *Il suono perduto / The Lost Sound*.<sup>8</sup>

### *Il contesto di rinvenimento*

I frammenti di karynkes, oggetto del presente contributo, sono stati rinvenuti a Sanzeno, in Val di Non: tale centro fu frequentato durante un ampio arco cronologico compreso tra il V secolo a.C.

<sup>8</sup> Il trailer è visibile online all’indirizzo <https://youtu.be/AKGGmN8kGmc>.

e il VI secolo d.C. ed è oggi uno dei siti eponimi, insieme a Fritzens nella valle dell'Inn (Austria), della cultura materiale della seconda Età del Ferro in ambito alpino centro-orientale. L'areale di diffusione della cosiddetta cultura di Fritzens-Sanzeno (fig. 3) corrisponde in parte ai territori occupati, secondo le fonti antiche, da popolazioni note col nome di Reti:<sup>9</sup> essi furono in dinamico e continuo contatto con gli abitanti delle aree limitrofe, in particolare con gli Etruschi e i Veneti stanziati a sud e i Celti presenti nei territori a nord dello spartiacque alpino e, dal IV secolo a.C., anche nella pianura padana.<sup>10</sup> I Reti intrattennero intensi rapporti con queste popolazioni grazie a scambi commerciali, a rapporti politici e a interazioni nella sfera del culto. È proprio all'interno di tale contesto culturale che si può comprendere l'importanza dei frammenti di karnykes ritrovati nel sito di Sanzeno. Qui, durante le ricerche condotte negli anni Cinquanta del secolo scorso da Giulia Fogolari,<sup>11</sup> che riportarono alla luce alcune abitazioni

---

<sup>9</sup> Cfr. le opere di F. Marzatico e A. Lang segnalate in bibliografia e inoltre: O.-H. Frey, *Beziehungen zwischen Räter und Kelten*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento, Trento 1999, pp. 671-701; P. Gleirscher, *Zur archäologischen Gruppengliederung im Rätergebiet*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter*, pp. 257-268; S. Marchesini - R. Roncador, *Celts and Raetians in the Central-Eastern Alpine Region during the Second Iron Age: Multidisciplinary Research*, in I. Armit et al. (eds.), *Cultural Encounters in Iron Age Europe*, Archeolingua, Budapest 2016, pp. 267-284; T. Stöllner, *Kontakt, Mobilität und Kulturwandel im Frühlatènekreis: das Beispiel Frühlatènegürtelhaken*, in E. Jerem - M. Schönfelder - G. Wieland (Hg.), *Nord-Süd, Ost-West: Kontakte während der Eisenzeit in Europa. Akten der Internationalen Tagungen der AG Eisenzeit in Hamburg und Sopron 2002*, Archeolingua, Budapest 2010, pp. 277-319; T. Stöllner, *Mobility and Cultural Change of Early Celts: La Tène Openwork Belt-Hooks North and South of the Alps*, «Revue archéologique de l'Est», supplément n. 36 (2014), pp. 211-230.

<sup>10</sup> Cfr. R. Roncador, *Celti e Reti. Interazioni tra i popoli durante la seconda Età del Ferro in ambito alpino centro-orientale*, Bradypus, Roma 2017.

<sup>11</sup> Cfr. G. Fogolari, *Sanzeno nella Anaunia*, in AA.VV., *Civiltà del ferro. Studi pubblicati nella ricorrenza centenaria della scoperta di Villanova*, Forni, Bologna 1960, pp. 267-321.



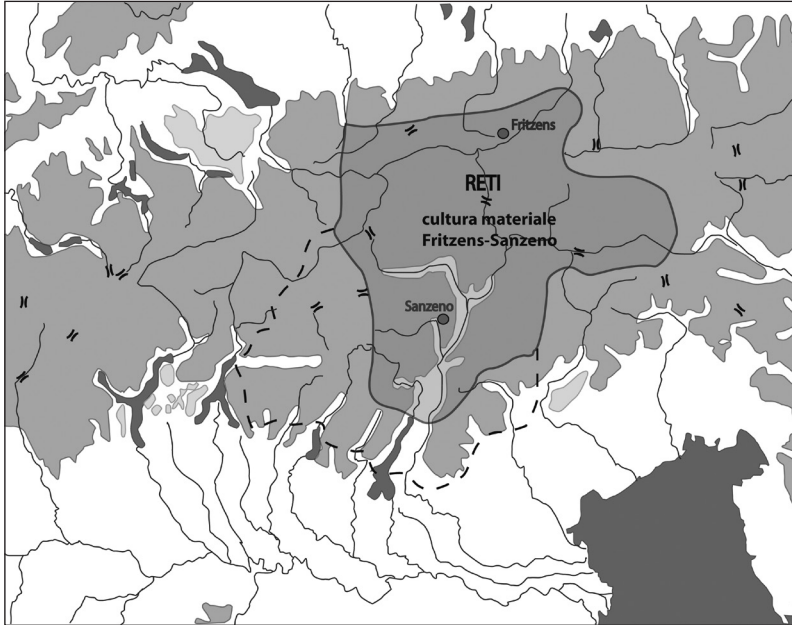


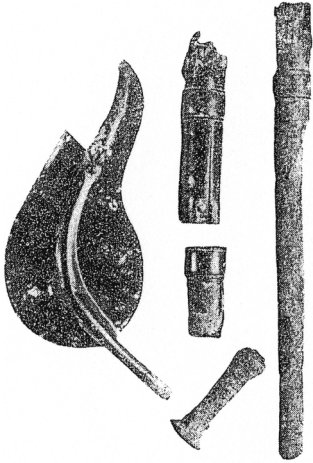
Fig. 3 - L'areale di diffusione della cultura di Fritzens-Sanzeno, corrispondente ai territori occupati, secondo le fonti scritte antiche, dai Reti (da R. Roncador, *Celti e Reti*, Bradypus, Roma 2017).

con la tipica struttura della cosiddetta 'casa retica',<sup>12</sup> furono rinvenuti una «lamina di bronzo a forma di foglia lanceolata con grossa nervatura vuota al rovescio, lung. 30 cm, ed elementi di tubo in bronzo facenti parte dello stesso complesso»<sup>13</sup> (fig. 4).

<sup>12</sup> Cfr. F. Marzatico - G. Stelzer, *Ipotesi ricostruttiva di una casa retica di Sanzeno in Valle di Non*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter*, pp. 77-98; M. Migliavacca, *Lo spazio domestico nell'Età del Ferro. Tecnologia edilizia e aree di attività tra VII e I secolo a.C. in una porzione dell'arco alpino orientale*, «Preistoria alpina», 29 (1993 [1996]), pp. 5-161; Ead., *Diversificazione dei sistemi d'accesso alla casa retica*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter*, pp. 106-133; Ead. - A. Ruta Serafini, 'Casa retica' o abitazione alpina dell'Età del Ferro, in I. Metzger - P. Gleirscher (Hg.), *Die Räter / I Reti*, Athesia, Bozen 1992, pp. 369-381.

<sup>13</sup> G. Fogolari, *Sanzeno nella Anaunia*, p. 272.

In particolare furono recuperati quattro elementi tubolari (con il restauro diventati due), variamente lacunosi, lunghi rispettivamente: 40,4 cm; 41,1 cm; 23,8 cm; 32,4 cm. A questi si aggiungano l'orecchio largo circa 20 cm (fig. 5) e il bocchino della lunghezza di 9,7 cm (fig. 6).



*Fig. 4 (a sinistra)*

Frammenti tubolari e orecchio rinvenuti a Sanzeno nel corso degli scavi condotti negli anni Cinquanta del secolo scorso (da G. Fogolari, *Sanzeno nella Anaunia*, in AA.VV., *Civiltà del Ferro*, Forni, Bologna 1960).

*Fig. 5 (sotto)*

Retro dell'orecchio in lamina di bronzo del karnyx di Sanzeno attualmente conservato presso il Museo retico di Sanzeno (fotografia di Rosa Roncador).



## Karnyx 1 (tipo Sanzeno)



## Karnyx 2 (tipo Tintignac)



## Orecchio



*Fig. 6* - Frammenti dei karnykes di Sanzeno attualmente conservati presso il Museo retico di Sanzeno (fotografia di Renaud Bernadet).

Difficile resta l'interpretazione della presenza di karnykes 'celtici' a Sanzeno: devono essere considerati importazioni, 'bot-tini di guerra' o oggetti votivi sacrificati alle divinità locali? Attualmente non siamo purtroppo in grado di rispondere a questi interrogativi, ma possiamo comunque sottolineare il fatto che gli oggetti sono portatori di tantissime informazioni di tipo materiale (per esempio le materie prime utilizzate, le tecniche di lavorazione, la morfologia dell'oggetto, le modalità di utilizzo ecc.) ma anche di innumerevoli elementi immateriali (la capa-

cità di suonare, i significati dei suoni prodotti, il codice figurativo utilizzato nella realizzazione della protome zoomorfa, il significato dell'utilizzo di uno strumento di questo tipo durante le battaglie ecc.).<sup>14</sup>

### *Confronti e analisi di fonti scritte e iconografiche*

Come ricordato in precedenza, la comprensione dei frammenti dei karnykes di Sanzeno è stata possibile grazie alla scoperta di Tintignac (Corrèze, Francia).<sup>15</sup> Questo sito, noto fin da metà Ottocento, presenta più fasi di occupazione di cui la più recente ha restituito i resti di un teatro e di un *fanum* a due celle datati al II-III secolo a.C. I livelli archeologici precedenti agli edifici in muratura hanno strutture datate a fine II - inizi I secolo a.C., costituite essenzialmente da due fossati quadrangolari che ospitavano al loro interno delle palizzate, da fosse e buche di palo (*fig. 7*). Nel 2004, nell'angolo nord-orientale della piattaforma definita dal fossato più interno è stato rinvenuto un deposito di circa cinquecento oggetti metallici (*fig. 8*). All'interno di una fossa poco profonda (circa 30 cm) furono deposti spade e foderi in ferro, cuspidi di lancia, un umbone di scudo, elmi, protomi zoomorfe in bronzo a forma di cinghiale e cavallo, un calderone in ferro ed elementi per la bardatura dei cavalli (falere di bronzo). Il carattere eccezionale di questa scoperta risiede nel rinvenimento di frammenti riconducibili a ben sette karnykes, di cui sei terminanti in una testa di cinghiale e uno in una protome serpentiforme.

---

<sup>14</sup> Cfr. A. Appadurai, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, New York 1986; I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2012.

<sup>15</sup> Cfr. C. Maniquet, *Le dépôt culturel du sanctuaire gaulois de Tintignac à Naves (Corrèze)*, «Gallia», 65 (2008), pp. 273-326; Id. et al., *Les guerriers gaulois de Tintignac*, Éditions Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges 2009; Id. et al., *Le carnyx et le casque-oiseau celtiques de Tintignac (Naves-Corrèze). Description et étude technologique*, «Aquitania», 27 (2011), pp. 63-150.

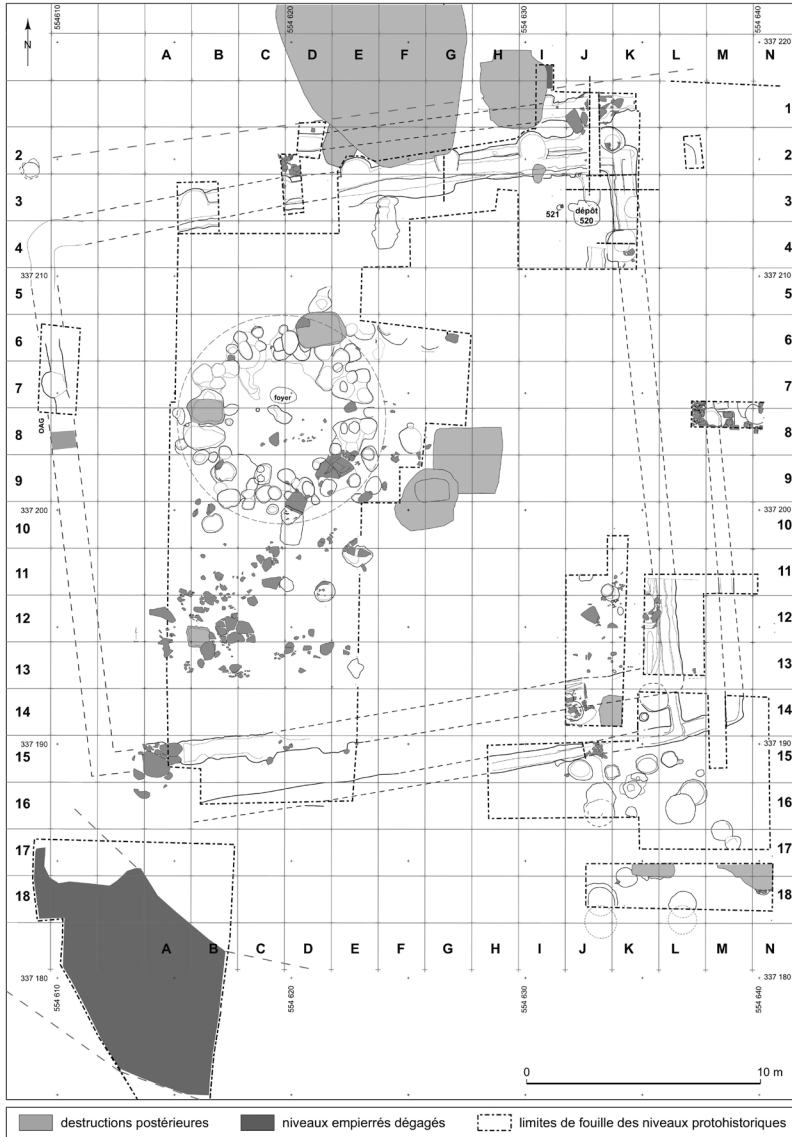
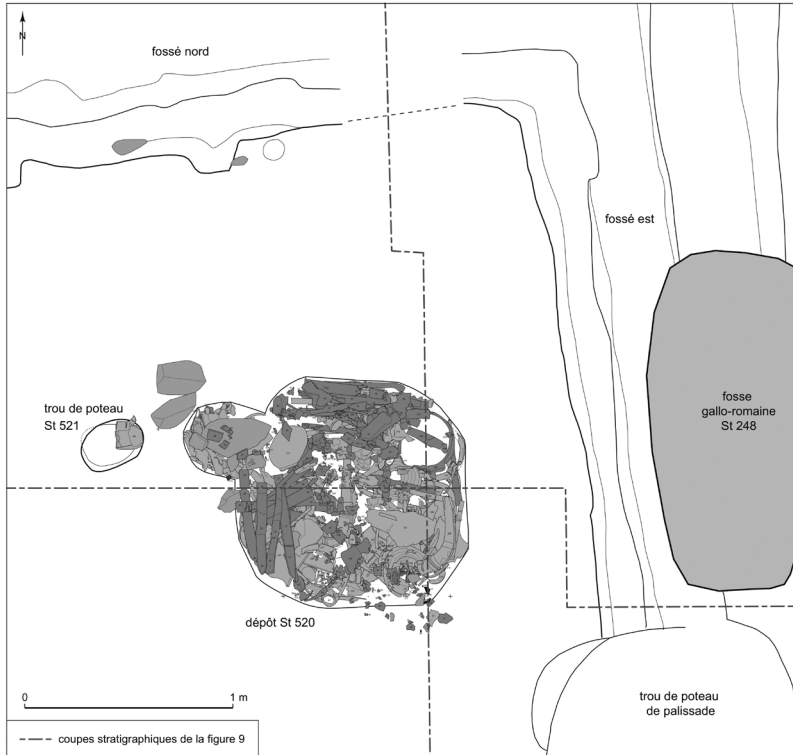


Fig. 7 - Planimetria delle strutture gallo-romane del sito delle Arènes di Tintignac, Corrèze, Francia (da C. Maniquet *et al.*, *Les guerriers gaulois de Tintignac*, Éditions Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges 2009).



*Fig. 8 - Planimetria del deposito di materiali metallici rinvenuto nell'angolo nord-est del recinto culturale gallo-romano del sito delle Arènes di Tintignac, Corrèze, Francia (da C. Maniquet et al., *Les guerriers gaulois de Tintignac*, Éditions Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges 2009).*

Fin dall'Ottocento sono invece noti reperti rinvenuti a Mandeure (Doubs), l'antica *Epomanduodurum*. Qui furono recuperati, tra fine del XIX e inizi del XX secolo, alcuni elementi di karnyx: si tratta di 5 orecchie in lamina di bronzo e 3 frammenti del padiglione zoomorfo a testa di cinghiale con fauci spalancate e zanne in evidenza (fig. 9).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Cfr. F. Hunter, *The Carnyx in Iron Age Europe*, «Antiquaries Journal», 81 (2001), pp. 77-108; Id., *The Carnyx in Iron Age Europe. The Deskford Carnyx*

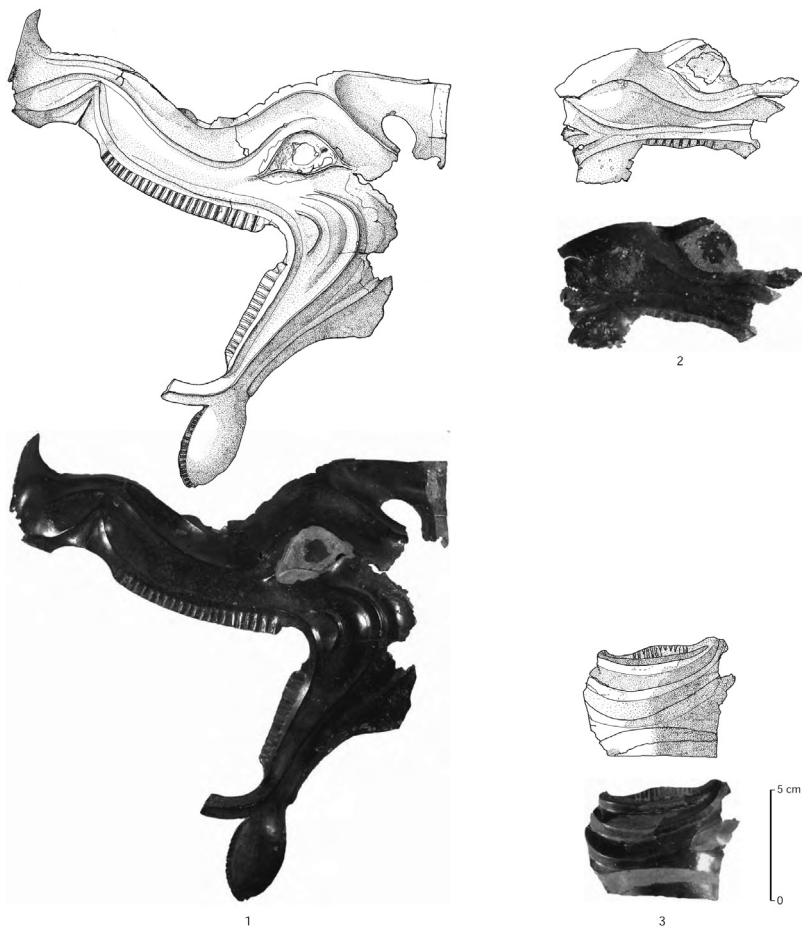


Fig. 9 - Frammenti di karnykes rinvenuti a Mandeuire, Francia  
(da J.-P. Guillaumet - M. Schönfelder,  
*Feuilles, carnyx et enseignes*, «Gallia», 64 [2007]).

in *Its European Context*, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz 2019; Id., *Une oreille de carnyx découverte à La Tène*, in M. Honegger et al. (éds.), *Le site de La Tène: bilan des connaissances - état de la question*, Office et musée cantonal d'archéologie, Neuchâtel 2009, pp. 75-85; Id., *Carnyx*, in S. Sievers et al. (Hg.), *Lexikon zur keltischen Archäologie*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2012, pp. 302-303; J.-P. Guillaumet - M. Schönfelder, *Feuilles, carnyx et enseignes*, «Gallia», 64 (2007), pp. 384-387.



Altri frammenti, comprensivi di porzioni di tubi, sono stati portati in luce a Soulac-sur-Mer, Ilonse, La Tène, Kappel, Abentheuer, Leisach e Castiglione delle Stiviere. Particolarmente controversa è invece l'interpretazione del padiglione di karnyx rinvenuto a Deskford nel 1816 in una torbiera.<sup>17</sup> Qui fu ritrovato un padiglione in lamina di bronzo e ottone a protome zoomorfa, raffigurante un cinghiale dotato di lingua mobile, attualmente non conservata, ma menzionata nei resoconti originari. Questo fu il primo a essere ricostruito utilizzando un approccio multidisciplinare. La ricostruzione, realizzata dal fabbro John Creed, è basata sullo studio delle evidenze iconografiche e archeologiche disponibili. A oggi tale ricostruzione risulta superata grazie alle scoperte di Tintignac, che hanno facilitato – come ricordato in precedenza – anche l'identificazione di altri oggetti simili, tra i quali quelli di Sanzeno. Importante è sottolineare che tutti i resti di karnykes il cui contesto di provenienza sia noto sono riconducibili a luoghi di culto e sono in stato frammentario: è quindi probabile la loro defunzionalizzazione prima dell'interramento.

Fino alla scoperta del deposito di Tintignac, le testimonianze archeologiche, note grazie alla sintesi realizzata da Fraser Hunter del National Museum of Scotland, erano poco numerose.<sup>18</sup> L'esistenza di questo particolare strumento era essenzialmente testimoniata dalle iconografie della scultura monumentale greco-romana che celebrava le vittorie riportate sui 'nemici per eccellenza', i Celti. Si pensi alla raffigurazione di armi celtiche presente sulla balaustra dell'ingresso monumentale del santuario di Athena Nikephoros a Pergamo (datato al terzo quarto del III secolo a.C.) e alle rappresentazioni dei trofei d'armi presenti sull'arco di trionfo d'Orange e su quello di *Glanum*. Raffigurazioni di karnykes sono attestate anche su monete romane (denari che celebrano la vittoria di Cesare in Gallia, Cr. 468/1 e Cr. 468/2) e monete galliche quali lo statere d'oro dei Limovici (LT 4551,

<sup>17</sup> Cfr. F. Hunter, *The Carnyx in Iron Age Europe* (2001).

<sup>18</sup> *Ibidem*. Cfr. anche S. Piggott, *The Carnyx in Early Iron Age Britain*, «The Antiquaries Journal», 39 (1959), pp. 19-32.





Fig. 10 - Particolare di una delle lamine d'argento del calderone di Gundestrup (da C. Goudineau [dir.], *Religion et société en Gaule*, opera edita in occasione della mostra «Par Toutatis!» *La religion des Gaulois* organizzata dal Pôle Archéologique du Rhône, Errance, Paris 2007, pp. 60-61 e 73, placca n. 4).

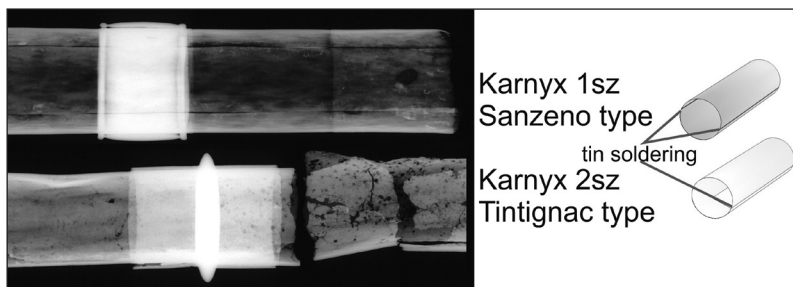
4552) datato al II-I secolo a.C. La più celebre rappresentazione è però sicuramente quella del calderone di Gundestrup,<sup>19</sup> rinvenuto nel 1891 in una palude dello Himmerland (Jutland, Danimarca): sulla sinistra, speculari rispetto alla raffigurazione dell'uomo gigantesco, si trovano infatti tre suonatori di karnykes (fig. 10).

Per quanto riguarda invece le fonti letterarie memorabile è la descrizione del c.d. *tumultus Gallicus*: l'impressionante frastuono generato dal movimento di persone, carri e cavalli reso ancora più terrificante dalle grida dei combattenti e dal suono di 'trombe' (*salpingas*), riportata da Polibio relativamente alla battaglia di Talamone del 225 a.C. in cui alcune tribù celtiche vennero duramente sconfitte dai Romani. Il karnyx quindi era un'arma 'psicologica' da guerra, ma anche uno strumento usato in ambito rituale e sacrificato agli dei.

<sup>19</sup> Cfr. S. Nielsen *et al.*, *The Gundestrup Cauldron. New Scientific and Technical Investigations*, «Acta archaeologica», 76 (2005), pp. 1-58; F. Falkenstein, *Anmerkungen zur Herkunftsfrage des Gundestrupkessels*, «Præhistorische Zeitschrift», 79.1 (2004), pp. 57-88. La placca è descritta in I. Ascari, *Come si suona il karnyx?*, in questo volume alle pp. 152-153.

### *Le analisi archeometallurgiche*

In seguito all'analisi del contesto e allo studio archeologico dei rinvenimenti si è proceduto con le analisi archeometallurgiche, effettuate presso i laboratori del C2RMF di Parigi e dell'Università degli Studi di Genova, finalizzate soprattutto alla comprensione delle modalità di realizzazione degli oggetti. Oltre a ciò sono state verificate anche le condizioni di conservazione del reperto, utili a orientare le modalità del successivo restauro. Le radiografie forniscono informazioni sulla natura e sul trattamento delle zone di giunzione delle lamine, coperte dai giunti, e hanno permesso di identificare l'esistenza di due karnykes – come sembrava suggerire anche la diversa tipologia di tubi e giunti – convenzionalmente indicati come tipo Sanzeno (K1) e tipo Tintignac (K2) (*fig. 11*). La micro-diffrazione a raggi X e la micro-spettroscopia Raman sono servite per la caratterizzazione delle fasi superficiali. L'acceleratore di particelle AGLAE (*Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire*) ha permesso di eseguire analisi PIXE (*Particle Induced X-ray Emission*) su 39 punti di 1 o 2 mm di diametro, su superfici pretrattate meccanicamente per eliminare la patina di corrosione. Sono stati così determinati i componenti principali e gli elementi in traccia.



*Fig. 11*

Diverse tipologie di tubo dei karnykes di Sanzeno:  
tipo Sanzeno (K1) e tipo Tintignac (K2)  
(composizione di Alessandro Ervas).

In base ai dati acquisiti, sono stati prelevati campioni di pochi millimetri da parti non visibili o non determinanti, per esami al microscopio ottico metallografico (caratterizzazione strutturale) e a quello elettronico a scansione SEM-EDXS, queste ultime condotte presso i laboratori dell'Università di Genova. Lo studio dei dati analitici ha permesso di comprendere che le lamine utilizzate per la realizzazione dei tubi sono state ottenute a partire da sottili lingotti dello spessore di 3-5 mm, raffreddati immediatamente dopo la solidificazione e subito sottoposti a una prima martellatura. Un'operazione ripetuta più volte, fino a ottenere una lamina dello spessore compreso tra 0,3 e 0,6 mm.

Il karnyx K1 presenta lamine di bronzo con percentuali di stagno variabili tra il 10% e l'11%, piombo attorno all'1% e zolfo (sotto forma di solfuri di rame e di ferro) tra 0,1 e 0,3%, saldate in due punti a costituire un segmento troncoconico, mentre le lamine del karnyx K2, in bronzo con il 12-13% di stagno e quasi completamente prive di inclusioni (il piombo non è stato rintracciato né dalle analisi PIXE né da quelle metallografiche), risultano arrotolate e saldate in un unico punto.

Il bocchino, che presenta come composizione 89% rame, 8% stagno, 2% piombo, è riconducibile al K1, come mostra la presenza di un piccolo frammento di tubo ancora all'interno dell'estremità distale in diretta connessione con il primo tubo. Ciò ha permesso inoltre di calcolarne la conicità. Infine, per quanto riguarda l'orecchio, nonostante siano state effettuate analisi degli elementi in traccia e sulla lega, non è stato possibile attribuirlo con certezza a uno dei karnykes identificati.

### *La ricostruzione sperimentale*<sup>20</sup>

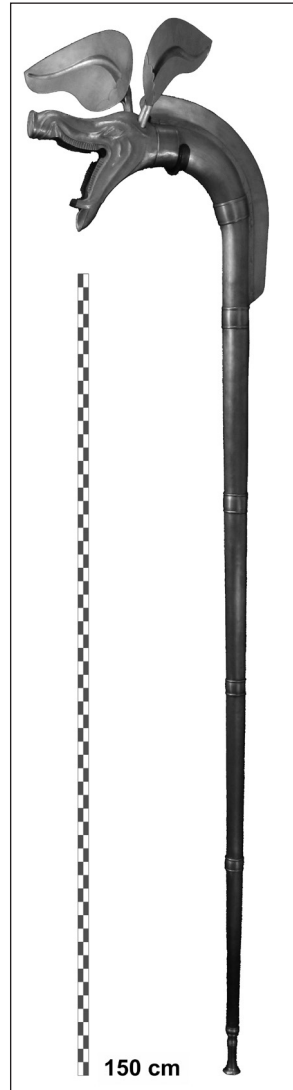
Alla fase analitica ha fatto seguito la progettazione e la sperimentazione dell'artigiano Alessandro Ervas, entrambe finalizzate alla ricostruzione sperimentale del karnyx tipo Sanzeno. I dati

---

<sup>20</sup> Cfr. J.M. Coles, *Experimental Archaeology*, Academic Press, London 1979.

acquisiti tramite le indagini di carattere storico-archeologico e chimico-fisico hanno costituito la base del 'progetto esecutivo', ossia del disegno dell'intero sviluppo del K1. Calcolando la conicità, le dimensioni e le proporzioni geometriche probabilmente riconducibili a una precisa logica progettuale, è stata realizzata una prima ricostruzione dello strumento in ottone (*fig. 12*). Va ricordato che il karnyx tipo Sanzeno è lacunoso della terminazione zoomorfa: per colmare la mancanza sono stati presi a riferimento i karnykes di Tintignac e i reperti di Mandeure. La ricostruzione in ottone si è resa necessaria per verificare la correttezza del progetto esecutivo, ossia l'intera catena operativa: dalla realizzazione dei tubi troncoconici in due metà saldate, fino alla lavorazione della protome zoomorfa. Si sono così testati la tecnica di lavorazione e gli attrezzi da utilizzare per la realizzazione delle lamine di bronzo, in particolare i supporti in legno, utili alla messa in forma dei tubi (*fig. 13*).

Per quanto riguarda invece la ricostruzione sperimentale del karnyx in bronzo, si è partiti dalla produzione di lingotti di forma rettangolare realizzati per fusione (*fig. 14*), da cui sono state ricavate tramite martellatura le lamine che compongono i tubi. Purtroppo, nella quasi totalità dei casi, le lamine si sono crepate in fase di martellatura.



*Fig. 12* - Replica di ottone del karnyx di Sanzeno (realizzazione di Alessandro Ervas; fotografia di Diego Marini).



1. realizzazione delle sagome in legno per la modellazione tramite battitura delle lamine



2. stagnatura dei bordi delle lamine e assemblaggio delle due porzioni di tubo



3. levigatura della superficie



4. realizzazione dell'anello di giunzione



5. stagnatura dell'anello di giunzione



6. porzione di tubo e anello

*Fig. 13* - Supporti in legno per la realizzazione dei tubi in lamina metallica (realizzazione e fotografie di Alessandro Ervas).



*Fig. 14* - Lingotto di forma rettangolare realizzato per fusione (realizzazione e fotografia di Alessandro Ervas).

Col budget a disposizione è stato possibile assemblare la prima porzione di tubo ma non ricostruire l'intero karnyx. La catena operativa è stata ricostruita nella totalità, grazie anche al continuo confronto coi dati relativi all'originale. Sarebbe stato però necessario realizzare nuovi lingotti e nuove lamine con impegni in ore di lavoro purtroppo non sostenibili. Si è così deciso di ricostruire la replica in bronzo utilizzando lamine prodotte a livello industriale con basse percentuali di stagno (6%) (*fig. 15*).

### *Conclusioni*

Il progetto di ricerca 'Karnyx di Sanzeno' ha costituito una sfida importante, vinta solo in parte. La maestria degli artigiani della seconda Età del Ferro, le loro conoscenze empiriche ma anche teoriche – in particolare matematiche e geometriche – ci sono purtroppo sconosciute. Con i materiali e i mezzi attuali si è riusciti, con grande fatica, a ricostruire solamente la prima sezione del tubo, scoprendo però che il bronzo, con alte percentuali di stagno (comprese tra l'11% e il 13%), è più forte, meno flessibile, più resistente agli urti oltre che esteticamente bello perché molto simile, nel colore, all'oro.



*Fig. 15*  
Replica di bronzo  
(stagno 6%)  
del karnyx di Sanzeno  
(realizzazione di  
Alessandro Ervas;  
fotografia  
di Diego Marini)  
attualmente esposta  
presso il Museo retico  
di Sanzeno  
(Val di Non, Trentino).



Il connubio tra funzionalità e simbologia<sup>21</sup> è una costante nel mondo celtico (si pensi ad esempio alle decorazioni presenti sulle armi) e in questo corno da guerra, che unisce al potere del suono anche quello visivo della protome a testa di cinghiale<sup>22</sup> (oppure, nel caso di Tintignac, anche a testa di serpente). Gli animali rappresentati sono da ricondurre alla sfera religiosa, a quel *pantheon* celtico<sup>23</sup> che conosciamo solo in parte. Per quanto riguarda il cin-

---

<sup>21</sup> Cfr. P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Clarendon Press, Oxford 1944; J.V.S. Megaw, *Art of the European Iron Age*, Harper & Row, New York - Evanston 1970; R. Megaw - V. Megaw, *Celtic Art. From Its Beginning to the Book of Kells*, Thames and Hudson, London 1989; F. Hunter, *Art in Later Iron Age Society*, in C. Haselgrove (éd.), *Les mutations de la fin de l'Âge du Fer. Celtes et Gaulois, l'Archéologie face à l'Histoire*, Bibracte, Glux-en-Glenne 2006, pp. 93-115; D. Vitali, *Arte lateniana e Celti d'Italia*, «Notizie archeologiche bergomensi», 19 (2011), pp. 427-445.

<sup>22</sup> Cfr. B. Armbruster, *Wildschweine mal anders. Der Metallhort von Tintignac-Naves*, in R. Röber (Hg.), *Die Welt der Kelten. Zentren der Macht, Kostbarkeiten der Kunst*, Thorbecke, Ostfildern 2012, pp. 416-417; E. Vial, *Les petites sangliers en bronze: une image forte*, in D. Vitali (a cura di), *L'immagine tra mondo celtico e mondo etrusco-italico. Aspetti della cultura figurativa nell'antichità*, Gedit, Bologna 2003, pp. 261-270; R. Roncador, *Piccola plastica lateniana in ambito Fritzens-Sanzeno: un repertorio condiviso da Celti e Reti*, in D. Vitali - C. Goudineau (a cura di), *Il mondo celtico prima e dopo la conquista romana / Le monde celtique avant et après la conquête romaine*, Museo archeologico L. Fantini, Bologna - Dijon 2016, pp. 189-204; N. Ginoux, *Images and Visual Codes of Early Celtic Warrior Elites (5<sup>th</sup>-4<sup>th</sup> centuries B.C.)*, in C. Pare (Hg.), *Kunst und Kommunikation. Zentralisierungsprozesse in Gesellschaften des Europäischen Barbarikums im 1. Jahrtausend / Art and Communication. Centralization processes in European societies in the 1<sup>st</sup> Millennium B.C.*, Römisch-germanisches Zentralmuseum, Mainz 2012, pp. 179-190.

<sup>23</sup> Cfr. J. De Vries, *I Celti. Etnia, religiosità, visione del mondo*, Jaca Book, Milano 1982; D. Gricourt - D. Hollard, *Taranis, le dieu celtique à la roué. Remarques préliminaires*, «Dialogues d'histoire ancienne», 16.2 (1990), pp. 275-320; *Ibid.*, *Taranis, celestiorum deorum maximus*, «Dialogues d'histoire ancienne», 17.1 (1991), pp. 343-400; M.A. Guggisberg, *The Mistress of Animals, the Master of Animals: Two Complementary or Oppositional Religious Concepts in Early Celtic Art?*, in D.B. Counts - B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archeolingua, Budapest 2010, pp. 223-236; T. Lejars, *Image et langage, l'art des V<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles*, in O. Buchsenschutz (éd.), *L'Europe celtique à l'Âge du Fer (VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles)*, PUF, Paris 2015, pp. 270-280.



ghiale, icona ricorrente anche nelle opere della piccola plastica lateniana, il rimando al mondo guerriero è evidente: si tratta infatti di animali veloci, potenti e, se minacciati, molto feroci e rumorosi... proprio come i guerrieri celti,<sup>24</sup> noti nell'antichità per il loro modo di combattere impetuoso e terrificante.

È infine importante ricordare il ruolo anche sacro rivestito da questo strumento, utilizzato forse durante le cerimonie religiose (come sembrerebbe testimoniare l'iconografia del calderone di Gundestrup) e rinvenuto (sino ad oggi in modo quasi esclusivo) in contesti di culto. Il karnyx produceva dunque suoni terreni, ma anche suoni divini.

#### Riferimenti bibliografici

- A. Appadurai, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, New York 1986.
- B. Armbruster, *Wildschweine mal anders. Der Metallhort von Tintignac-Naves*, in R. Röber (Hg.), *Die Welt der Kelten. Zentren der Macht, Kostbarkeiten der Kunst*, Thorbecke, Ostfildern 2012, pp. 416-417.

---

<sup>24</sup> Cfr. le opere di A. Rapin segnalate in bibliografia e inoltre: M. Egg, *Die eisenzeitlichen Waffenweihungen in den Ostalpen*, in W. Meighörner (Hg.), *Waffen für die Götter. Krieger Trophäen Heiligtümer*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2012, pp. 100-108; F. Bosi, *Guerra, scambio e potere nell'Età del Ferro*, in F. Marzatico - P. Gleirscher (a cura di), *Guerrieri, principi ed eroi. Fra il Danubio e il Po dalla preistoria all'Alto Medioevo*, Castello del Buonconsiglio, Trento 2004, pp. 211-229; J.-L. Brunaux, *Guerre et religion en Gaule. Essai d'anthropologie celtique*, Errance, Paris 2004; A. Deyber, *Les Gaulois en guerre: stratégies, tactiques et techniques. Essai de histoire militaire (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.)*, Errance, Paris 2009; T. Lejars, *Caractères originaux de l'armement celtique: contraintes idéologiques et choix techniques*, in P. Sauzeau - T. Van Compernelle (éds.), *Les armes dans l'Antiquité: de la technique à l'imaginaire*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2007, pp. 145-182.

- P. Bellintani - R. Roncador - E. Silvestri - A. Ervas - P. Piccardo - B. Mille, *Il progetto di ricerca sperimentale 'Karnyx di Sanzeno'*, «ADA - Archeologia delle Alpi» (2014), pp. 159-165.
- F. Bosi, *Guerra, scambio e potere nell'Età del Ferro*, in F. Marzatico - P. Gleirscher (a cura di), *Guerrigieri, principi ed eroi. Fra il Danubio e il Po dalla preistoria all'Alto Medioevo*, catalogo della mostra (Trento, 2004), Castello del Buonconsiglio, Trento 2004, pp. 211-229.
- J.-L. Brunaux, *Guerre et religion en Gaule. Essai d'anthropologie celtique*, Errance, Paris 2004.
- J.M. Coles, *Experimental Archaeology*, Academic Press, London 1979.
- J. De Vries, *I Celti. Etnia, religiosità, visione del mondo*, Jaca Book, Milano 1982.
- A. Deyber, *Les Gaulois en guerre: stratégies, tactiques et techniques. Essai de histoire militaire (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.)*, Errance, Paris 2009.
- M. Egg, *Die eisenzeitlichen Waffenweihungen in den Ostalpen*, in W. Meighörner (Hg.), *Waffen für die Götter. Krieger Trophäen Heiligtümer*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2012, pp. 100-108.
- F. Falkenstein, *Anmerkungen zur Herkunftsfrage des Gundestrupkessels*, «Praehistorische Zeitschrift», 79.1 (2004), pp. 57-88.
- G. Fogolari, *Sanzeno nella Anaunia*, in AA.VV., *Civiltà del ferro. Studi pubblicati nella ricorrenza centenaria della scoperta di Villanova*, Forni, Bologna 1960, pp. 267-321.
- O.-H. Frey, *Beziehungen zwischen Räter und Kelten*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5), pp. 671-701.
- J. Gilbert - E. Brasseur - J.-P. Dalmont - C. Maniquet, *Acoustical Evaluation of the Carnyx of Tintignac*, in *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference (23-27 April 2012)*, online

- all'indirizzo <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00810581>, pp. 3955-3959.
- N. Ginoux, *Images and Visual Codes of Early Celtic Warrior Elites (5<sup>th</sup>-4<sup>th</sup> centuries B.C.)*, in C. Pare (Hg.), *Kunst und Kommunikation. Zentralisierungprozesse in Gesellschaften des Europäischen Barbarikums im 1. Jahrtausend / Art and Communication. Centralization processes in European societies in the 1<sup>st</sup> Millennium B.C.*, Römisch-germanisches Zentralmuseum, Mainz 2012, pp. 179-190.
- P. Gleirscher, *Zur archäologischen Gruppengliederung im Rätergebiet*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5), pp. 257-268.
- P. Gleirscher, *Fragments of a Carnyx from Leisach (Austria)*, in C. Gosden - S. Crawford - K. Ulmschneider (eds.), *Celtic Art in Europe: Making Connections. Essays in honour of Vincent Megaw on his 80<sup>th</sup> birthday*, Oxbow, Oxford - Philadelphia 2014, pp. 113-118.
- D. Gricourt - D. Hollard, *Taranis, le dieu celtique à la roué. Remarques préliminaires*, «Dialogues d'histoire ancienne», 16.2 (1990), pp. 275-320.
- D. Gricourt - D. Hollard, *Taranis, celestiorum deorum maximus*, «Dialogues d'histoire ancienne», 17.1 (1991), pp. 343-400.
- J.-P. Guillaumet - M. Schönfelder, *Feuilles, carnyx et enseignes*, in P. Barral (éd.), *Epomanduodurum, une ville chez les Séquanes*, «Gallia», 64 (2007), pp. 384-387.
- M.A. Guggisberg, *The Mistress of Animals, the Master of Animals: Two Complementary or Oppositional Religious Concepts in Early Celtic Art?*, in D.B. Counts - B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archeolingua, Budapest 2010, pp. 223-236.
- I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2012.

- F. Hunter, *The Carnyx in Iron Age Europe*, «Antiquaries Journal», 81 (2001), pp. 77-108.
- F. Hunter, *Art in Later Iron Age Society*, in C. Haselgrove (éd.), *Les mutations de la fin de l'âge du Fer. Celtes et Gaulois, l'Archéologie face à l'Histoire*, Bibracte, Glux-en-Glenne 2006, pp. 93-115.
- F. Hunter, *Une oreille de carnyx découverte à La Tène*, in M. Honnegger - D. Ramseyer - G. Kaenel - B. Arnold - M.-A. Kaeser (éds.), *Le site de La Tène: bilan des connaissances - état de la question*, Office et musée cantonal d'archéologie, Neuchâtel 2009 («Archéologie neuchâteloise», 43), pp. 75-85.
- F. Hunter, *Carnyx*, in S. Sievers - O.-H. Urban - P. C. Ramsil (Hg.), *Lexikon zur keltischen Archäologie*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2012 («Mitteilungen der Prähistorischen Kommission», 73), pp. 302-303.
- F. Hunter, *The Carnyx in Iron Age Europe. The Deskford Carnyx in Its European Context*, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz 2019.
- P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Clarendon Press, Oxford 1944.
- A. Lang, *Noch sind die Räter Herren des Landes*, in *Veldidena. Römisches Militärlager und Zivilsiedlung*, catalogo della mostra, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck 1985, pp. 48-65.
- A. Lang, *Von der Hallstattzeit zur Frühlatènezeit in Nordtirol. Bemerkungen zum Beginn der Fritzens-Sanzano Keramik*, in I. Metzger - P. Gleirscher (Hg.), *Die Räter / I Reti*, Athesia, Bozen 1992, pp. 91-115.
- A. Lang, *Räter und Kelten. Archäologisches zu Nachbarn*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5), pp. 373-398.
- A. Lang, *Fernkontakte - Voraussetzungen, Interpretationen und Auswirkungen für die Eisenzeit*, in A. Lang - V. Salač (Hg.), *Fernkontakte in der Eisenzeit / Dálkové kontakty v době železné*, Archäologisches Institut der Akademie der

- Wissenschaften der Tschechischen Republik, Praha 2002, pp. 11-19.
- A. Lang, *La valle dell'Inn come direttrice di circolazione e di scambi nell'Età del Ferro*, in G. Schnekenburger (a cura di), *Attraverso le Alpi. Uomini, vie e scambi nell'antichità*, Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg, Stoccarda 2002, pp. 49-57.
- T. Lejars, *Image et langage, l'art des V<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles*, in O. Buchsensschutz (éd.), *L'Europe celtique à l'Âge du Fer (VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles)*, PUF, Paris 2015, pp. 270-280.
- T. Lejars, *Caractères originaux de l'armement celtique: contraintes idéologiques et choix techniques*, in P. Sauzeau - T. Van Compernelle (éds.), *Les armes dans l'Antiquité: de la technique à l'imaginaire. Actes du colloque international du Séminaire d'étude des mentalités antiques (Montpellier, 20-22 mars 2003)*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2007, pp. 145-182.
- C. Maniquet, *Le dépôt culturel du sanctuaire gaulois de Tintignac à Naves (Corrèze)*, «Gallia», 65 (2008), pp. 273-326.
- C. Maniquet - F. Adamski . B. Armbruster - M. Drieux - L. Espinasse - T. Lejars - P. Mora, *Les guerriers gaulois de Tintignac*, Éditions Culture et Patrimoine en Limousin, Limoges 2009.
- C. Maniquet - T. Lejars - B. Armbruster - M. Pernot - M. Drieux-Daguerre - P. Mora - L. Espinasse, *Le carnyx et le casque-oiseau celtiques de Tintignac (Naves-Corrèze). Description et étude technologique*, «Aquitania», 27 (2011), pp. 63-150.
- S. Marchesini - R. Roncador, *Celts and Raetians in the Central-Eastern Alpine Region during the Second Iron Age: Multi-disciplinary Research*, in I. Armit et al. (eds.), *Cultural Encounters in Iron Age Europe*, Archeolingua, Budapest 2016, pp. 267-284.
- F. Marzatico, *I Galli nel Trentino pre-romano? Revisione della vecchia tesi alla luce delle attuali conoscenze archeologiche*, in AA.VV., *Per Aldo Gorfer: studi, contributi artistici, profili e bibliografia in occasione del settantesimo compleanno*,

- Provincia autonoma di Trento - Assessorato all'istruzione, attività e beni culturali, Trento 1992, pp. 619-651.
- F. Marzatico, *Il gruppo Fritzens-Sanzeno*, in I. Metzger - P. Gleirscher (Hg.), *Die Räter / I Reti*, Athesia, Bozen 1992, pp. 213-246.
- F. Marzatico, *I Reti nell'area atesina*, in R.C. De Marinis - F. Marzatico - R. Poggiani Keller - A.L. Prosdocimi - M.R. Serafini (a cura di), *Popolazioni retiche ed euganee nell'area culturale centro-alpina*, Associazione Lombarda Archeologica, Milano 1994, pp. 16-52.
- F. Marzatico, *La pre-protostoria dell'area dolomitica: appunti sullo sviluppo culturale e sulle relazioni con i territori circostanti*, «Mondo ladino», 22 (1998), pp. 155-165.
- F. Marzatico, *I Reti in Trentino: il Gruppo Fritzens-Sanzeno*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5), pp. 467-504.
- F. Marzatico, *La seconda età del Ferro*, in M. Lanzinger - F. Marzatico - A. Pedrotti (a cura di), *Storia del Trentino*, vol. I: *La preistoria e la protostoria*, il Mulino, Bologna 2001, pp. 479-573.
- F. Marzatico, *Mobilità lungo la Valle dell'Adige prima della romanizzazione*, in G. Schnekenburger (a cura di), *Attraverso le Alpi. Uomini, vie e scambi nell'antichità*, Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg, Stoccarda 2002, pp. 23-37.
- F. Marzatico, *Forme e idee in movimento, dal sole al 'Signore e Signora degli animali'*, in F. Marzatico - R. Gebhard - P. Gleirscher (a cura di), *Le grandi vie della civiltà. Relazioni e scambi tra Mediterraneo e il centro Europa dalla Preistoria alla Romanità*, catalogo della mostra, Provincia Autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio - Monumenti e collezioni provinciali, Trento 2011, pp. 327-333.
- F. Marzatico, *Veneti e Reti*, in D. Banzato - F. Veronese (a cura di), *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, catalogo

- della mostra (Padova, 6 aprile - 17 novembre 2013), Marsilio, Venezia 2013, pp. 145-155.
- F. Marzatico, *L'Età del Ferro nell'area alpina centro-orientale. Aspetti e problemi*, in R. Roncador - F. Nicolis (a cura di), *Antichi popoli delle Alpi. Sviluppi culturali durante l'Età del Ferro nei territori alpini centro-orientali*, atti della giornata di studi internazionale (Sanzeno, 1° maggio 2010), Provincia autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni architettonici e archeologici - Ufficio Beni archeologici, Trento 2014, pp. 11-28.
- F. Marzatico, *Il mondo retico tra Etruschi e Celti*, in P. Barral - J.-P. Guillaumet - M.-J. Roulière-Lambert - M. Saracino - D. Vitali (a cura di), *Les Celtes et le Nord de l'Italie. Premier et Second Âges du Fer / I Celti e l'Italia del Nord. Prima e Seconda Età del Ferro*, atti del 36° colloquio internazionale dell'AFEAF (Verona, 17-20 maggio 2012), «Revue archéologique de l'Est», supplément n. 36 (2014), pp. 189-210.
- F. Marzatico, *Lungo le vie dell'Est: scambi culturali fra Reti, Veneti e popolazioni dell'area sudalpina orientale*, in G. Alberti - C. Féliu Clément - G. Pierrevelcin (éds.), *Transalpinaire: mélanges offerts à Anne-Marie Adam*, Ausonius, Bordeaux 2014, pp. 403-422.
- F. Marzatico - G. Stelzer, *Ipotesi ricostruttiva di una casa retica di Sanzeno in Valle di Non*, G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5), pp. 77-98.
- J.V.S. Megaw, *Art of the European Iron Age*, Harper & Row, New York - Evanston 1970.
- J.V.S. Megaw, *La musica celtica*, in S. Moscati (a cura di), *I Celti*, Bompiani, Milano 1991, pp. 643-648.
- R. Megaw - V. Megaw, *Celtic Art. From Its Beginning to the Book of Kells*, Thames and Hudson, London 1989.
- R. Melini, *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, «Rivista di studi pompeiani», 20 (2009), pp. 57-62.



- R. Melini, *Gevaert archeologo: gli studi sugli strumenti musicali di Pompei*, «Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 64 (2010), pp. 119-130.
- M. Migliavacca, *Lo spazio domestico nell'Età del Ferro. Tecnologia edilizia e aree di attività tra VII e I secolo a.C. in una porzione dell'arco alpino orientale*, «Preistoria alpina», 29 (1993 [1996]), pp. 5-161.
- M. Migliavacca, *Diversificazione dei sistemi d'accesso alla casa retica*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5), pp. 106-133.
- M. Migliavacca - A. Ruta Serafini, *'Casa retica' o abitazione alpina dell'Età del Ferro*, in I. Metzger - P. Gleirscher (Hg.), *Die Räter / I Reti*, Athesia, Bozen 1992, pp. 369-381.
- S. Nielsen - J. Holme Andersen - J.A. Baker - C. Christensen - J. Glastrup - P.M. Grootes - M. Hüls - A. Jouttijärvi - E. Benner Larsen - H. Brinch Madsen - K. Müller - M.-J. Nadeau - S. Röhrs - H. Stege - Z.A. Stos - T.E. Waight, *The Gundestrup Cauldron. New Scientific and Technical Investigations*, «Acta archaeologica», 76 (2005), pp. 1-58.
- S. Piggott, *The Carnyx in Early Iron Age Britain*, «The Antiquaries Journal», 39 (1959), pp. 19-32.
- A. Rapin, *Le système de suspension des fourreaux d'épées laténiennes au III<sup>e</sup> siècle av. J.C. Innovations techniques et reconstruction des éléments périssables*, in D. Vitali (a cura di), *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V sec. a.C. alla romanizzazione*, atti del colloquio internazionale (Bologna, 12-14 aprile 1985), University Press, Bologna 1987, pp. 529-539.
- A. Rapin, *L'armement, fil conducteur des mutations du second Âge du Fer*, in A. Duval - J.-P. Le Bihan - Y. Menez (éds.), *Les Gauvols d'Armorique: la fin de l'Âge du Fer en Europe tempérée*, «Revue Archéologique de l'Ouest», supplément n. 3 (1990), pp. 287-297.



- A. Rapin, *Les armes des Celtes. Des messages enfouis sous la rouille*, «Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité», 108.2 (1996), pp. 505-522.
- A. Rapin, *L'armement celtique en Europe: chronologie de son evolution tecnologique du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.*, «Gladius», 19.2 (1999), pp. 33-67.
- A. Rapin, *L'équipement militaire de la tombe a char de Bouranton (Aube)*, «Bulletin de la Société Archéologique Champenoise», 63 (2000), pp. 13-42.
- A. Rapin, *Image et langage*, «l'Archéologue», hors-série n. 2 (2000), pp. 16-20.
- A. Rapin, *Entre terminus post quem et terminus ante quem: la chronologie de l'armement laténien*, in B. Mandy - A. De Saulce (éds.), *Les marges de l'Armorique à l'Âge du Fer. Archéologie et Histoire: culture matérielle et sources écrites*, actes du XXIII<sup>e</sup> colloque de l'Association française pour l'étude de l'Âge du Fer (Musée Dobrée, Nantes, 13-16 mai 1999), «Revue Archéologique de l'Ouest», supplément n. 10 (2003), pp. 269-278.
- R. Roncador, *La 'riscoperta' del carnyx di Sanzeno (Val di Non, Trentino, Italia). Storia degli studi e inquadramento culturale*, in S. Grunwald - J.K. Koch - D. Mölders - U. Sommer - S. Wolfram (Hg.), *Artefact. Festschrift für Sabine Rieckhoff zum 65. Geburtstag*, Habelt-Verlag, Bonn 2009, vol. II, pp. 547-555.
- R. Roncador, *Celti e Reti tra V e I sec. a.C: contesto culturale e progetto di ricerca 'Karnyx di Sanzeno'*, in R. Roncador - F. Nicolis (a cura di), *Antichi popoli delle Alpi. Sviluppi culturali durante l'Età del Ferro nei territori alpini centro-orientali*. atti della giornata di studi internazionale (Sanzeno, 1<sup>o</sup> maggio 2010), Provincia autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni architettonici e archeologici - Ufficio Beni archeologici, Trento 2014, pp. 157-181.
- R. Roncador, *Piccola plastica lateniana in ambito Fritzens-Sanzeno: un repertorio condiviso da Celti e Reti*, in D. Vitali - C.

- Goudineau (a cura di), *Il mondo celtico prima e dopo la conquista romana / Le monde celtique avant et après la conquête romaine*, Museo archeologico L. Fantini, Bologna - Dijon 2016, pp. 189-204.
- R. Roncador, *Celti e Reti. Interazioni tra i popoli durante la seconda Età del Ferro in ambito alpino centro-orientale*, Bradyus, Roma 2017.
- R. Roncador - R. Melini, *Il karnyx celtico di Sanzeno (Val di Non, Trentino): ritrovamento, indagini e ricostruzione*, in M. Carresse - E. Li Castro - M. Martinelli (a cura di), *La musica in Etruria. Atti del convegno internazionale (Tarquinia, 18-20 settembre 2009)*, Comune di Tarquinia, Tarquinia 2010, pp. 155-176.
- R. Roncador - P. Bellintani - E. Silvestri - A. Ervas - P. Piccardo - B. Mille, *Karnykes a Sanzeno: dalla ri-scoperta alla ricostruzione sperimentale*, in P. Barral - J.-P. Guillaumet - M.-J. Roulière-Lambert - M. Saracino - D. Vitali (a cura di), *Les Celtes et le Nord de l'Italie. Premier et Second Âges du Fer / I Celti e l'Italia del Nord. Prima e Seconda Età del Ferro*, atti del 36° colloquio internazionale dell'AFEAF (Verona, 17-20 maggio 2012), «Revue archéologique de l'Est», supplément n. 36 (2014), pp. 667-678.
- T. Stöllner, *Kontakt, Mobilität und Kulturwandel im Frühlatènekreis: das Beispiel Frühlatènegürtelhaken*, in E. Jerem - M. Schönfelder - G. Wieland (Hg.), *Nord-Süd, Ost-West: Kontakte während der Eisenzeit in Europa. Akten der Internationalen Tagungen der AG Eisenzeit in Hamburg und Sopron 2002*, Archeolingua, Budapest 2010, pp. 277-319.
- T. Stöllner, *Mobility and Cultural Change of Early Celts: La Tène Openwork Belt-Hooks North and South of the Alps*, in P. Barral - J.-P. Guillaumet - M.-J. Roulière-Lambert - M. Saracino - D. Vitali (a cura di), *Les Celtes et le Nord de l'Italie. Premier et Second Âges du Fer / I Celti e l'Italia del Nord. Prima e Seconda Età del Ferro*, atti del 36° colloquio internazionale dell'AFEAF (Verona, 17-20 maggio 2012), «Revue archéologique de l'Est», supplément n. 36 (2014), pp. 211-230.

- E. Vial, *Les petites sangliers en bronze: une image forte*, in D. Vitali (a cura di), *L'immagine tra mondo celtico e mondo etrusco-italico. Aspetti della cultura figurativa nell'antichità*, Gedit, Bologna 2003 («Studi e scavi», 20), pp. 261-270.
- D. Vitali, *Arte lateniana e Celti d'Italia*, «Notizie archeologiche bergomensi», 19 (2011), pp. 427-445.



IVANO ASCARI

## COME SI SUONA IL KARNYX?

Un tubo conico dritto che a un certo punto piega e assume le fattezze di una testa di cinghiale, su cui torreggiano due orecchie, con la bocca a digrignare i denti. Se reggiamo il *karnyx* facendolo toccare a terra, l'altezza supera di poco i due metri. Ingombrante il corno da guerra in lamine di bronzo dei Celti (i francesi lo chiamano talvolta *trompette de guerre*, talaltra *trompe de guerre*, gli inglesi *war trumpet* o *horn war*), nulla di paragonabile per dimensione e ostentazione mediatica con i labiofoni dell'epoca: la *salpinga* delle poleis greche e il *lituus*, il *cornu*, la *buccina* e la *tuba* in dotazione alle legioni romane.

Quale postura deve assumersi quando si suona? Come deve tenersi lo strumento? Si tratta di rispondere al problema cruciale. Per citare Amleto, «that is the question». L'argomento è più complesso di quanto non appaia, tuttora oggetto di dispute e forti resistenze e per il quale echeggiano toni che sembrano rimandare a una rivalità sul modello guelfi vs. ghibellini. Un disaccordo o un sentimento di bandiera che si preannuncia nel lessico: *carnyx* o *karnyx*? Il nostro studio prenderà in esame tre ricostruzioni, i cui reperti provengono da altrettanti siti: Tintignac (Francia), Deskford (Scozia) e Sanzeno (Italia).

Partiamo dalla testa. Così scrive Christophe Maniquet, professore dell'INRAP (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives) e protagonista della fortunata campagna di

scavi condotta a Tintignac,<sup>1</sup> che nel 2004 portò alla luce 37 frammenti di strumenti, di cui sette *pavillons* (padiglioni) e una *embouchure droite* (bocchino dritto), riconducibili a sette *carnykes*:

Nonostante l'estrema stilizzazione delle fauci, la cresta, il muso e le zanne stanno chiaramente ad indicare che l'artigiano ha voluto rappresentare con la parte superiore del corno un cinghiale furioso sul punto di lanciarsi in uno scontro.<sup>2</sup>

Non insisteremo mai abbastanza sul fatto che per i Celti il cinghiale è animale iconico per eccellenza, emblema di potere e coraggio, in cui si specchia l'aristocrazia guerriera. Sacro e dunque propiziatorio, immagine totemica, segno d'identificazione il cinghiale, nel quale è manifesto l'elemento teriomorfo. Concetti espressi da Jacques Santrot – archeologo, storico e storico dell'arte, già conservatore dei musei dipartimentali della Loire-Atlantique – e ripresi da Maniquet:

Il cinghiale, animale che assume valore simbolico almeno a partire dall'epoca di La Tène [intorno alla metà del V sec. a.C.], raffigura la 'virtù virile', l'aggressività, l'irruenza guerriera, la forza, la tenacia, la prontezza, la potenza, il coraggio, l'intelligenza, insomma il classico corredo dei combattenti ardimentosi. Secondo alcuni studiosi il cinghiale è anche la rappresentazione della classe sacerdotale, dunque simboleggerebbe Lug, il dio sovrano che i Romani assimilano a Mercurio. Come il druido, il cinghiale è in stretto rapporto con la foresta e con l'aldilà e materializza l'immortalità dell'anima. Secondo Jacques Santrot «il cinghiale potrebbe considerarsi un animale emblematico, totemico della nazione gallica».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sito Les Arènes di Tintignac, comune di Naves (a sud di Limoges), dipartimento della Corrèze (FR-19), regione storica del Limousin, Francia.

<sup>2</sup> C. Maniquet *et al.*, *Dossier Tintignac. Le carnyx et le casque-oiseau celtiques de Tintignac (Naves-Corrèze). Description et étude technologique*, «Aquitania», 27 (2011), pp. 63-150, p. 108: «La crête, le boutoir, les défenses indiquent clairement, malgré une stylisation extrême de la gueule de l'animal, que l'artisan a voulu représenter par la partie supérieure de la trompette un sanglier furieux, sur le point de se lancer dans l'affrontement».

<sup>3</sup> *Ibidem*: «Cet animal [le sanglier] qui prend une valeur symbolique au moins à partir de l'époque laténienne, représente la 'vertu virile', l'agressivité, l'impétuosité guerrière, la force, la ténacité, la vivacité, la puissance, le courage et

Maniquet si chiede se «questi strumenti, grandi e perciò visibili da lontano, dotati sulla sommità un'effigie di cinghiale, hanno avuto in pratica il ruolo di insegna visiva». <sup>4</sup> Rispondiamo affermativamente. Aggiungiamo che la testa funziona da periscopio al contrario: essa serve non per vedere qualcuno, bensì per essere visti da qualcuno. La protome equivale al vessillo e indica il luogo di *rassemblement* per la tribù e per il contingente militare. I lineamenti zoomorfi, oltre a costituire la peculiarità del manufatto, il dato rilevante della sua carta d'identità, fungono anche da carta d'identità collettiva.

V'è poi un elemento che non sfugge nemmeno all'osservatore più distratto: le orecchie. Se nel caso di Sanzeno esse appaiono grandi in rapporto alla testa, quelle di Tintignac risultano enormi, sorprendenti, *oversized*. E nulla avviene per caso. Così Maniquet:

Straordinarie le orecchie per dimensioni e per la forma a foglia d'albero, niente a che vedere con le orecchie dei cinghiali. È lecito interrogarsi se i Celti abbiano inteso deliberatamente rappresentare delle foglie, il che rinvierebbe (un'ipotesi ragionevole o una suggestione?) al mito panceltico della foresta combattente: contro i demoni dell'oltretomba in lotta fra di loro si sarebbe mossa la vegetazione stessa. Analogamente nella mitologia irlandese. I Celti, avanzando con i *carnykes* contro i nemici, evocavano questa foresta e preconizzavano una duplice vittoria: la propria combattuta sul campo e quella dei loro dei sull'Altro Mondo, che gli avversari impersonificavano. <sup>5</sup>

---

l'intelligence, en bref les vertus des combattants intrépides. Le sanglier est également, pour certains, la représentation de la classe sacerdotale: il symboliserait alors le dieu souverain Lug que les Romains assimilent à Mercure. Il est, comme le druide, en rapport étroit avec la forêt et avec l'au-delà. Il matérialise l'immortalité de l'âme. Selon Jacques Santrot, «le sanglier pourrait être considéré comme un animal emblématique, totemique de la nation gauloise». La citation è da J. Santrot *et al.*, *Bronzes et fers de Dax, Landes. La cachette d'un antiquaire-restaurateur au IV s. après J.-C.*, «Gallia», 53 (1996), pp. 251-343, p. 291.

<sup>4</sup> Ivi, p. 107: «On peut dès lors se demander si ces instruments de grande taille, donc visibles de loin et dotés à leur sommet d'une représentation de sanglier n'ont pas assuré dans le même temps le rôle d'enseigne visuelle, au sens habituel».

<sup>5</sup> Ivi, p. 108: «Leurs dimensions démesurées restent cependant étonnantes, tout comme leur forme de feuille d'arbre, très différentes des écoutes des san-

Ci sia permessa una divagazione. Il pensiero corre al *Macbeth* di Shakespeare: Malcolm e Macduff marciano verso la Scozia; i soldati recidono rami dagli alberi della foresta di Birnam Wood dietro cui si nascondono per procedere di nascosto verso il castello di Dunsinane; Macbeth, abbandonato da tutti, si prepara alla battaglia, ma prima un servitore gli dice che Lady Macbeth è morta, un messaggero gli riferisce che gli alberi di Birnam Wood stanno avanzando verso il castello (atto V, scena V). Nel *Macbeth* di Verdi (librettista Francesco Maria Piave) è il coro dei guerrieri a informare il re scozzese che la foresta di Birnam si muove.

Se la serie di presupposti che abbiamo messo in fila è vera, è ovvio che i Celti suonassero il corno in maniera che l'apice fosse ben in vista, altrimenti che senso avrebbe avuto usare lo strumento sacrificando la visibilità della testa?

Pertanto duemila anni fa saremmo stati spettatori, ringalluzziti o sgomenti (questione di appartenenza a uno degli schieramenti), del suono dei tanti carnykes issati in guisa di aste con la protome sveltante sopra una moltitudine di guerrieri nell'imminenza della *pugna*. Sì, questa doveva essere la scena davanti ai nostri occhi.

Se qualcuno serbasse dubbi o obiezioni circa la verticalità, invitiamo a ragionare sulla forma dello strumento. È quel che fa Maniquet,<sup>6</sup> con il quale siamo in piena sintonia.

---

gliers. On peut se demander si l'on n'a pas voulu délibérément représenter des feuilles. Ceci n'est pas sans rappeler le mythe pancelte de la 'forêt combattante' qui évoque un combat entre les démons de l'Autre Monde, au cours duquel la végétation elle-même aurait été mobilisée contre eux et que l'on retrouve dans la mythologie irlandaise. Les carnyx avançant vers l'ennemi pouvaient évoquer cette forêt et symboliser la victoire des dieux sur l'Autre Monde représenté par l'adversaire».

<sup>6</sup> Ivi, p. 107: «La morphologie de l'instrument elle-même peut donner des informations quant à la position de l'instrument. Soit il est posé au sol comme le didgeridoo, soit en position horizontale comme la *tuba*, la *bucina* ou la trompette actuelle, soit dans la position verticale représentée sur les monnaies lémovices ou le bassin de Gundestrup. Dans le premier cas, si l'on veut orienter le pavillon vers le haut, la crête, fragile, ne peut pas reposer directement sur le sol. Le pavillon dirigé vers le sol n'est pas non plus envisageable. Si l'instrument était tenu horizontalement, le poids du pavillon, relativement lourd,



È la morfologia stessa dello strumento a dirci come stanno le cose. La fragilità della cresta e le dimensioni delle orecchie escludono che lo strumento vada suonato appoggiato al suolo, alla stregua di un *didgeridoo* o di un corno delle Alpi. Quanto a suonare il karnyx tenendolo in posizione orizzontale o leggermente inclinata verso il basso (pensiamo al *bucium* o alla *trembita*) o inclinata verso l'alto (il *karnay*), è di tutta evidenza che il peso della protome costituisce un vincolo meccanico e, se non se ne tiene conto, l'integrità dello strumento è messa in pericolo (uno dei tubi potrebbe piegarsi o spezzarsi). Certo, esistono almeno due soluzioni per scongiurare la rottura: affiancare al *souffleur* ('soffiatore', come è anche chiamato il suonatore) un assistente, che con la spalla o il braccio funzioni da appoggio per lo strumento (caso dei *rag-dung*); in alternativa fornirgli per supporto una gamba di legno, come accadeva con i soldati che maneggiavano gli archibugi, o un treppiede.

Risolto il problema (abbondanza di manodopera oppure 'fai da te'), resta da definire un altro aspetto: pur ammettendo di tenere orizzontalmente il karnyx, la protome va orientata in alto, in basso o di lato? Poiché tutti gli aerofoni muniti di un qualunque tipo di padiglione rivolgono quest'ultimo verso l'alto o verso gli ascoltatori, coerentemente il karnyx andrà suonato tenendolo verticalmente o quasi, come mostrano le monete dei Lemovici o il calderone di Gundestrup.

Siccome il bocchino è dritto, e supponendo che lo strumento fosse tenuto verticalmente – prosegue Maniquet<sup>7</sup> –, il suonato-

---

devait entraîner des contraintes mécaniques dangereuses. En outre, dans ce cas, le pavillon doit être orienté vers le haut, le bas ou latéralement. Or, tous les aérophones pourvus d'un pavillon dirigent ce dernier vers le haut ou vers les auditeurs. Pour résoudre ces difficultés, la seule tenue de l'instrument qui paraisse cohérente pour en jouer est bien la position verticale ou proche de la verticale».

<sup>7</sup> *Ibidem*: «Le karnyx étant doté d'une embouchure droite et s'il était bien tenu verticalement, l'instrumentiste devait pencher la tête fortement en arrière. Ceci permettait de créer une colonne d'air se propageant de façon linéaire depuis les poumons du joueur jusqu'au pavillon. La position n'est guère reposante, mais elle autorise un certain équilibre naturel de l'instrument sur la

re doveva inclinare il capo fortemente all'indietro: una postura scomoda, non v'è dubbio. Grazie a essa si crea però una colonna d'aria lineare dai polmoni al padiglione e si rende possibile un qualche equilibrio naturale del carnyx sulla bocca, lasciando che il suonatore si preoccupi solo di tenere con le braccia il corno e di impedire che abbiano a verificarsi oscillazioni spiacevoli. È altrettanto vero che chi usava il carnyx, al pari di chi nella legione romana usava un labiofono, doveva eseguire sì segnali potenti ma di breve durata, con tutta la veemenza di cui un guerriero era capace. Senza giungere alle estreme conseguenze, come invece sarebbe accaduto al paladino Orlando... Narra infatti la *Chanson de Roland* che, per avvisare l'avanguardia dell'esercito di Carlo Magno, egli soffiò nell'olifante fino a romperlo e a morirne. Inoltre nessuna fonte storica fa ritenere che con il carnyx si tenessero *performance* assimilabili ai nostri concerti.

La combinazione bocchino dritto-verticalità dello strumento limita a due le posture. Anche noi a priori escludiamo che il suonatore debba sdraiarsi per terra: una situazione da parodia, «not very effective for a war instrument» – in questi termini si è pronunciato l'istrionico John Kenny, dopo essersi esibito supino per qualche istante.<sup>8</sup>

La prima: imbracciamo il karnyx, incliniamo la testa per guardare in alto (perciò comprimiamo le vertebre a livello cervicale e lombare), braccio destro teso, braccio sinistro vicino con l'avambraccio che sfiora il petto. Una posa che ricorda quella di un cacciatore che si accinge a sparare con il fucile, tranne che l'arma è puntata in alto anziché davanti a sé. Il peso del karnyx poggia sulla bocca.

---

bouche du joueur, les bras maintenant simplement la trompe pour l'empêcher de basculer. En outre, rien n'indique que des 'concerts' étaient donnés avec ces aérophones. Ils ont pu, tout comme les instruments utilisés au sein de l'armée romaine, servir à sonner brièvement, mais puissamment, pour transmettre un signal ou des ordres».

<sup>8</sup> *The Carnyx: the Mouthpiece of the Gods*, evento tenutosi al British Museum di Londra il 9 ottobre 2015 (<https://youtu.be/zSLsTf2TH-Y>).

La seconda: abbracciamo il karnyx, teniamo il capo normalmente, così che continuiamo a vedere davanti a noi, avanziamo la mascella inferiore, vi poggiamo il karnyx, braccio destro teso, braccio sinistro piuttosto vicino con l'avambraccio che sfiora il petto.

Qualunque sia la scelta, è il suonatore che si adatta allo strumento. Altra faccenda è che poi chiediamo soccorso al posturologo... Per rimanere alle nostre competenze professionali, il *feeling* e il risultato in termini di numero di note, timbro e intensità cambieranno secondo l'una o l'altra postura.

Abbiamo sottolineato il concetto di adattamento. Agli antipodi è l'opinione di Kenny. Nelle note di presentazione del suo CD uscito nel 2016 con il patrocinio di EMAP (European Music Archaeology Project) egli sostiene:

The lower tubes [of Tintignac carnyx] are completely straight, terminating in a fixed, integral mouthpiece. This makes it impossible to play vertically; thus, although its head looks similar to the Gundestrup instruments, it must have been played at an angle closer to horizontal.<sup>9</sup>

Nel caso di Tintignac – spiega Kenny – il bocchino, dritto, è inserito nei tubi inferiori, completamente dritti, il che rende impossibile suonare il carnyx verticalmente. Dunque, sebbene la testa assomigli a quella degli strumenti del calderone di Gundestrup, il carnyx di Tintignac doveva essere suonato con angolazione all'incirca orizzontale.

Pensieri in linea con quelli che Kenny aveva già espresso nella *lecture* tenuta al British Museum il 9 ottobre 2015 (*The Carnyx: the Mouthpiece of the Gods*) e chissà quante altre volte prima. Testualmente: «The carnyx of Tintignac could not be played like the Deskford carnyx». Il carnyx di Tintignac non poteva essere suonato allo stesso modo del carnyx di Deskford.

---

<sup>9</sup> J. Kenny, *Dragon Voices. The Giant Celtic Horns of Ancient Europe* (CD), registrato il 18-20 novembre 2015 alla University of Huddersfield, Delphian Records, Edinburgh 2016.

E ancora con le informazioni che il nostro affida a un video:

Quando il carnyx di Tintignac fu scoperto – chi l'avrebbe mai detto! – ci si trovò di fronte a un tubo tutto dritto; ne consegue che non si può suonare questo strumento in posizione verticale e che anzi lo strumento va tenuto davanti a sé in posizione orizzontale o quasi.<sup>10</sup>

Difficile credere che la 'sentenza' non riassume il convincimento dell'intero gruppo di lavoro che aveva dato vita al carnyx di Deskford.

A questo punto non vogliamo esimerci da un commento, *sorry*. Stupiscono le parole: un conto è insistere sulla scomodità di suonare il carnyx verticalmente, il che è un dato empirico; altro è decretarne la impraticabilità, il che è pura presunzione. Avesse dichiarato che suonare il carnyx di Tintignac verticalmente «is not suitable for a performance», Kenny avrebbe lasciato qualche margine alla discussione, invece no. Addirittura concludere che anche in passato il carnyx non potesse essere suonato verticalmente è troppo. Un approccio che potrebbe riassumersi in questi termini: siccome io ho qualche limite ad usare un certo oggetto, ebbene quel limite, estensione *erga omnes* del fenomeno, vale per chiunque ha usato, usa e userà quel medesimo oggetto. Custodiamo vivo il ricordo di quando nell'aula magna dell'Università degli Studi della Tuscia a Viterbo, durante i lavori della conferenza internazionale *Brass Instruments from Ancient Europe* (11-13 novembre 2015) organizzata da EMAP, dopo che avevo eseguito un paio di segnali con il carnyx di Sanzeno *naturellement* in posizione verticale e averne spiegate le ragioni, la delegazione francese al gran completo era esplosa in un applauso scrosciante e liberatorio.

In tema di adattamento, meritano un discorso particolare il carnyx di Deskford, le declinazioni alle quali la ricostruzione ha

---

<sup>10</sup> *Secrets of the carnyx*, video della durata di 2'38" disponibile sul canale YouTube di National Museums Scotland (<https://youtu.be/IVFGT2NX-YQ>): «When the Tintignac was discovered, lo and behold, it's a completely straight tube and this means effectively you cannot play that instrument upright, you have to play in front of you, it's more or less horizontal or off horizontal».

dato origine in seno agli adepti di questioni celtiche e più in generale i tipi di carnykes che ci è dato osservare su YouTube.

Nel 1816, a Deskford,<sup>11</sup> furono rinvenuti alcuni reperti attribuiti a un carnyx. In realtà si trattava solo di un padiglione in lamina di bronzo e ottone raffigurante un cinghiale dotato di una lingua di legno mobile, menzionata nei resoconti originari ma andata perduta. Per ricostruire il ‘presunto’ carnyx di Deskford, agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso si costituì un qualificato team di esperti. Ne facevano parte il musicologo John Purser, l’archeologo Fraser Hunter, l’artigiano John Creed e il trombonista John Kenny, in concorso con Murray Campbell, docente di *musical acoustics* alla School of Physics and Astronomy presso l’Università di Edimburgo.

Since only the head had survived, decisions about the length and bore profile of the main tubing of the instrument were based largely on evidence from iconography, notably the depiction of three carnyx players on the Gundestrup cauldron.<sup>12</sup>

Il gruppo disponeva solo della testa. Come procedere? Facile integrare con la lingua. Più delicato occuparsi del tubo principale. Per definirne lunghezza, diametro e profilo il quintetto si sarebbe basato diffusamente sull’evidenza delle fonti iconografiche, in modo speciale sui tre suonatori di carnyx raffigurati nel calderone di Gundestrup.

Nel biennio 1992-1993 la collaborazione diede i suoi frutti: un esemplare *on display* al National Museum of Scotland di Edimburgo. Poco tempo dopo, Kenny ordinò a Creed un’altra ricostruzione.

---

<sup>11</sup> Leitchestown Farm, nelle vicinanze di Deskford (contea del Banffshire, Scozia orientale).

<sup>12</sup> M. Campbell - J. Kenny, *Acoustical and Musical Properties of the Deskford Carnyx Reconstruction*, in *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference (23-27 April 2012)*, online all’indirizzo <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00811340>, pp. 3961-3966, p. 3962.

The length of the reconstruction from the mouthpiece to the point at which the tube enters the head is just over 1.6 m. In the original prototype most of the main bore was cylindrical. To improve the harmonicity of the acoustical resonances it was suggested that this bore was made conical; practical considerations led to the compromise that the main tube expanded slightly in a series of steps. Various designs of mouthpiece were constructed. Playing experience led John Kenny to choose a design with a minimal bore constriction ('throat').<sup>13</sup>

Non è chiaro se il tubo misurato dal *mouthpiece* (bocchino) al punto in cui entra nella testa sia più lungo rispetto alla replica precedente. Per converso, significative sono le modifiche del caneggio: ora il tubo ha sviluppo tutto conico, così da ottenere risonanze più vicine a quelle di una serie armonica, mentre nel prototipo era per la maggior parte cilindrico. Quanto al bocchino, Creed ne costruì di vari tipi. Alla fine Kenny optò per quello che gli garantiva maggior qualità acustiche, idonee per concerti e incisioni discografiche.

A proposito del bocchino, Kenny spiega che ne furono realizzati alcuni modelli sulla base dei bocchini rinascimentali, medievali e antichi, tutti caratterizzati da una qualche tazza ben riconoscibile. Nessuno però si rivelò adeguato al *carynx*. Si decise allora di costruire un 'cuscino' in bronzo del diametro del tubo terminale, in pratica un bordo che evita al suonatore di tagliarsi le labbra e che indirizza la vibrazione delle labbra direttamente nel tubo, senza impedenza: una soluzione che consente un'enorme gamma di suoni, dinamica e timbro.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> J. Kenny, *Dragon Voices*: «Models were produced based both on mediæval and Renaissance brass instruments and on surviving related instruments from the ancient world, all of which used some form of cup shape. None of these activated the *carynx* satisfactorily. The solution adopted was a simple bronze 'cushion' approximately the diameter of the terminal tube, which prevents the player's lips from being cut but directs lip vibration directly into the tube with no impedance. This enables an enormous range of pitch, dynamic and tone colour».

Ulteriori testimonianze chiariscono metodo di lavoro e obiettivi. Nel filmato *Secrets of the carnyx* così Creed si rivolge a Kenny: «We could angle it, so that it becomes like that» (‘potremmo piegarlo [il tubo] ad angolo in modo che diventi come questo’), e mostra un bocchino dalla penna<sup>15</sup> cortissima da inserirsi nel tubo inferiore dello strumento che verrà piegato a ‘L’. Dopodiché Kenny racconta: «We have turned the bottom tube to enable me to play the instrument vertically» (‘abbiamo piegato la parte bassa del tubo inferiore per mettermi in grado di suonare lo strumento verticalmente’) e precisa: «We reconstructed it to be upright, and we made it convenient by turning the tube slightly» (‘l’abbiamo ricostruito [il carnyx] per essere [suonato] eretto e l’abbiamo reso comodo [per chi suona] piegando leggermente il tubo’).

Commento: *slightly* vuol dire ‘leggermente’, ‘un poco’. Il video *Celts: The sound of the carnyx*<sup>16</sup> dedica un primo piano al tubo piegato: altro che *slightly*. Questione d’intendersi sul significato delle parole...

Se ‘il fine giustifica i mezzi’, bisogna convenire che l’opera di ricostruzione ha avuto successo. Una scelta azzeccata quella di piegare il tubo terminale ed escogitare un bocchino adatto al musicista per finalità professionali e artistiche. Ciò che valse notorietà immediata tanto al carnyx quanto a Kenny.

Va sottolineato che una trentina di anni fa chi voleva ‘avventurarsi’ nel ri-produrre il presunto carnyx di Deskford – intento ammirevole perché accendeva i riflettori sui Celti e a cascata apriva nuovi scenari – dava per scontato che nessun carnyx completo fosse sopravvissuto fino ad allora. Pur tenendo conto di quel ‘vuoto’, con il senno di poi il primo lavoro rivela un approccio parecchio disinvolto, il secondo un atteggiamento addirittura spregiudicato. Il team britannico ha agito indisturbato, in certo

---

<sup>15</sup> Per ‘penna’ s’intende la porzione di bocchino che segue la tazza, sulla quale il suonatore appoggia le labbra, e che s’inserisce nel tubo principale.

<sup>16</sup> Disponibile online all’indirizzo <https://youtu.be/auR-IJfzTeY>.

qual senso ha giocato d'anticipo perché all'epoca nessuno conosceva i dati archeologici che solo un decennio più tardi avrebbero obbligato a riconsiderare l'intera questione. Il nostro sentimento è che l'artigiano si sia 'piegato' alle indicazioni del committente-musicista. Una circostanza che la dice lunga sul primato del performer. L'obiettivo? Rendergli il compito meno gravoso. Come? Addomesticando lo strumento. L'esito? Che snaturando la relazione originaria carnyx-suonatore si ribalti pure la prospettiva culturale, 'evidentemente' poco importa.

Preme notare che estremamente deboli risultano le argomentazioni circa la legittimità della piegatura del tubo, nemmeno suffragate dal calderone al quale gli scozzesi peraltro si appellavano. Dov'è la «evidence from iconography»? Ancora nel 2016 Kenny ribadirà:

La parte inferiore del carnyx di Deskford è stata sagomata sulla base del calderone di Gundestrup, dove vediamo tre uomini suonare lo strumento verticalmente. La struttura della testa di Deskford rende logica l'interpretazione; nel caso di Tintignac è però diverso l'animale.<sup>17</sup>

A beneficio del lettore, è utile esplicitare il contenuto nascosto nell'ultimo periodo: la ricostruzione materializza il nesso logico e funzionale esistente fra la testa orientata in avanti e il tubo distale – tubo in cui s'inserisce il bocchino – piegato all'indietro verso la bocca del suonatore e un lungo tubo dritto che collega le due estremità; ovvio poi che, data la differenza di protome, differente sia la ricostruzione del carnyx di Tintignac.

La velocità di diffusione di quel prototipo è stata rapida, probabilmente ben oltre le aspettative dei suoi stessi attori. La popolarità e il successo del fenomeno hanno indotto molti a ritenere che quello di Deskford non fosse *un* carnyx, bensì *il* carnyx. Forte del monopolio sulla scena, lo strumento da un lato era assunto a

---

<sup>17</sup> J. Kenny, *Dragon Voices*: «The lower parts of the Deskford carnyx were modelled upon the images of the Gundestrup cauldron, where we see three men playing the instrument vertically. The structure of the Deskford head makes the interpretation logical – but the Tintignac carnyx is clearly a different beast».



gloria nazionale per la Scozia e dall'altro aveva dato origine a una proliferazione di carnykes, tutti rigorosamente con il bocchino piegato, da suonarsi sui *set* di villaggi celtici. Dalla nostra prospettiva, una situazione in odore di kermesse, di sagra di paese. Testa e lingua a parte, non glisseremo sul fatto che il tubo in cui va ad inserirsi la penna del bocchino è piegato poco meno di 90 gradi, il che permette di suonare con una postura senz'altro più agevole, non dovendo comprimersi le vertebre cervicali e lombari né avanzare la mandibola. Sarà bene rimarcare che, almeno secondo i canoni dell'archeologia sperimentale, siamo di fronte a una soluzione che ha tutta l'aria della furberia.

Possiamo a buon diritto sostenere che nel corso dei secoli furono fabbricati carnykes diversi per dimensioni, protomi e orecchie. Del medesimo avviso Campbell e Kenny – siamo alla conferenza di Nantes nel 2012 – per i quali nuove indagini e analisi sui sette carnykes rinvenuti a Tintignac potranno lumeggiare la natura di tali strumenti, anche se è verosimile che in un arco temporale così lungo il karnyx sia esistito in varie forme. Inoltre:

I progetti di ricostruzione comportano inevitabilmente una qualche speculazione, ma, come hanno dimostrato John Kenny e altri musicisti, possono sfociare a strumenti in grado di svolgere un ruolo prezioso nella cultura musicale di oggi.<sup>18</sup>

Non di meno a nostro giudizio le parole rivelano un intento più pragmatico e opportunistico: al netto del riconoscimento del ruolo culturale nel panorama contemporaneo – ma dovrà pur ammettersi che nel 2012 parlare di «present day» è un eccesso di com-

---

<sup>18</sup> M. Campbell - J. Kenny, *Acoustical and Musical Properties of the Deskford Carnyx Reconstruction*, pp. 3965-3966: «Further investigation of the Tintignac horde may shed further light on the nature of instruments of this type, although it should be borne in mind that the karnyx was apparently made and played over a period of several centuries, and no doubt existed in various different forms during that time. Reconstruction projects inevitably involve some speculation, but as John Kenny and other musicians have demonstrated they can result in instruments capable of playing a valuable role in the musical culture of the present day».

piacimento, una forzatura, significa fingere che nulla sia successo nel continente, ovvero che la situazione non sia mutata di una virgola a seguito degli scavi di Tintignac –, la dichiarazione suona ‘strumentale’, serve per avallare la sopravvivenza del bocchino piegato, punta a conferirgli diritto di cittadinanza. Vi cogliamo anche la velleità di crearsi una via d’uscita o un alibi, se non la malcelata delusione originata dal bocchino dritto di Tintignac, e anche da quello di Sanzeno, come vedremo fra poco. Affermando che lo strumento è esistito in tante versioni, si vuol lasciar intendere che *of course* o *why not* è esistito anche il bocchino non dritto. Antitetica la nostra linea di pensiero, beninteso finché non verrà scoperto un bocchino con penna curva che inevitabilmente riaprirà la partita. *Aspettando Godot...* deploriamo qualsivoglia intervento sul reperto esistente attraverso aggiunte o manipolazioni il cui unico scopo sia quello di soddisfare in qualche misura esigenze che falsificano o peggio annullano il dato storico.

Nelle pagine precedenti ci siamo riferiti più volte al calderone di Gundestrup. Che cos’è, in effetti? È un manufatto celtico che risale tradizionalmente al III secolo a.C. Un esame al radiocarbonio dei residui di cera sul calderone e del metallo sposterebbe però la data al III secolo d.C. Fu ritrovato nel 1891 in una torbiera a Rævemose nei pressi di Gundestrup (Jutland, Danimarca) e oggi è conservato al Nationalmuseet di Copenaghen.

Prima che Tintignac e Sanzeno sovvertissero l’‘ordine costituito’, il calderone di Gundestrup era il paradigma per chiunque avesse voluto accostarsi allo strumento.

Il recipiente (9 kg circa di peso, 69 cm di diametro e 42 cm di altezza) si compone di tredici placche d’argento puro: cinque rettangolari interne, sette quadrate esterne (una è andata perduta in quanto la circonferenza dei sette pannelli esterni è minore della circonferenza dei cinque interni) e una circolare che costituisce il fondo.

Nella parte interna si trova la placca più strutturata ed enigmatica, alla quale gli storici hanno dato il titolo *Immersione e rina-*

*scita*.<sup>19</sup> Sul lato sinistro una figura di dimensioni molto maggiori rispetto alle altre, in piedi, tiene un piccolo uomo a testa in giù al di sopra di un oggetto a forma di secchio, dove sembra immergerlo o estrarlo. Due file di guerrieri si muovono ai lati di un fusto d'albero disposto orizzontalmente: quattro cavalieri nella fila superiore, sette fanti in quella inferiore. I cavalieri procedono verso destra, due sono armati di lancia. Dei fanti sei avanzano verso sinistra: impugnano nella mano destra un gladio che rizzano verso l'alto a sfiorare il fusto e con la sinistra imbracciano uno scudo dalla forma allungata. Il settimo, senza scudo, tiene la spada appoggiata alla spalla: il cimiero a forma di cinghiale che orna il suo elmo lo qualifica forse come comandante. Un cane sembra accogliere, aggredire o fare le feste al primo dei fanti. Sul lato destro della scena, tre uomini in piedi nell'atto di suonare altrettanti carnykes.

Andiamo a vederli da vicino. Diversi per statura i tre uomini di profilo: dal basso al più alto guardando da sinistra a destra. Uguale la posizione della mano sinistra: con questa ogni uomo sorregge lo strumento nel punto di giunzione fra primo e secondo segmento, sopra la propria testa. Sei i segmenti che compongono il carnyx, o sette se vi aggiungiamo il bocchino che però non si scorge distintamente: i primi quattro sono dritti, gli ultimi due sono la svasatura in forma di collo e testa di cinghiale con ganasce spalancate e criniera sporgente sul retro. Sopra si riconosce il serpente criocefalo.

'Zoomiamo' sui tre suonatori. Essi hanno la medesima postura: collo eretto, occhi rivolti in direzione dei fanti che si muovono sullo stesso piano, mandibola spinta in avanti. Un dettaglio messo in evidenza anche da Maniquet: i suonatori di carnyx, in piedi, sembrano soffrire di prognatismo, ne sono spia il profilo aguzzo e sporgente e il mento teso in avanti.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> La placca è riprodotta in questo volume a p. 119.

<sup>20</sup> C. Maniquet *et al.*, *Dossier Tintignac*, p. 106: «Les joueurs de carnyx, debout, maintiennent de leur seul bras gauche la base de l'instrument au-dessus de

A proposito dei bocchini egli osserva: «Les embouchures des instruments sont droites pour celui de droite, et paraissent très légèrement recourbées pour les deux autres»<sup>21</sup> (è dritto l'ultimo a destra, mentre paiono appena piegati i primi due). L'impressione è che per soverchia prudenza Maniquet parli di due «embouchures très légèrement recourbées». Egli sa bene che le modestissime piegature dei bocchini sono in realtà l'effetto dovuto alla curvatura della placca. La puntualizzazione non tradisce severità né ruggine né frustrazione. Dopo di che – senza intenti polemici verso gli scozzesi, quando invece le ragioni non gli mancherebbero – conclude:

On ne peut cependant se baser uniquement sur cette image pour définir la forme de l'instrument. En effet, les personnages n'étant pas représentés de façon très réaliste (un seul bras partant du milieu du corps), il est peu probable que les instruments le soient.<sup>22</sup>

Una valutazione misurata quanto basta: non possiamo basarci esclusivamente su quest'immagine per stabilire la forma dello strumento, bocchino compreso. Si può invero rivendicare che il carnyx sia raffigurato con realismo quando non lo sono i personaggi, i quali sono rappresentati con un solo braccio che parte dal centro del corpo?

Affermazione *scientifically correct*, si dirà, ma sospettiamo che le parole dell'archeologo siano dettate da reticenza, una reticenza d'altronde giustificata. Il solito Kenny – si rammenti che nel 1993 è stato la prima persona a suonare il carnyx – è membro fondatore di EMAP, e la ricostruzione prima in ottone e poi in bronzo del carnyx di Tintignac, affidata a Jean Boiserie (*maître dinandier et orfèvre à Cublac, meilleur ouvrier de France*, 'maestro ramaio e orefice a Cublac, migliore operaio di Francia', così nella presentazione delle *Journées nationales de l'Archéologie*

---

l'embouchure et relèvent légèrement la tête pour souffler dedans. Ils semblent souffrir de prognathie (avec un profil en galoche et le menton en avant)».

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

2017), è stata finanziata da EMAP. In estrema sintesi e in concreto proprietario grazie a EMAP e alfiere unico del manufatto attraverso *lecture recitals* e concerti, John Kenny. Da qui i toni comprensibilmente moderati e concilianti di Maniquet. Troppi gli interessi in comune.

In definitiva, da un'indagine minuziosa non ricaviamo elementi inoppugnabili che avvalorino la ricostruzione del karnyx con bocchino piegato. Semmai – e questa è una riflessione che solo a 'uno del mestiere' può venire in mente – i suonatori di Gundestrup spingono in avanti la mandibola per avere giust'appunto un appoggio per uno strumento dritto, protome esclusa. Conferma ne sia il fatto che la parte inferiore del tubo è molto vicina al profilo del volto. Una prova *a contrario* è fornita dal video *Celts: The sound of the karnyx*, dove il primo tubo, in virtù della piegatura, rimane distante dal volto di Kenny, di cui notiamo anche la mandibola rilassata. E considerazione ulteriore: la mandibola rilassata è compatibile con il collo piegato all'indietro e gli occhi che guardano in alto, ma seguendo la fila dei fanti con gli occhi rivolti al cielo prima o poi si andrebbe a sbattere da qualche parte.

I suonatori di Gundestrup non avrebbero alcun motivo di avanzare la mandibola se il primo tubo del karnyx fosse curvo. Insomma, l'artista che ha consegnato alla storia quei suonatori non si è inventato nulla, anzi la sua rappresentazione è fedele, coerente, vera.

Nel quadro fin qui delineato di accordi e disaccordi franco-britannici qual è il ruolo del karnyx di Sanzeno? Dagli indizi che abbiamo lasciato occupandoci di Tintignac e di Deskford lo si è già intuito. È tempo di allargare un poco il ragionamento.

Negli anni Cinquanta del secolo scorso, l'archeologa Giulia Fogolari condusse una campagna di scavi a Sanzeno. Per quel che attiene al presente studio, il materiale recuperato comprendeva quattro tubi dritti a sviluppo conico, variamente lacunosi e di diversa lunghezza (40,4 cm; 41,1 cm; 23,8 cm; 32,4 cm), un

bocchino di 9,7 cm e un orecchio largo circa 20 cm. La funzione di tali oggetti è rimasta sconosciuta fino al 2009, quando l'archeologa Rosa Roncador li ha identificati correttamente grazie al confronto con i carnykes di Tintignac.

Un patrimonio modesto di fronte all'abbondanza trovata in terra di Francia, ma imprescindibile e idoneo a *trancher* la questione che il carnyx di Deskford solleva.

L'importanza della ri-scoperta trentina poggia specialmente su due reperti: il bocchino è dritto ed è integro il primo tubo, anch'esso dritto, che s'incasta nell'estremità del bocchino. Ciò significa che a Sanzeno ci troviamo nell'identica situazione emersa a Tintignac.

Alla luce delle evidenze materiali, tangibili che i due siti hanno dispensato – in primo luogo il bocchino dritto – non v'è dubbio che la ricostruzione del carnyx di Deskford abbia esaurito il suo tempo e con esso la pretesa contemporanea, e per certi aspetti 'democratica', di mettere il suonatore in condizioni di comfort.

Al contrario, il carnyx di Tintignac e il karnyx di Sanzeno rimangono strumenti d'élite. Un labiofono non per tutti: il suo uso implica, oltre al gran fiato per dargli voce, problematiche fisiche. Si direbbe affetto da iperlordosi chi suona lo strumento tenendolo verticalmente. Un castigo suonare anche solo un paio di minuti senza concedersi qualche pausa. In più bisogna governare la saliva, che – andando a formarsi la condensa all'interno del tubo a mano a mano che si soffia – tende a scendere in bocca nel momento in cui si prende fiato. Ciò per sottolineare che le abilità strettamente musicali non bastano. I dolori alla colonna vertebrale (una vera e propria malattia professionale?) e la gestione della saliva devono accettarsi quale prezzo da pagare per esercitare il mestiere del 'karnyxista', accontentandosi ovviamente di una copia ricostruita dello strumento.

In un contesto di esibizione concertistica – esibizione che va opportunamente preceduta da un *essai* circa la posizione ortodossa – un consiglio è quello di suonare il karnyx appoggiato su un supporto anziché per terra. Basta uno sgabello o un panchetto.

E ciò per almeno tre buoni motivi: evitare di assumere un portamento non corretto della schiena, evitare il male alla nuca, eliminare il fastidio della saliva.

Vero è che in evo antico simili disagi dovevano essere estranei al suonatore: il karnyx era uno strumento da guerra, non era concepito per scopo d'intrattenimento, ch  per i momenti di svago e di festa si adoperavano lire, arpe, flauti, tamburelli. Inoltre i segnali dovevano essere di durata piuttosto breve, il che consentiva al suonatore di recuperare la postura naturale fra uno e l'altro. Per di pi  nessun capotrib  si sarebbe mai preso tanto a cuore le 'condizioni di lavoro' dei suoi suonatori n  dei suoi uomini. Nemmeno esistevano associazioni di categoria n  ispettorati del ministero del Lavoro n  aziende sanitarie locali con il compito di vigilare e tutelare gli affiliati e, pi  in generale, i membri della societ . Realt  del tutto ignota ai Celti quella della *welfare society*.

Per completezza di ragionamento, anche oggi esistono trombettisti che per compensare il collo reclinato preferiscono usare bocchini con penna piegata anzich  dritta oppure campane piegate anzich  dritte. Il caso pi  famoso   quello di Dizzy Gillespie (1917-1993).

Infine non possiamo trascurare un aspetto sostanziale: due millenni or sono, lo strumento, in lamine di bronzo, era leggero:

Les différentes parties de l'instrument lui conf rent un poids total de 2 kg environ, poids tout   fait raisonnable pour un instrument de si grande taille. Il est en outre nettement en de a de celui de toutes les restitutions amateurs ou scientifiques réalisées jusq' alors.<sup>23</sup>

Pesava grosso modo 2 kg il carynx originale di Tintignac. Un peso assolutamente ragionevole per uno strumento di s  notevoli dimensioni. Un peso, si badi, molto inferiore a quello di qualunque ricostruzione amatoriale o scientifica compiuta almeno fino al 2011. Anche la copia in ottone del karnyx di Sanzeno, quella che portiamo in giro per conferenze e concerti, completa delle

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 87.

orecchie supera di pochi grammi i 2,8 kg, un peso che comunque rimane non proibitivo. V'è poi da scommettere che l'originale di Sanzeno fosse meno pesante dell'omologo di Tintignac, perciò inferiore ai 2 kg, se non altro per il fatto che le orecchie erano più piccole.

Concludiamo dando altri spunti di riflessione.

Il team che si era occupato del carnyx di Deskford, mancando il bocchino originale, ne aveva realizzato uno su misura, con tanto di 'cuscino' gradito al musicista. Allo stesso modo di un *taylor* che avesse confezionato un abito su misura per il cliente.

L'équipe di Tintignac si era trovata fra le mani un bocchino originale con la superficie abbastanza regolare e in ottimo stato di conservazione. Facile la sua ricostruzione. Eppure Kenny deve averci messo lo zampino: troppo liscio e impeccabile il bocchino che gli abbiamo visto usare a Viterbo.

E il gruppo di lavoro di Sanzeno? La ricostruzione del karnyx è stata affidata all'archeometallurgo Alessandro Ervas. Il bocchino è la replica fedele in tutto e per tutto dell'originale, irregolarità, pieghe e ammaccature comprese. Un approccio metodologico tanto semplice quanto rigoroso. Un modello virtuoso contro le ingerenze, le stravaganze, gli arbitri del performer. Il karnyx ricostruito in bronzo fa bella mostra di sé insieme ai reperti originali al Museo retico di Sanzeno.

### *Riferimenti bibliografici*

- M. Campbell - J. Kenny, *Acoustical and Musical Properties of the Deskford Carnyx Reconstruction*, in *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference (23-27 April 2012)*, pp. 3961-3966, online all'indirizzo <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00811340>.
- J. Kenny, *Dragon Voices. The Giant Celtic Horns of Ancient Europe* (CD), Delphian Records, Edinburgh 2016.



- C. Maniquet *et al.*, *Dossier Tintignac. Le carnyx et le casque-oiseau celtiques de Tintignac (Naves-Corrèze). Description et étude technologique*, «Aquitania», 27 (2011), pp. 63-150.
- J. Santrot *et al.*, *Bronzes et fers de Dax, Landes. La cachette d'un antiquaire-restaurateur au IV s. après J.-C.*, «Gallia», 53 (1996), pp. 251-343.



ELENA FRANCHI

LA SALPINX A SPARTA ANTICA  
TRA REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE

*'Prospettive elleniche' sul karynx*<sup>1</sup>

Per descrivere il karynx celtico gli antichi Greci ricorrevano notoriamente al termine *salpinx*, sebbene i due strumenti siano, come vedremo meglio anche in seguito, distinti.<sup>2</sup> Ciò non è da ricondursi solamente al fatto, già noto, che i Greci in certi casi usavano il termine 'salpinx' nella sua accezione generica, per indicare aerofoni privi di ancia.<sup>3</sup> In gioco sembra esserci anche il

---

<sup>1</sup> Nella sezione di un volume dedicata al karynx celtico, il contributo di un'esperta di storia greca antica non può andare molto più in là di una 'prospettiva ellenica' sul karynx, cui segue una breve panoramica delle conoscenze in nostro possesso a proposito della salpinx (per certi versi, il karynx degli antichi Greci). In particolare, il contributo si concentra sull'adozione della salpinx in contesti bellici da parte degli antichi Spartani. Ringrazio Guido Raschieri per avermi invitato alla giornata di studio *Attorno al karynx. Ruoli e funzioni di antichi strumenti musicali nella Cultura di Fritzens-Sanzeno* (Università di Trento, 6 dicembre 2021) e i referees, oltre a Guido stesso, per i preziosi commenti al testo. Resta inteso che ogni manchevolezza è da attribuirsi all'autrice.

<sup>2</sup> Cfr. *schol. Il. XVIII* 219. Il karynx condivide molte caratteristiche anche con il lituo: C. Sachs, *Lituus und Karynx*, in *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Exzellenz des wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910; F. Berlinzani, *Strumenti musicali e fonti letterarie*, «Aristonothos», 1 (2007), pp. 15, 51 con ulteriore bibliografia.

<sup>3</sup> Cfr. Strab. V 2, 2; *schol. Il. XVIII* 219. Vd. F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 15-17; D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Antequem, Bologna 2012, p. 22. Non si può escludere del

confronto tra due culture (e due culture musicali) diverse, che negoziano significati: per i Greci il karynx è un tipo di salpinx. Ciò sembra potersi dedurre da un ben noto passo di Polibio (II sec. a.C.).<sup>4</sup> Lo storico di Megalopoli sta descrivendo l'attacco sferrato da un'alleanza guidata dai Galli nei pressi di Talamone, in località Campo Regio (oggi in provincia di Grosseto; 225 a.C.):

[5] τούς γε μὴν Ῥωμαίους τὰ μὲν εὐθαρσεῖς ἐποίει τὸ μέσους καὶ πάντοθεν περιειληφέναι τοὺς πολεμίους, τὰ δὲ πάλιν ὁ κόσμος αὐτοὺς καὶ θόρυβος ἐξέπληττε τῆς τῶν Κελτῶν δυνάμεως. [6] ἀναρίθμητον μὲν γὰρ ἦν τὸ τῶν βυκανητῶν καὶ σαλπικτῶν πλῆθος. οἷς ἅμα τοῦ παντὸς στρατοπέδου συμπαιανίζοντος τηλικαύτην καὶ τοιαύτην συνέβαινε γίνεσθαι κραυγὴν ὥστε μὴ μόνον τὰς σάλπιγγας καὶ τὰς δυνάμεις, ἀλλὰ καὶ τοὺς παρακειμένους τόπους συνηχοῦντας ἐξ αὐτῶν δοκεῖν προῖεσθαι φωνήν. [7] ἐκπληκτικὴ δ' ἦν καὶ τῶν γυμνῶν προεστώτων ἀνδρῶν ἢ τ' ἐπιφάνεια καὶ κίνησις, ὡς ἂν διαφερόντων ταῖς ἀκμαῖς καὶ τοῖς εἶδεσι.

[5] Quanto ai Romani, se da un lato li incoraggiava il fatto di aver chiuso in mezzo i nemici e averli circondati da ogni parte, dall'altra però li turbava vivamente la particolare disposizione dello schieramento ed anche il gran baccano dell'esercito dei Celti, perché c'erano innumerevoli suonatori di corno e di tromba; [6] poiché a questi si aggiungevano i gridi di guerra di tutti i soldati ne risultava un tale frastuono che non soltanto i trombettieri e i soldati, ma anche i luoghi vicini, facendo loro eco, sembravano emettere una voce propria. [7] Terrificanti erano inoltre l'aspetto esteriore e i gesti di quegli uomini nudi in prima fila, se si pensa che erano eccezionali per vigoria e prestantza fisica.<sup>5</sup>

L'esperta di karynx Rosa Roncador ha commentato a più riprese questo passo, focalizzando l'attenzione sul *tumultus gallicus* descritto da Polibio, cioè sull'«impressionante frastuono generato dal movimento di persone, carri e cavalli reso ancora più terrificante dalle grida dei combattenti e dal suono di 'trombe'

---

tutto che esistessero salpinx dotate di ancia: A. Di Giglio, *Strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Levante, Bari 2000, p. 47 e *infra*, p. 165.

<sup>4</sup> II 29, 6.

<sup>5</sup> Trad. it. in A. Vimercati, *Traduzione delle Storie di Polibio*, in Id. - N. Criniti - D. Golin (a cura di), *Polibio, Storie. Libri I-XL*, Rusconi, Milano 1987.

(*salpingas*)». <sup>6</sup> Come rilevato da più parti, <sup>7</sup> qui Polibio non usa il termine ‘karnyx’, ma a esso chiaramente si riferisce ricorrendo al termine ‘salpinx’. Il nesso istituito da Polibio tra il karnyx/salpinx e il grido di guerra (τοῦ παντός στρατοπέδου συμπαιανίζοντος) sembra suggerire che alla seconda si faccia ricorso anche per suscitare terrore attraverso il frastuono: torneremo su questo punto.

Il karnyx celtico viene denominato ‘salpinx’ anche da Diodoro Siculo (I sec. a.C.), che nel V libro della *Biblioteca storica* dedica una serie di capitoli alla descrizione dei Celti, al loro aspetto fisico, alla loro armatura. Al capitolo 30 (§ 3) Diodoro richiama, seppur in modo cursorio, anche il karnyx/salpinx:

σάλπιγγας δ' ἔχουσιν ἰδιοφυεῖς καὶ βαρβαρικές: ἐμφυσῶσι γὰρ ταύταις καὶ προβάλλουσιν ἦχον τραχὺν καὶ πολεμικῆς ταραχῆς οἰκεῖον. θώρακας δ' ἔχουσιν οἱ μὲν σιδηροῦς ἀλυσιδωτούς, οἱ δὲ τοῖς ὑπὸ τῆς φύσεως δεδομένοις ἀρκοῦνται, γυμνοὶ μαχόμενοι. ἀντὶ δὲ τοῦ ξίφους σπάθας ἔχουσι μακρὰς σιδηραῖς ἢ χαλκαῖς ἀλύσεσιν ἐξηρητημένας, παρὰ τὴν δεξιὰν λαγόνα παρατεταμένας.

Hanno trombe di tipo particolare e barbariche: soffiandovi dentro, emettono un suono aspro, adatto alla mischia di guerra. Gli uni hanno corazze lavorate a maglia di ferro, altri ritengono sufficiente quanto hanno ricevuto dalla natura e combattono nudi. Hanno spade non corte ma lunghe, legate con catene di ferro o di bronzo e portate a destra. <sup>8</sup>

<sup>6</sup> R. Roncador, *L'archeologia*, in AA.VV., *Progetto di ricerca 'Karnyx di Sanzeno'*, p. 6 (dossier disponibile online all'indirizzo <http://www.alteritas.trentino.it/dossierkarnyx.pdf>); cfr. anche Ead., *Il karnyx rinvenuto a Sanzeno*, parte di R. Roncador - R. Melini (a cura di), *Il karnyx celtico di Sanzeno (Val di Non, Trentino): ritrovamento, indagini e ricostruzione*, in M. Carrese - E. Li Castro - M. Martinelli (a cura di), *La musica in Etruria. Atti del convegno internazionale (Tarquinia, 18-20 settembre 2009)*, Comune di Tarquinia, Tarquinia 2010, p. 158.

<sup>7</sup> Cfr. per esempio S. Piggott, *The Carnyx in Early Iron Age Britain*, «The Antiquaries Journal», 39 (1959), p. 19; N. Manassero, *Celto-Iranica: The Strange Case of a Carnyx in Parthian Nisa*, «Études Celtiques», 39 (2013), p. 67; G.S. Genzor, *La voz a través del cuerno. El paradigma documental del carnyx*, «Zephyrus», 87 (2021), p. 170.

<sup>8</sup> Trad. it. in A. Corcella, *Diodoro Siculo, Biblioteca storica. Libri I-V*, Sellerio, Palermo 1986.

Come Polibio, anche Diodoro non manca di sottolineare le sonorità ‘aspre’ dello strumento e lascia intuire la loro funzionalità in contesti militari.

Dobbiamo una descrizione più dettagliata del karnyx/salpinx celtico a uno scolio al verso 219 del XVIII libro dell’*Iliade*.<sup>9</sup> Il verso in questione paragona a una salpinx l’urlo di Achille che rientra in battaglia contro i Troiani; lo scolio riporta una nota informativa sulla salpinx che è molto simile alla nota di commento di Eustazio (ad *Il.* XVIII 219 Van der Valk), la quale a sua volta si ispira, probabilmente, a una nota di Aristonico, compendiatore di Aristarco.<sup>10</sup>

Tale nota così come eventuali ulteriori fonti dello scolio elencano diversi tipi di salpinx: greco, egiziano, celtico, paflagonio, persiano ed etrusco.<sup>11</sup> Fatto per noi interessante, a proposito del tipo celtico si specifica che i Celti lo chiamano karnyx e se ne elencano le particolarità, evidentemente non tutte comuni a tutte le tipologie di salpinx: il karnyx ha un suono ‘acuto’ (ὄξύφωνος), non è molto grande ed è costituito da un tubo di piombo ricurvo (αὐλὸν μολύβδινον) inserito in una campana fatta di un corno di animale selvatico.<sup>12</sup>

Il lessicografo Esichio (V sec. d.C.) definisce il karnyx (detto τὸ κάρνον) come la salpinx dei Galati: κάρνουξ· τὴν σάλπιγγα Γαλάται (841, 1).

<sup>9</sup> *schol. Il.* XVIII 219.

<sup>10</sup> Cfr. F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 17-18, in particolare n. 12 con le fonti e n. 15 con bibliografia.

<sup>11</sup> M.A. Petretto, *Musica e guerra: note sulla salpinx*, «Sandalion», 18 (1995), pp. 35-53; D. Castaldo, *Strumenti a fiato in Italia e nelle province danubiano-balcaniche (III sec. d.C.)*, in AA.VV., *Studi di antichità e di archeologia voghentine*, suppl. al vol. 83 degli «Atti dell’Accademia delle Scienze di Ferrara», Accademia delle Scienze, Ferrara, 2006, pp. 85-103.

<sup>12</sup> A. Baines, *Brass Instruments. Their History and Development*, Faber, London 1976, p. 47; F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 17. In alcuni casi aveva la foggia di protome equina (M.A. Petretto, *Musica e guerra*, p. 40).

*La salpinx dei Greci: guerra, rito, sport, mito*

Quanto alla salpinx greca, le fonti iconografiche e letterarie descrivono uno strumento in bronzo<sup>13</sup> provvisto di un canneggio diritto,<sup>14</sup> terminante in un padiglione dalle forme variabili, e talora forse di un bocchino a tazza.<sup>15</sup> Al Museum of Fine Arts di Boston è conservato un esemplare in avorio lungo oltre 1,57 m.<sup>16</sup> Si ammette anche l'esistenza di una salpinx ad ancia sulla base di un passo di Polluce (II sec. d.C.):<sup>17</sup> ciò sembra confermato anche dal fatto che i suonatori di salpinx, i *salpinktai*, siano talora rappresentati con la *phorbeia*,<sup>18</sup> vale a dire «una benda che, stretta intorno alla bocca, passava sulle guance del suonatore ed era legata dietro alla nuca, con la funzione di aiutare a sostenere lo strumento dotato di ancia».<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup> Bacchyl. XVIII 3-4; fr. 4 Snell, 35; Soph. *Aj.* 17; Poll. IV 85. Cfr. anche CIG 3765 (di datazione incerta). Vd. P. Krentz, *The Salpinx in Greek Warfare*, in V.D. Hanson (ed.), *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*, Routledge, London - New York 1991, p. 111; F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 18, 54. La testimonianza di Polluce ha un certo rilievo ma non va trascurato che si inserisce in un quadro descrittivo che comprende strumenti anche non Greci: cfr. P. Krentz, *The Salpinx...*, p. 112.

<sup>14</sup> Fonti più tarde (per esempio Polluce e gli scolii iliadici) fanno riferimento a un canneggio ricurvo. Cfr. F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, *passim*.

<sup>15</sup> M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, Oxford 1992, pp. 118-121; S. Sarti, *La salpinx greca: un'indagine attraverso l'iconografia della ceramica attica*, in J. Duchesne-Guillemin (éd.), *Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin*, Peeters, Leuven 1999, p. 545; F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 15; P. Holmes, *The Greek and Etruscan Salpinx*, «*Studien zur Musikarchäologie*», 6 (2008), pp. 241-260.

<sup>16</sup> Inv. 37.301. Cfr. L.D. Caskey, *Recent Acquisitions of the Museum of Fine Arts, Boston*, «*American Journal of Archaeology*», 41 (1937), p. 527; M.-J. Chavane, *Salamine de Chypre. VI: Les petits objets*, De Boccard, Paris 1975, pp. 205-211; P. Krentz, *The Salpinx...*, p. 111; T.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln - London 1999, p. 232.

<sup>17</sup> S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 545.

<sup>18</sup> Cfr. per esempio Beazley *ABV* 294 n. 19.

<sup>19</sup> S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 545; cfr. A. Bélis, *La Phorbéia*, «*Bulletin de correspondance hellénique*», 110 (1986), pp. 212-215.

Per quanto concerne le funzioni dello strumento, è piuttosto abbondante la documentazione relativa all'adozione della salpinx in guerra.<sup>20</sup> Sui vasi attici a tema bellico il suonatore di salpinx è tendenzialmente raffigurato come gli altri guerrieri,<sup>21</sup> in alcuni casi isolati è nudo.<sup>22</sup> Sembra che almeno per un certo periodo (cfr. *infra*, p. 167) ogni esercito fosse provvisto di un trombettista: molto probabilmente, non un musicista di professione, ma un guerriero incaricato di questo compito supplementare. Tra le varie ragioni che rendevano la salpinx adatta a un contesto bellico va annoverata infatti la seguente: il trombettista aveva la sinistra libera per lo scudo e la lancia, mentre con la destra sorreggeva lo strumento, a metà della canna.<sup>23</sup>

È opportuno ricordare che vi sono anche lunghi periodi in cui i trombettieri non trovano spazio o sono comunque meno presenti nelle scene pittoriche: questo vale per il periodo precedente il VI

---

<sup>20</sup> Cfr. in particolare Thuc. VI 69, 2; Xen. *An.* IV 4, 22; D.S. XIII 45, 8, 3; 77, 5, 3. Si vd. proposito R. Meucci, *Roman Military Instruments and the Lituus*, «The Galpin Society Journal», 42 (1989), pp. 85-97; A. Baines, *Brass Instruments*, p. 44; M.A. Petretto, *Musica e guerra*; T.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, p. 232; S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 545; J.W. McKinnon, s.v. *Salpinx*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, II ed., Macmillan, London 2001, p. 175; F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 16, 30-34 con n. 39 a p. 31 [con ulteriori fonti], 63; D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica*, p. 21.

<sup>21</sup> Beazley *ARV*<sup>2</sup> 60 n. 64 = *Add.*<sup>2</sup> 164; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 43 n. 74 = *Add.*<sup>2</sup> 159; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 1623 n. 23bis = *Add.*<sup>2</sup> 164; F. Giudice - S. Tusa - V. Tusa (a cura di), *La collezione archeologica del Banco di Sicilia*, Guida, Napoli 1992, II 118 D 133; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 44 n. 78; 55 n. 19 = *Add.*<sup>2</sup> 242; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 169 n. 6 = *Add.*<sup>2</sup> 162; Sotheby, sale catalogue 5.7.1982, n. 311; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 1628 n. 9bis = *Add.*<sup>2</sup> 333; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 455 n. 8 = *Add.*<sup>2</sup> 242. Si vd. anche D. Castaldo, *Musica e insignia potestatis nel mondo etrusco: riflessioni di iconografia musicale*, in N. Guidobaldi (a cura di), *Prospettive di iconografia musicale*, Mimesis, Milano 2007, p. 49; F. Vergara Cerqueira, *To March in Phalanx, to Jump with Weights, to Knead the Bread, to Tread the Grapes. What is the Aulos for?*, «Archimède», 3 (2016), p. 200.

<sup>22</sup> Beazley *ARV* 294 n. 1 = *Add.*<sup>2</sup> 76; Beazley *ARV*<sup>2</sup> 455 n. 8 = *Add.*<sup>2</sup> 242; Sotheby, sale catalogue 5.7.1982 n. 311. Cfr. F. Vergara Cerqueira, *To March in Phalanx...*, p. 200.

<sup>23</sup> S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 546.



secolo e per la Pentecontetia (ovvero il periodo di cinquant'anni tra la fine delle guerre greco-persiane e l'inizio della guerra del Peloponneso). Quest'assenza o minore presenza è stata ricondotta, per il periodo arcaico, al fatto che le manovre belliche erano piuttosto semplici e non richiedevano necessariamente segnali; a ciò si aggiunga che era scarso il ricorso a contingenti stranieri e dunque non vi era la necessità di avere un codice comune che non fosse linguistico.<sup>24</sup> Quanto al periodo compreso tra le guerre persiane e la guerra del Peloponneso, Susanna Sarti ha proposto, persuasivamente, di leggere quest'assenza alla luce della minore incidenza che la guerra avrebbe avuto nella quotidianità durante la Pentecontetia.<sup>25</sup>

La documentazione letteraria consente poi di fare qualche ipotesi sulle funzioni dello strumento in guerra. Non deve essere stata insignificante quella per così dire 'psicagogica'. Come nel caso del karynx, le sonorità della salpinx avevano una funzione di incoraggiamento per il proprio esercito e parallelamente potevano incutere terrore e angoscia nell'esercito nemico.<sup>26</sup> Al di là dell'effetto prodotto e delle implicazioni psicologiche, la salpinx aveva anche compiti più 'pragmatici'. Tra di essi, sembra avere particolare rilievo l'annuncio di inizio della battaglia.<sup>27</sup> Poteva

<sup>24</sup> P. Krentz, *The Salpinx...*, p. 117.

<sup>25</sup> S. Sarti, *La salpinx greca*, pp. 546-549.

<sup>26</sup> *Il. XVIII* 219; Aischyl. *Eum.* 567-68; Aristot. *Rhet.* III 6, 7 [1408a]; *Hist. anim.* 536b; Poll. IV 85 Bethe: εἶποις δ' ἄν τὸ φθέγμα τῆς σάλπιγγος καὶ φωνῆν καὶ ἦχον καὶ βόμβον καὶ θόρυβον καὶ κτύπον, ὄρθιον, [BC: ἐρωμένον, ῥωμαλέον], βαρὺ, σεμνόν, σφοδρόν, φρικῶδες, [BC: ἐμβριθές], [BC: στερεόν, βίαιον, τραχύ], ἐκπληκτικόν, [BC: ταραχῶδες], πολεμιστήριον, [B: καὶ ἐμπολέμιον]; «Si potrebbe definire il suono della salpinx anche una voce, un suono e un rimbombo, uno strepito, un fracasso, acuto, [potente, forte], profondo, solenne, veemente, terrifico, [pesante, duro, emesso con forza, aspro], sorprendente, [inquietante], guerresco, [bellicoso]» (trad. it. in F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 65). Cfr. anche Bacchyl. XVIII 1-10; Xen. *An.* V 2, 14; VI 5, 27. Vd. F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 32, 54.

<sup>27</sup> Poll. IV 86 (μέρη δὲ τοῦ πολεμιστηρίου σαλπίγματος ἐξορημητικόν, ἐφ' οὗ ἔλεγον [B: τὸ σημεῖναι τῇ σάλπιγγι, καὶ] ὑπεσήμηναν αἱ σάλπιγγες, [B: ἐξώτρυναν], [A: ἐξήγειραν], [FS BC: ἐξάνήγειραν· καὶ] παρακελευστικόν

servire inoltre a comunicare l'allerta in caso di attacco nemico, il riposo, il ritiro, la raccolta o persino il momento del rancio.<sup>28</sup> Detto ciò, il suono intenso, potente e squillante si adatta soprattutto a comunicare messaggi indirizzati a grandi masse in spazi ampi.<sup>29</sup> Infatti, con la salpinx era possibile trasmettere segnali a grandi distanze, il che la rendeva adatta a diffondere messaggi per le movimentazioni e le strategie.<sup>30</sup> Come è stato scritto, tale varietà di impieghi suggerisce «una certa varietà di temi melodici e ritmici, che al contempo dovevano essere molto semplici e di agile memorizzazione».<sup>31</sup>

Non stupisce pertanto che la salpinx fosse suonata anche in altri contesti: sacrali e agonistici. Nella *Suda* la salpinx è detta *hieratikon* ('sacra')<sup>32</sup> e stando a Pausania (II 21, 3) ad Argo era venerata una dea denominata Atena Salpinx;<sup>33</sup> sempre ad Argo, lo strumen-

---

τὸ κατὰ τὴν τῆς μάχης συμβολήν, ἀνακλητικὸν δὲ τὸ ἐκ τῆς μάχης ἀνακαλοῦν, ἀναπαυστήριον δὲ [A: τὸ] καταζεγγύντων ἐπίφθεγμα; «Funzioni della salpinx da guerra sono quella di incitamento, per cui dicevano [“dare il segnale con la salpinx”, e] “le salpigges diedero il segnale, [incitarono], [risvegliarono], [risollevarono”, e] quella esortativa, adatta durante lo scontro, e poi quella di richiamo, per la ritirata dell'esercito dalla battaglia, infine quella di dare [il] segnale del riposo a coloro che si accampano», trad. it. in F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 31); Ar. Q. *de mus.* LXII 6-19 W.-I. Cfr. M.A. Petretto, *Musica e guerra*; S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 546; F. Berlinzani, *La musica a Tebe di Beozia tra storia e mito*, CUEM, Milano 2004, p. 88; Ead., *Strumenti musicali...*

<sup>28</sup> Cfr. Plut. *Nik.* IX 2; Ar. Q. *de mus.* LXII 6-19 W.-I.

<sup>29</sup> Cfr. anche Arr. *Takt.* XXVII; XXXV 2 (e Asclep. *Takt.* XII 10) con commento di P. Krentz, *The Salpinx...*, p. 110. Si vd. anche F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 30.

<sup>30</sup> F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 31. Cfr. anche D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica*, p. 19: «Alcuni autori greci associano il verbo σημαίνω alla salpinx (nell'accezione generica di 'tromba di metallo') usata in contesto militare: cfr. Xen. *An.* V, 2, 14 e VI, 5, 27; Poll. IV 86 (sugli impieghi bellici della salpinx); Asclep. 2, 9 e 12, 10».

<sup>31</sup> Cfr. Ennio, *Ann.* 140; vd. F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, p. 32.

<sup>32</sup> *Suda*, s.v. con commento di D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica*, p. 27.

<sup>33</sup> Cfr. S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 551 e *infra*, n. 61.

to veniva suonato anche in occasione delle processioni.<sup>34</sup> Quanto all'uso in contesti agonistici, le fonti non mancano. Anche qui la salpinx, come in guerra, veniva usata per segnalare un momento particolare della competizione:<sup>35</sup> nell'*Elettra*, Sofocle riferisce che in occasione della corsa dei carri avente luogo nell'ippodromo di Delfi il segnale di partenza veniva dato attraverso la salpinx,<sup>36</sup> mentre apprendiamo da Pausania (VI 13, 9) che la salpinx veniva usata per segnalare l'ultimo giro nelle corse dei cavalli.<sup>37</sup> A ciò si aggiunga che la salpinx era anche *oggetto* di competizione: esistevano cioè vere e proprie gare di salpinx. In Beozia, a Tespie, sembra essere così al più tardi a partire dal II sec. a.C., ma probabilmente ben prima, come attestano numerose iscrizioni,<sup>38</sup> e pare che la salpinx fosse protagonista di una gara musicale anche nelle festività celebrate a Tanagra in onore di Serapide.<sup>39</sup>

Va aggiunto, infine, che la salpinx giocava un ruolo non insignificante nell'immaginario dei Greci. Sono diverse le categorie di esseri mitologici raffigurati con la salpinx, e in alcuni casi si tratta di personaggi mitici dal carattere marcatamente marziale

---

<sup>34</sup> Così secondo Poll. IV 86-87.

<sup>35</sup> Presumibilmente, come segnale di partenza; di arrivo; per segnare il ritmo; per le premiazioni: cfr. F. Vergara Cerqueira, *The Aulos and the Salpinx in the Soundscape of Olympia*, in E. Angliker - A. Bellia (eds.), *Soundscape and Landscape at Panhellenic Greek Sanctuaries*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa - Roma 2021, pp. 25-29 con fonti e ulteriore bibliografia.

<sup>36</sup> Soph. *El.* 698ss.; cfr. anche Aristoph. *R.* 133. Vd. F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 38-39.

<sup>37</sup> Cfr. commento di G. Maddoli - M. Nafissi - V. Saladino (a cura di), *Pausania*, Guida della Grecia. *Libro VI: L'Elide e Olimpia*, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 1999, p. 270 *ad l.*: l'uso della salpinx in contesti agonistici risale a un periodo che precede l'introduzione di competizioni riservate allo strumento (vd. Euseb. *Chron.* I co. 204 Schoene; *IAG* 374).

<sup>38</sup> Cfr. per esempio *IThesp* 167; 170; 171. Cfr. *ultra IAG* 374.

<sup>39</sup> *IG* VII 540 (*SEG* XIX [1963] 335 [85 a.C]). Vd. S.G. Miller, *Arete. Greek Sports from Ancient Sources*, II ed., University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1991, p. 203; G. Nordquist, *The Salpinx in Greek Cult*, «Scripta Instituti Donneriani Aboensis», 16 (1996), p. 247; S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 553.

(basti citare, qui, le Amazzoni)<sup>40</sup> o ritratti in scene a tema bellico (si pensi alle scene pittoriche che rappresentano satiri muniti di salpinx e di armi).<sup>41</sup> Tale associazione è stata ricondotta al significato marziale delle rappresentazioni suddette e, nel caso dei satiri, anche al rilievo della musica nei riti bacchici.<sup>42</sup>

### *La salpinx a Sparta oltre il miraggio*

È opinione piuttosto unanime che lo strumento musicale ‘bellico’ per eccellenza a Sparta fosse l’aulo,<sup>43</sup> costituito da un tubo di canna o metallo (o altri materiali): il suono veniva prodotto attraverso le vibrazioni dell’ancia indotte dall’aria insufflata nell’imboccatura.

<sup>40</sup> Beazley *ARV*<sup>2</sup> 230 n. 59; 1342 n. 2; 1200 n. 3. Ulteriori esempi in S. Sarti, *La salpinx greca*, Catalogo, nrr. 4-15.

<sup>41</sup> Beazley *ARV*<sup>2</sup> 168 n. 15 = *Add.*<sup>2</sup> 187; *ARV*<sup>2</sup> 49 n. 1186. Ulteriori esempi in S. Sarti, *La salpinx greca*, Catalogo, nrr. 63-67.

<sup>42</sup> S. Sarti, *La salpinx greca*, p. 550.

<sup>43</sup> Cfr. Thuc. V 70; Epicharm. fr. 75 (*Schol.* Pind. P. 2, 127); Xen. *Hell.* IV 3, 21; *rep. lac.* XIII 8; Aristot. *Pol.* 1341a; fr. 244 (*Aul. Gell.* I 11, 17-18); Cic. *Tusc.* II 37; Val. Max. II 6, 2; Plut. *Lyc.* XXI; *Inst. Lac.* 238b; *de mus.* 1140c; Polyæn. I 10; Athen. XII 517a; Poll. IV 78. Vd. J.K. Anderson, *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1970, pp. 81ss.; V.D. Hanson, *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*, Knopf, New York 1989, p. 99 con fonti; J.S. Clay, *Pindar's Twelfth Pythian: Reed and Bronze*, «The American Journal of Philology», 113 (1992), p. 520; A.D. Barker, s.v. *Music*, in S. Hornblower - A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, III ed., Oxford University Press, Oxford 1996, p. 1005; P. Wilson, *The Aulos in Athens*, in S. Goldhill - R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 58-95; F. Cordano, *La guerra e la musica nell'antica Grecia*, in M. Sordi (a cura di), *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 169; S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, vol. III, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 185-187 *ad l.*; F. Berlinzani, *La musica a Sparta in età classica: paideia e strumenti musicali*, in Ead. (a cura di), *La cultura a Sparta in età classica*, Tangram, Trento 2013, pp. 211, 212 (sull’aulo in Senofonte); F. Vergara Cerqueira, *To March in Phalanx...*, p. 199.

Il suono veniva prodotto attraverso le vibrazioni dell'ancia, probabilmente doppia, indotte dall'aria insufflata nell'imboccatura. Va dunque considerata erronea l'abituale traduzione 'flauto', in italiano, ugualmente riscontrabile nelle altre lingue europee moderne, trattandosi più propriamente di un oboe.<sup>44</sup>

Mentre gli eserciti degli altri Greci ricorrevano alla salpinx per cadenzare la marcia, gli Spartani facevano suonare l'aulo. L'analisi delle fonti antiche suggerisce una visione meno granitica. Tucidide (V 70) sottolinea l'importanza dell'aulo in guerra senza fare menzione della salpinx e, soprattutto, senza rappresentarla come un'alternativa alla salpinx:

καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ξύνοδος ἦν, Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ ξύμμαχοι ἐντόνως καὶ ὀργῇ χωροῦντες, Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν ὁμοῦ ἐγκαθεστῶτων, οὐ τοῦ θεοῦ χάριν, ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν καὶ μὴ διασπασθεῖη αὐτοῖς ἡ τάξις, ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατόπεδα ἐν ταῖς προσόδοις ποιεῖν.

Dopo ciò iniziò l'avvicinamento: gli Argivi e gli alleati procedevano con impeto e ardore, gli Spartani invece lentamente e accompagnati da molti flautisti sparsi, non per motivi religiosi, ma perché essi potessero avanzare uniformemente con passo cadenzato e l'intero schieramento non si scomponesse, cosa che i grandi eserciti fanno normalmente durante le manovre di avvicinamento.<sup>45</sup>

Per parte sua, Senofonte ricorda che Agesilao ordinò di far suonare l'aulo al termine della battaglia di Coronea (394 a.C.) in occasione della quale i Lacedemoni erano riusciti a prevalere su di una coalizione di Tebani e Argivi (*Hell.* IV 3, 21):

[21] πρὸ δὲ Γῶλιν τὸν πολέμαρχον παρατάξει τε ἐκέλευε τὸ στράτευμα καὶ τροπαῖον ἴστασθαι, καὶ στεφανοῦσθαι πάντας τῷ θεῷ καὶ τοὺς αὐλητὰς πάντας αὐλεῖν. καὶ οἱ μὲν ταῦτ' ἐποίουν.

<sup>44</sup> C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali* (1940), Mondadori, Milano 1980, p. 156.

<sup>45</sup> Trad. it. in L. Canfora, *Tucidide, La guerra del Peloponneso*, Laterza, Roma - Bari 1986.

Il mattino seguente diede disposizioni al polemarco Gylis di schierare le truppe e innalzare un trofeo, di far incoronare tutti quanti in onore del dio e di far suonare tutti i flautisti. Tutto questo fu eseguito.<sup>46</sup>

Anche in questo caso l'adozione dell'aulo non viene rappresentata come un'alternativa alla salpinx. Perché sia istituito un confronto diretto e una contrapposizione tra le usanze di Sparta e dei Lacedemoni (oltre che dei Cretesi) da un lato e quelle degli altri Greci dall'altro in relazione all'adozione in guerra dell'aulo o della salpinx bisognerà attendere Polibio. Così lo storico di Megalopoli (IV 20, 6):

ὥς Ἐφορός φησιν ἐν τῷ προοιμίῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἀρμόζοντα λόγον αὐτῷ ρίψας, ἐπ' ἀπάτη καὶ γοητεία παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις, [6] οὐδὲ τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακεδαιμονίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκῆ νομιστέον εἰσαγαγεῖν

Questo perché non è da credere, come sostiene Eforo, nell'introduzione alla sua Storia universale, lasciandosi andare a un'affermazione per niente degna di lui, non è da credere, dicevo, che la musica sia stata introdotta tra gli uomini al solo scopo di ingannare e di illudere, e neppure si deve pensare che gli antichi Cretesi e Spartani abbiano introdotto a caso in battaglia il suono ritmico del flauto al posto di quello della tromba.<sup>47</sup>

Il passo di Polibio<sup>48</sup> implica che i Lacedemoni (e i Cretesi) conoscessero la salpinx, ma avessero deciso di non adottarla in guerra.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Trad. it. in U. Bultrighini, *Senofonte*, Elleniche, in D. Musti - U. Bultrighini - M. Mari, *Senofonte*, Elleniche, Anabasi, Newton Compton, Roma 2012.

<sup>47</sup> Trad. it. in A. Vimercati, *Traduzione delle Storie di Polibio*.

<sup>48</sup> A Eforo andrebbe ascritta solo la prima parte del passo (F 8: ὥς Ἐφορός φησιν ἐν τῷ προοιμίῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἀρμόζοντα λόγον αὐτῷ ρίψας, ἐπ' ἀπάτη καὶ γοητεία παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις): cfr. F. Jacoby, *Ephoros von Kyme (70)*, in *Die Fragmente der griechischen Historiker, II, Kommentar*, Weidmann, Berlin 1926, *ad l.*; V. Parker, *Ephoros (70)*, in I. Worthington (ed.), *Jacoby Online. Brill's New Jacoby, Part II*, Brill, Leiden 2011, *ad l.*

<sup>49</sup> Cfr. anche Athen. 627d. Vd. F. Vergara Cerqueira, *To March in Phalanx...*, p. 200.

La contrapposizione tra Lacedemoni e altri Greci è istituita in forma anche più esplicita da Pausania (III 17, 5):<sup>50</sup>

ἐν ἀριστερᾷ δὲ τῆς Χαλκιοΐκου Μουσῶν ἰδρύσαντο ἱερόν, ὅτι οἱ Λακεδαιμόνιοι τὰς ἐξόδους ἐπὶ τὰς μάχας οὐ μετὰ σαλπίγγων ἐποιοῦντο ἀλλὰ πρὸς τε αὐλῶν μέλη καὶ ὑπὸ λύρας καὶ κιθάρας κρούσμασιν. ὀπισθεν δὲ τῆς Χαλκιοΐκου ναός ἐστιν Ἀφροδίτης Ἀρείας: τὰ δὲ ξάνα ἀρχαῖα εἴπερ τι ἄλλο ἐν Ἑλλησιν.

A sinistra della Calcioca hanno innalzato un santuario delle Muse, perché gli Spartani solevano uscire al combattimento non al suono della tromba, ma alla melodia dei flauti e con accompagnamento di lira e cetra.<sup>51</sup>

τὰς ἐξόδους ἐπὶ τὰς μάχας lascia intendere che secondo Pausania gli Spartani adottassero l'aulo non solo per cadenzare la marcia, ma anche per dare l'avvio alla battaglia, quasi per segnalarne l'inizio: una funzione, quest'ultima, caratteristica della salpinx.

Il quadro che ne emerge sembra piuttosto chiaro. Mentre gli Spartani in guerra usavano l'aulo, gli altri Greci adottavano la salpinx; la contrapposizione sarebbe netta soprattutto in relazione alla marcia (Thuc. V 70: ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν καὶ μὴ διασπασθεῖη αὐτοῖς ἡ τάξις; Polyb. IV 20, 6: οὐδὲ τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακεδαιμονίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκῆ νομιστέον εἰσαγαγεῖν), ma si coglierebbe anche in relazioni ad altri momenti della battaglia (Paus. III 17, 5: l'inizio della battaglia stessa; Xen. *Hell.* IV 3, 21: per celebrare la vittoria, τροπαῖον ἴστασθαι, καὶ στεφανοῦσθαι πάντας τῷ θεῷ καὶ τοὺς αὐλητὰς πάντας αὐλεῖν). Tuttavia, una lettura binaria è sconsigliabile per almeno tre ragioni.

La prima è che l'adozione dell'aulo in contesti militari non risulta essere esclusiva di Sparta (è ben documentata, infatti, anche per Corinto);<sup>52</sup> a ciò si aggiunga che in linea generale l'arte au-

<sup>50</sup> Cfr. anche III 17, 5; Athen. XIV 626a, 630; Poll. IV 20,6. Cfr. D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica*, pp. 50-51.

<sup>51</sup> Trad. it. in D. Musti, *Pausania*, Guida della Grecia. *Libro III: La Laconia*, Mondadori, Milano 1991.

<sup>52</sup> Cfr. S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, ad V 70 con fonti.

letica aveva un certo rilievo anche in altri contesti (per esempio ad Atene).<sup>53</sup>

La seconda è che ci sono pervenute alcune fonti che testimoniano l'uso della salpinx in guerra anche a Sparta. Stando a Senofonte, la salpinx è stata adottata dagli Spartani per le segnalazioni in seno alla flotta; così si legge nelle *Elleniche* a proposito della battaglia navale tra lo spartano Gorgopa e l'ateniese Eunomo (388 a.C.).<sup>54</sup> L'ammiraglio spartano Gorgopa si trova con dodici navi a Egina per compiere azioni di disturbo contro gli Ateniesi, guidati da Eunomo. Gorgopa riesce a catturare quattro delle sue triremi presso capo Zoster, in Attica, e nell'occasione fa dare il segnale ricorrendo alla salpinx (V 1, 9):

ἐπεὶ δὲ ἦσαν αἱ τοῦ Εὐνόμου πρὸς τῆ γῆ περὶ Ζωστήρα τῆς Ἀττικῆς, ἐκέλευε τῆ σάλπιγγι ἐπιπλεῖν. τῷ δὲ Εὐνόμῳ ἐξ ἐνίων μὲν τῶν νεῶν ἄρτι ἐξέβαινον, οἱ δὲ καὶ ἔτι ὠρμίζοντο, οἱ δὲ καὶ ἔτι κατέπλεον. ναυμαχίας δὲ πρὸς τὴν σελήνην γενομένης, τέτταρας τριήρεις λαμβάνει ὁ Γοργώπας, καὶ ἀναδησάμενος ᾤχετο ἄγων εἰς Αἴγινα: αἱ δ' ἄλλαι νῆες αἱ τῶν Ἀθηναίων εἰς τὸν Πειραιᾶ κατέφυγον.

Quando le navi di Eunomo furono all'altezza della costa, intorno al capo Zoster, in Attica, fece dare con la tromba il segnale d'attacco. Eunomo si trovava con gli uomini impegnati proprio allora nelle manovre di sbarco da alcune delle navi, mentre altri stavano ormeggiando, altri poi stavano ancora navigando verso terra. Si svolse una battaglia navale al chiaro di luna, e Gorgopa catturò quattro triremi, le prese al rimorchio e ripartì lasciandole verso Egina. Le altre navi degli Ateniesi si rifugiarono al Pireo.<sup>55</sup>

La testimonianza di Senofonte non è isolata. Diodoro Siculo (XV 55, 3) riferisce che in occasione della battaglia di Leuttra, combattuta tra i Beoti guidati da Epaminonda e gli Spartani e i loro alleati guidati da Cleombroto e Archidamo (371/370 a.C.), il se-

<sup>53</sup> *Pol.* VIII 1341 a 18-42 con commento di W.L. Newman, *The Politics of Aristotle*, vol. III, Oxford University Press, Oxford 1902, *ad l.* Cfr. anche un vaso attico a figure rosse rinvenuto a Cerveteri e datato alla prima metà del V secolo raffigurante un suonatore di aulo (Berlin Antikensammlung F 2285). Vd. anche F. Berlinzani, *La musica a Sparta...*, pp. 219, 225-26.

<sup>54</sup> Cfr. in proposito F. Berlinzani, *La musica a Sparta...*, p. 242.

<sup>55</sup> Trad. it. in U. Bultrighini, *Senofonte*, *Elleniche*.



gnale d'inizio venne dato, da ambo le parti, al suono della salpinx (ὡς δ' αἶ τε σάλπιγγες ἐσήμαινον παρ' ἀμφοτέροις τὸ πολεμικόν). Lo stesso sarebbe avvenuto in occasione della battaglia di Mantinea, quando le salpinx sarebbero state suonate per annunciare non solo l'inizio della battaglia, ma anche la vittoria (XV 85, 3: τῶν δὲ στρατευμάτων τοῦτον τὸν τρόπον τεταγμένων, ὡς ἤδη πλησίον ὑπῆρχον ἀλλήλων, αἱ μὲν σάλπιγγες τὸ πολεμικόν ἐσήμαινον, αἱ δὲ δυνάμεις ἠγάλαξαν καὶ τῷ μεγέθει τῆς βοῆς τὴν νίκην ἐσήμαινον).

Ma c'è di più. Nella *Vita di Cimone* Plutarco riferisce che gli Spartani avrebbero usato la salpinx in occasione degli eventi conseguenti al terremoto degli anni Sessanta del V secolo. Il re Archidamo avrebbe invitato il suonatore di salpinx ad allertare gli Spartani attraverso lo strumento:

ἦ δ' οὖν ἰσχύσασα μάλιστα κατ' αὐτοῦ τῶν διαβολῶν αἰτίαν ἔσχε τοιαύτην. Ἀρχιδάμου τοῦ Ζευσιδάμου τέταρτον ἔτος ἐν Σπάρτῃ βασιλεύοντος ὑπὸ σεισμοῦ μεγίστου δὴ τῶν μνημονευομένων πρότερον ἦ τε χώρα τῶν Λακεδαιμονίων χάσμασιν ἐνώλισθε πολλοῖς καὶ τῶν Ταυγέτων τιναχθέντων κορυφαὶ τινες ἀπερράγησαν, αὐτὴ δ' ἡ πόλις ὅλη συνεχύθη πλήν οἰκιῶν πέντε, τὰς δ' ἄλλας ἤρειπεν ὁ σεισμός. [...] [6] ταχὺ δὴ συνιδῶν ἀπὸ τοῦ παρόντος τὸν μέλλοντα κίνδυνον ὁ Ἀρχίδαμος, καὶ τοὺς πολίτας ὄρων ἐκ τῶν οἰκιῶν τὰ τιμώτατα πειρωμένους σώζειν, ἐκέλευσε τῇ σάλπιγγι σημαίνειν, ὡς πολεμίων ἐπίονταν, ὅπως ὅτι τάχιστα μετὰ τῶν ὄπλων ἀθροίζωνται πρὸς αὐτόν. ὁ δὴ καὶ μόνον ἐν τῷ τότε καιρῷ τὴν Σπάρτην διέσωσεν.

Comunque la più forte accusa nei suoi confronti fu motivata da quanto segue. Durante il quarto anno del regno di Archidamo figlio di Zeussidamo a Sparta, un terremoto più grave di quelli ricordati in precedenza aprì numerose voragini nelle campagne di Sparta, le scosse staccarono alcuni picchi del Taigeto e la capitale stessa venne rasa completamente al suolo, ad eccezione di cinque case, mentre tutte le altre vennero abbattute dal sisma. [...] Archidamo intuì immediatamente dalla situazione in atto il pericolo del futuro e, vedendo gli abitanti della città affannarsi nel tentativo di salvare dalle case gli oggetti più preziosi, comandò al trombettiere di dare il segnale di un attacco nemico, per adunarli al più presto intorno a sé, in armi. Solo quest'iniziativa salvò Sparta in quel momento.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Trad. it. in C. Carena - M. Manfredini - L. Piccirilli (a cura di), *Plutarco. Le vite di Cimone e di Lucullo*, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 1990.

Una notizia simile si trova in Polieno (I 41, 3),<sup>57</sup> il quale esplicita quanto Plutarco lascia intuire: che il ricorso alla salpinx è stato efficace perché per gli Spartani era naturale connetterla alla guerra (πιστεύσαντες οἱ Λάκωνες πρὸς αὐτὸν συνέδραμον).

I passi in esame sono stati collegati a una statuetta bronzea alta poco più di 12 cm, trovata nel santuario in onore di Atena Calciecea, sull'acropoli di Sparta, risalente molto probabilmente alla metà del V secolo.<sup>58</sup> La statua ritrae con ogni evidenza un suonatore, ma lo strumento è andato perso. Si ritiene comunemente che si trattasse di una salpinx perché è retto con un solo braccio mentre l'altro è accostato al fianco.<sup>59</sup>

Considerata l'abbondanza della documentazione sull'uso dell'aulo a Sparta, si potrebbe essere tentati di non dare peso alle fonti suddette. Una circostanza suggerisce tuttavia di non farlo. A ben vedere, è solo da un certo momento in poi che l'uso spartano dell'aulo viene interpretato come alternativo alla salpinx. Come si è visto, né Tucidide né Senofonte affermano esplicitamente che la salpinx non venisse usata dagli Spartani in guerra. È a partire da Polibio che si coglie, in riferimento all'uso di strumenti musicali in guerra, una contrapposizione netta tra

---

<sup>57</sup> Polieno racconta che quando il terremoto scosse la città, gli Spartani furono presi dal panico per le scosse e iniziarono a correre. Archidamo diede allora il segnale di tromba per un attacco nemico (τῆ σάλπιγγι πολεμίων ἔφοδον ἐσήμηνεν). Di conseguenza gli Spartani, addestrati alla guerra fin dalla più tenera età, non solo sentirono, ma credettero al segnale, e corsero da Archidamo come loro capo. Il risultato fu che gli edifici crollarono, ma il popolo fu salvato: Λακεδαιμονίων ἡ πόλις ἐσεισθη, καὶ πέντε μόναι διεσώθησαν οἰκίαι. Ἀρχίδαμος ὄρων τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ τὸ σῶζειν τὰ ἐν ταῖς οἰκίαις τραπομένους δεύσας, μὴ πάντες ἀποληφθέντες ἀπόλοιτο, τῆ σάλπιγγι πολεμίων ἔφοδον ἐσήμηνεν. πιστεύσαντες οἱ Λάκωνες πρὸς αὐτὸν συνέδραμον· αἱ μὲν οἰκίαι συνέπεσον, αὐτοὶ δὲ οὕτως ἐσώθησαν.

<sup>58</sup> G. Dickins, *I. Excavations at Sparta, 1907: § 7. The Hieron of Athena Chalkioikos*, «The Annual of the British School at Athens», 13 (1907), pp. 146-147; L. Whibley, *The Bronze Trumpeter at Sparta and the Earthquake of 464 B.C.*, «Classical Quarterly», 3 (1909), in particolare p. 62.

<sup>59</sup> Cfr. anche E. Gagliano, *Μία χαλκείη κώδων νέα: il suono di Athena. Realta e culto di Athena Chalkioikos a Sparta*, «ASAtene», 93 (2015), p. 95.

gli Spartani e gli altri Greci. Tale contrasto risulta ancora più netto in Pausania. Sembra lecito sospettare che un ruolo non indifferente sia giocato, nelle rappresentazioni più tarde, dall'effetto deformante del miraggio spartano, la tendenza a enfatizzare la particolarità di Sparta, e a rappresentare gli elementi caratterizzanti della società spartana in contrapposizione binaria rispetto agli altri Greci. Non si tratta, è evidente, di negare che per l'esercito spartano fosse più rilevante l'aulo che non la salpinx. Piuttosto, sembra opportuno non escludere del tutto il ricorso alla seconda: la quale potrebbe essere stata usata non in alternativa all'aulo, ma in aggiunta a quest'ultimo, e per esigenze diverse. In relazione a ciò non sembra insignificante che molte fonti relative all'adozione dell'aulo in guerra da parte degli Spartani sottolineino soprattutto che l'aulo servisse a cadenzare la marcia,<sup>60</sup> mentre nel caso della salpinx ricorre il riferimento alla necessità di trasmettere segnali.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Xen. *De rep. lac.* XIII 7-8; Polyb. IV 20, 6; Cic. *Tusc.* II 16, 37; Val. Max. II 6, 2; Polyæn. I 10; Dio. Chrys. XXXII 60; Plut. *Lyc.* XXI 4 e XXII 4-5; *Inst. Lac.* XVI (= Mor. 238b); *de musica* 1140e; Luc. *de salt.* 10; Athen. XII 517a; Poll. IV 78. Fa eccezione Aul. Gell. I 11.

<sup>61</sup> Questa ipotesi acquista plausibilità anche maggiore se le laminette plumbee figurate rinvenute nel Menelaion tradizionalmente identificate come 'aulosplayers' (R.M. Dawkins *et al.*, *Laconia: I. Excavations at Sparta. 1909*, «The Annual of the British School at Athens», 15 [1908], p. 136, 45, 47 [e p. 137]; cfr. anche *AO Pl.* 183, 23; vd. più di recente W.G. Cavanagh - R.R. Laxton, *Lead Figurines from the Menelaion and Seriation*, «The Annual of the British School at Athens», 79 [1984], pp. 27, 32) sono in realtà suonatori di salpinx, dato che reggono con un braccio solo un singolo tubo (così F. Berlinzani, *La musica a Sparta...*, p. 241). In relazione a ciò non sembra privo di rilievo il fatto, già messo in evidenza sopra, che ad Argo fosse venerata una Atena Salpinx (Paus. II 21, 3; cfr. anche *schol.* Hom. *Il.* XVIII 219 a Erbse; F. Berlinzani, *Strumenti musicali...*, pp. 26, 27 con n. 34, 45). Questo dato non si può trascurare: benché nemiche secolari, Argo e Sparta condividevano diverse pratiche culturali e rituali, ed è forse da ricondursi a questo fatto la convinzione di Pausania secondo il quale l'epiteto 'salpinx' risalirebbe al periodo in cui i Dori avrebbero conquistato Argo e avrebbero qui imparato a suonare appunto la salpinx.

*Abbreviazioni*

- Beazley *ABV* = J.D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford University Press, Oxford 1956.
- Beazley *ARV<sup>2</sup>* = J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, II ed., Hacker Art Books, New York 1984.
- Beazley *Add.<sup>2</sup>* = T.H. Carpenter, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV<sup>2</sup> & Paralipomena*, Oxford University Press, Oxford 1989.
- CIG* = *Corpus Inscriptionum Graecarum*, 4 voll., Officina Academica, Berlin 1825-1877.
- IG VII* = *Inscriptiones Graecae, VII. Inscriptiones Megaridis, Oropiae, Boeotiae*, a cura di W. Dittenberger, Reimer, Berlin 1892.
- IAG* = L. Moretti, *Iscrizioni agonistiche greche*, Signorelli, Roma 1953.
- IThesp* = P. Roesch, *Les inscriptions de Thespies*, édition électronique mise en forme par G. Argoud - A. Schachter - G. Vottéro, HISOMA, Lyon 2007-2009.
- SEG* = *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Gieben - Brill, Amsterdam - Leiden, 1923-1971, 1979-.

*Riferimenti bibliografici*

- J.K. Anderson, *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1970.
- A. Baines, *Brass Instruments. Their History and Development*, Faber, London 1976.
- A.D. Barker, s.v. *Music*, in S. Hornblower - A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, III ed., Oxford University Press, Oxford 1996.
- A. Bélis, *La Phorbéia*, «Bulletin de correspondance hellénique», 110 (1986), pp. 205-218.

- F. Berlinzani, *La musica a Tebe di Beozia tra storia e mito*, CUEM, Milano 2004.
- F. Berlinzani, *Strumenti musicali e fonti letterarie*, «Aristonothos», 1 (2007), pp. 11-88.
- F. Berlinzani, *La musica a Sparta in età classica: paideia e strumenti musicali*, in Ead. (a cura di), *La cultura a Sparta in età classica*, Tangram, Trento 2013, pp. 203-263.
- U. Bultrighini, *Senofonte*, Elleniche, in D. Musti - U. Bultrighini - M. Mari, *Senofonte*, Elleniche, Anabasi, Newton Compton, Roma 2012.
- L. Canfora, *Tucidide*, La guerra del Peloponneso, Laterza, Roma - Bari 1986.
- C. Carena - M. Manfredini - L. Piccirilli (a cura di), *Plutarco. Le vite di Cimone e di Lucullo*, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 1990.
- L.D. Caskey, *Recent Acquisitions of the Museum of Fine Arts, Boston*, «American Journal of Archaeology», 41 (1937), pp. 525-531.
- D. Castaldo, *Musica e insignia potestatis nel mondo etrusco: riflessioni di iconografia musicale*, in N. Guidobaldi (a cura di), *Prospettive di iconografia musicale*, Mimesis, Milano 2007, pp. 39-69.
- D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Antequem, Bologna 2012.
- D. Castaldo, *Strumenti a fiato in Italia e nelle province danubiano-balcaniche (III sec. d.C.)*, in AA.VV., *Studi di antichità e di archeologia voghentine*, suppl. al vol. 83 degli «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», Accademia delle Scienze, Ferrara, 2006, pp. 85-103.
- W.G. Cavanagh - R.R. Laxton, *Lead Figurines from the Menelaion and Seriation*, «The Annual of the British School at Athens», 79 (1984), pp. 23-36.
- M.-J. Chavane, *Salamine de Chypre. VI: Les petits objets*, De Boccard, Paris 1975.

- J.S. Clay, *Pindar's Twelfth Pythian: Reed and Bronze*, «The American Journal of Philology», 113 (1992), pp. 519-525.
- A. Corcella, *Diodoro Siculo*, Biblioteca storica. *Libri I-V*, Sellerio, Palermo 1986.
- F. Cordano, *La guerra e la musica nell'antica Grecia*, in M. Sordi (a cura di), *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 163-172.
- R.M. Dawkins - J.P. Droop - A.M. Woodward - P. Giles - A.J.B. Wace - M.S. Thompson, *Laconia: I. Excavations at Sparta. 1909*, «The Annual of the British School at Athens», 15 (1908), pp. 1-157.
- A Di Giglio, *Strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Levante, Bari 2000.
- G. Dickins, *I. Excavations at Sparta, 1907: § 7. The Hieron of Athena Chalkioikos*, «The Annual of the British School at Athens», 13 (1907), pp. 137-154.
- E. Gagliano, *Μία χαλκείη κώδων νέα: il suono di Athena. Realia e culto di Athena Chalkioikos a Sparta*, «ASAtene», 93 (2015), pp. 81-112.
- G.S. Genzor, *La voz a través del cuerno. El paradigma documental del carnyx*, «Zephyrvs», 87 (2021), pp. 167-193.
- F. Giudice - S. Tusa - V. Tusa (a cura di), *La collezione archeologica del Banco di Sicilia*, Guida, Napoli 1992.
- V.D. Hanson, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*, Knopf, New York 1989.
- P. Holmes, *The Greek and Etruscan Salpinx*, «Studien zur Musikarchäologie», 6 (2008), pp. 241-260.
- S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, vol. III, Oxford University Press, Oxford 2008.
- F. Jacoby, *Ephoros von Kyme (70)*, in *Die Fragmente der griechischen Historiker, II, Kommentar*, Weidmann, Berlin 1926.
- P. Krentz, *The Salpinx in Greek Warfare*, in V.D. Hanson (ed.), *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*, Routledge, London - New York 1991, pp. 110-120.

- G. Maddoli - M. Nafissi - V. Saladino (a cura di), *Pausania, Guida della Grecia. Libro VI: L'Elide e Olimpia*, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, Milano - Roma 1999.
- N. Manassero, *Celto-Iranica: The Strange Case of a Carnyx in Parthian Nisa*, «Études Celtiques», 39 (2013), pp. 61-86.
- T.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln - London 1999.
- J.W. McKinnon, s.v. *Salpinx*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, II ed., Macmillan, London 2001, p. 175.
- R. Meucci, *Roman Military Instruments and the Lituus*, «The Galpin Society Journal», 42 (1989), pp. 85-97.
- S.G. Miller, *Arete. Greek Sports from Ancient Sources*, II ed., University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1991.
- D. Musti, *Pausania, Guida della Grecia. Libro III: La Laconia*, Mondadori, Milano 1991.
- W.L. Newman, *The Politics of Aristotle*, vol. III, Oxford University Press, Oxford, 1902.
- G. Nordquist, *The Salpinx in Greek Cult*, «Scripta Instituti Donneriani Aboensis», 16 (1996), pp. 241-256.
- V. Parker, *Ephoros (70)*, in I. Worthington (ed.), *Jacoby Online. Brill's New Jacoby, Part II*, Brill, Leiden 2011.
- M.A. Petretto, *Musica e guerra: note sulla salpinx*, «Sandalion», 18 (1995), pp. 35-53.
- S. Piggott, *The Carnyx in Early Iron Age Britain*, «The Antiquaries Journal», 39 (1959), pp. 19-32.
- R. Roncador, *L'archeologia*, in AA.VV., *Progetto di ricerca 'Karnyx di Sanzeno'*, pp. 5-7 (online all'indirizzo <http://www.alteritastrentino.it/dossierkarnyx.pdf>).
- R. Roncador - R. Melini (a cura di), *Il karnyx celtico di Sanzeno (Val di Non, Trentino): ritrovamento, indagini e ricostruzione*, in M. Carrese - E. Li Castro - M. Martinelli (a cura di), *La musica in Etruria. Atti del convegno internazionale (Tarquinia,*

- 18-20 settembre 2009), Comune di Tarquinia, Tarquinia 2010, pp. 155-176.
- C. Sachs, *Lituus und Karnyx*, in *Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910, pp. 241-246.
- C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali* (1940), Mondadori, Milano 1980.
- S. Sarti, *La salpinx greca: un'indagine attraverso l'iconografia della ceramica attica*, in J. Duchesne-Guillemin (éd.), *Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin*, Peeters, Leuven 1999, pp. 545-566.
- F. Vergara Cerqueira, *The Aulos and the Salpinx in the Soundscape of Olympia*, in E. Angliker - A. Bellia (eds.), *Soundscape and Landscape at Panhellenic Greek Sanctuaries*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa - Roma 2021, pp. 21-37.
- F. Vergara Cerqueira, *To March in Phalanx, to Jump with Weights, to Knead the Bread, to Tread the Grapes. What is the Aulos for?*, «Archimède», 3 (2016), pp. 187-205.
- A. Vimercati, *Traduzione delle Storie di Polibio*, in Id. - N. Criniti - D. Golin (a cura di), *Polibio, Storie. Libri I-XL*, Rusconi, Milano 1987, pp. 21-1300.
- M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- L. Whibley, *The Bronze Trumpeter at Sparta and the Earthquake of 464 B.C.*, «Classical Quarterly», 3 (1909), pp. 60-62.
- P. Wilson, *The Aulos in Athens*, in S. Goldhill - R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 58-95.



MICHAEL SCHICK - ULRIKE TÖCHTERLE  
GOTTFRIED HEEL - NANCY THYM - GERHARD TOMEDI\*

THE ANGULAR HARP FROM FRITZENS-PIRCHBODEN.  
FROM THE GENESIS OF AN ARCHAEOLOGICAL FIND  
TO A RECONSTRUCTED AND PLAYABLE MUSICAL INSTRUMENT

During the excavations of the Rhaetian settlement on the plateau of Müller-Eben (Pirchboden) above and to the north of the village Fritzens in the north Tyrolean Inn Valley, which took place during the 90s of the 20<sup>th</sup> century and was headed by Gerhard Tomedi,<sup>1</sup> fragments of a piece of antler were brought to light. These fragments were partially deformed due to exposure to high heat

---

\* Michael Schick, Ulrike Töchterle, Gottfried Heel, Gerhard Tomedi: Department of Archaeologies, University of Innsbruck, Langer Weg 11, A-6020 Innsbruck; Nancy Thym: Archiv & Museum für Harfengeschichte, Haus der Vereine, Major-Braun-Weg 12, D-85354 Freising.

<sup>1</sup> G. Tomedi, *Zur vorgeschichtlichen Musik in Alttirol und im Südalpenraum*, in K. Drexel - M. Fink (Hg.), *Musikgeschichte Tirols 1*, Wagner, Innsbruck 2001, p. 32, n. 85. For information on the excavation, see also G. Tomedi, *Grabungen der Universität Innsbruck an der eisenzeitlichen Siedlung auf dem Pirchboden (Müller-Eben) ober Fritzens*, «Heimatkundliche Blätter», 6 (1996), pp. 11-15; G. Tomedi, *Grabungen in der eisenzeitlichen Siedlung auf dem Pirchboden (Müller-Eben) ober Fritzens*, *Nordtirol / Scavi nell'insediamento dell'Età del Ferro sul Pirchboden (Müller Eben) sopra Fritzens, Tirol settentrionale*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999, pp. 537-569; G. Tomedi - H. Appler, *Eine befestigte Höhensiedlung der Eisenzeit am Pirchboden ober Fritzens (Bez. Innsbruck-Land)*, «ArchaeoTirol Kleine Schriften», 2 (2000), pp. 124-125; G. Tomedi - H. Appler - M. Ciresa, *Grabungen an der hallstatt- und latènezeitliche Siedlung am Pirchboden ober Fritzens*, «ArchaeoTirol Kleine Schriften», 3 (2001), pp. 179-180; and G. Tomedi - H. Appler - M. Ciresa,

and were found in the corner area of what was termed «House 2» in a group of houses<sup>2</sup> (the largest in the area) in which an incendiary or deposit layer could be observed. Tomedi suggests dating this layer to the late Hallstatt Period, or the early Iron Age.<sup>3</sup> He was also convinced quite early on that the find was part of a musical instrument.<sup>4</sup> Comparison to iconographical evidence<sup>5</sup> and clear traces on the instrument itself support this interpretation, so that it is possible to interpret the find as part of an angular harp.<sup>6</sup> The find is therefore unique and, as of the present, the only example of a Rhaetian harp.<sup>7</sup>

---

*Grabungen an der eisenzeitlichen Siedlung am Pirschboden ober Fritzens*, «ArchaeoTirol Kleine Schriften», 4 (2002), pp. 206-207.

<sup>2</sup> See M. Ciresa, *Das eisenzeitliche Haus 2 von Pirschboden (Müller-Eben) oberhalb Fritzens*, unpublished diploma thesis, Universität Innsbruck, Innsbruck 2003.

<sup>3</sup> See G. Tomedi - H. Appler, *Eine befestigte Höhensiedlung...*

<sup>4</sup> G. Tomedi, *Zur vorgeschichtlichen Musik...*

<sup>5</sup> Tomedi considers a statuette of bronze from Sesto al Reghena with a solid triangular musical instrument held upright in front of the player to be a musician with kithara or harp (G. Tomedi, *Zur vorgeschichtlichen Musik...*, pp. 24, 26, Abb. 13). The figurine, which has been dated to the 5<sup>th</sup> century B.C., is termed a singer ('suonatore') by Càssola Guida (P. Càssola Guida, *Territorio di Sesto al Reghena. Inquadramento archeologico*, in AA.VV., *La protostoria tra Sile e Tagliamento. Antiche genti tra Veneto e Friuli-Venezia Giulia*, Esedra, Padova 1996, pp. 331-333, fig. 1). In the museum guide of the Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro the musical instrument is mistakenly described as a syrinx that the player is holding vertically during a pause in playing; see P. Croce Da Villa (a cura di), *Il Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro. Itinerario archeologico di Concordia Sagittaria*, Nuovadimensione, Portogruaro 1992, p. 29, fig. 17.

<sup>6</sup> A. Baines - M. Elste, *Lexikon der Musikinstrumente. Aktualisierte Sonderausgabe*, J.B. Metzler, Stuttgart 2010, pp. 127-128.

<sup>7</sup> Archaeological finds of Rhaetian musical instrument fragments are generally very rare (W. Söldner, *Das Fragment einer Latènezeitlichen Panflöte aus Sanzeno, Trentino*, in C. Sporer-Heis [Hg.], *Tirol in seinen alten Grenzen. Festschrift für Meinrad Pizzinini*, Wagner, Innsbruck 2008, pp. 223-246), whereas musical instruments are very prevalent in iconographical sources (e.g. lyre, syrinx, etc.); O.-H. Frey (Hg.), *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, De Gruyter,

*Primary data for the object (fragments) from Fritzens-Pirchboden*

The object, which was fashioned from the antler of a red deer,<sup>8</sup> has been assembled from over 25 fragments<sup>9</sup> (*fig. 1*). The shape follows the natural growth of the antler and rises slightly on one side, while the other end is carved as a flat, three-dimensional horse figure with intertwining legs (*fig. 1/2, 1/3*). The central area has a faceted cross-section and is decorated on both sides with circle and eye patterns that extend from the end of the horse figure to the centre of the object. The front side<sup>10</sup> is slightly curved, has a round-oval cross-section and, in contrast to the central area, has no decoration. The front end is partially fragmentary; there is a noticeable downwards curve and the underside has been intentionally flattened. Five bronze pins with a cylindrical diameter are preserved in situ in the upper side of the front area and two further holes in the antler show that there were originally seven such bronze pins set into the object. The central area, which is heavily fragmented on the underside, is pierced with a solid forged iron pin (*fig. 1/2, 1/3*). In this area the object has a convex, rounded shape, sharply indrawn at the top. Noteworthy is the underside

---

Berlin 1962, tab. 49, cat. nr. 33, middle row, first picture left (syrinx on the situla from Watsch); A. Eibner, *Musikleben in der Hallstattzeit. Betrachtungen zur „Mousike“ anhand der bildlichen Darstellungen*, Urgeschichtliches Institut der Universität Wien, Wien 1980, tab. 5.3 (lyre and syrnix on the situla from Certosa).

<sup>8</sup> Identified by Joris Peters (University of Munich).

<sup>9</sup> This number was determined by the sketches done by Andreas Blaickner (Department of Archaeologies, University of Innsbruck) during the course of the reassembly.

<sup>10</sup> The designation of the different sides of the find (such as front side, underside, upper side, etc.) follows the principle that the orientation of the horse figure would correspond to that of a natural horse, therefore the head of the animal as well as its feet would point 'downwards'. This would also correspond to the position of the horse figure if the object were held as a vertically played angular harp.

of the object in which an almost completely preserved Rhaetian inscription has been carved<sup>11</sup> (*fig. 1/4*).

During the excavations, further objects of antler were found, among them a badly fragmented horse head as well as cube-shaped fragments with linear decorations. Based on their stratigraphic position (layer) in the excavation as well as the evidence of subsidiary exposure to fire similar to that on the original find, it is probable that these fragments can be assigned to the 25 contiguous fragments. The second fragmented horse head can certainly be considered a further horse protome, because it is identical in morphology and form to the figure on the end of the antler. It does not, however, have a hole in the forehead. The function of this hole remains unclear (*fig. 1/2*). The three heavily fragmented cube-shaped objects are decorated on three sides with linear patterns in varying directions. Only one side is smooth and is perforated with a central hole, which has the brown discolouration consistent with a once embedded iron pin (*fig. 4/5*). The cuboid form of these three objects suggests their use as base elements (perhaps as feet), which were probably fastened with an iron pin.

In the year 2021, during the final examination of all the materials recovered from the excavation, further extremely important fragments were discovered that can be identified as belonging to the object from Fritzens.<sup>12</sup> One of the fragments could be identified as a piece missing from the centre of the object (next to the iron pin). Traces of iron corrosion and the imprint of the central iron pin clearly indicate its original position.

Moreover, further pieces were discovered that fit with the second fragmentary horse head (head, neck and ear) as well as another flat object with linear decorations and a hole on one side (*fig. 4/1, 4/3*).

---

<sup>11</sup> S. Marchesini - R. Roncador, *Monumenta Linguae Raeticae*, Scienze e Lettere, Roma 2015; see also *Thesaurus Inscriptionum Raeticarum* (online edition) at [https://www.univie.ac.at/raetica/wiki/IT-4\\_unidentifiable](https://www.univie.ac.at/raetica/wiki/IT-4_unidentifiable).

<sup>12</sup> We thank Jasmin Wallner MABA for her initial examination of the material in the depot as well as for recognizing that the objects belong to the harp find.

*Documentation and detailed examination of the find*

The documentation of the find from Fritzens-Pirchboden began with a detailed graphical record. All sides of the object and its details were documented photographically and drawn to scale.<sup>13</sup> In addition, each of the above-mentioned bronze pins on the upper side of the object were individually documented in detail, as was the iron pin situated in the middle of the find. The latter plays a pivotal role in the interpretation of the object.

It was possible to detect numerous traces in the frontal area of the find, which were produced either during its construction (primary traces) or during its use (secondary traces). These consist of an abundance of polished areas as well as scratch and scraping marks in various directions. A colour ‘mapping’ of the form and possible origin of these traces on the photographs as well as on the technical drawings provided an overview and enabled further interpretation.<sup>14</sup> Using this strategy, every detail of the object was examined, documented and made accessible to convincing interpretation.

Comprehensive documentation of details in the macro area of the three-dimensional horse figure as well as the ‘bead and reel’ decoration below it and of the circle and eye decoration concluded this first stage of documentation. With the help of a digital microscope,<sup>15</sup> it was possible to examine and document certain specific micro areas of the find, for example the bronze pins on the upper side (*fig. 2/1b*). In addition to an exact mapping of the

---

<sup>13</sup> The graphic drawings and the greater part of the photographic documentation were undertaken by Andreas Blaickner, Department of Archaeologies, University of Innsbruck.

<sup>14</sup> We are grateful to Daniel Brandner, Department of Archaeologies, University of Innsbruck for the detailed photographs of this area using RTI (Reflecting Transformation Imaging) procedure. Using this method, it was possible to document the scratch and polishing traces in detail.

<sup>15</sup> Keyence VHX 6000 in the Restoration Workshop of the Department of Archaeologies at the University of Innsbruck; see: <https://www.uibk.ac.at/archaeologien/institut/einrichtungen/digitalmikroskop/index.html.de>.

object, the dimensions (in 2D and 3D) and the surface structure were documented. Special attention was paid to the underside of the find, where traces of a dark, hard substance were detected. Microscopic imaging revealed a material that was probably originally viscous and that had solidified as it flowed (*fig. 2/1a*). The composition has not yet been determined, but it is probably a tar-like sticky substance. The horse head that had not been found with the object also received special attention during the microscopic examination. The goal was to produce an exact mapping and to determine the surface structure in order to compare it with the horse figure at the end of the antler and to decide whether or not the individual horse head belonged to the original object.

The X-ray examination revealed important information. It was possible to determine the depth of the bronze pins in the upper side of the antler and also the slightly conical form of the holes, which was crucial for determining their function (*fig. 2/2*). The depth of the holes is between 1.00 and 1.50 cm. The pins are fastened permanently into the antler, in other words, it is not possible to turn them. So this eliminates the possibility of their interpretation as tuning pins used to tighten and tune strings.

The examination was concluded with the generation of a 3D-model of the find in close cooperation with Michael Moser<sup>16</sup> (*fig. 2/3*). The model provided exact details as to the form of the object. A 3D polymer print-out completed this phase of the investigation. It suggests the probable position of the second horse head at the other end of the antler and provides the ideal foundation for an experimental working model of the find.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Department of Survey, Geo-Information and Data Management in FZ HiMAT (The History of Mining Activities in the Tyrol and Adjacent Areas: Impact on Environment and Human Societies) at the University of Innsbruck.

<sup>17</sup> The term «experimental working model» is based on a description used by Susanna Schulz (S. Schulz, *Die Altai-Harfe – Eine Rekonstruktion*, in J. Bemmann [Hg.], *Steppenkrieger. Reiternomaden des 7.-14. Jahrhunderts aus der Mongolei, Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung*, Primus Verlag, Bonn 2012, pp. 147-155, 150). The model was built primarily by Gottfried Heel in

*Definition of the instrument form as an «angular harp» and designation of the find from Fritzens-Pirchboden*

The system of musical instrument categorisation postulated by Erich M. von Hornbostel and Curt Sachs<sup>18</sup> divides these according to sound production and manner of construction. Harps and lutes are assigned to the group of composite chordophones as distinguished from simple chordophones like zithers. String holder and soundbox of the former are two distinct but permanently connected entities. The harps are subdivided again into open harps (without a forepillar) and frame harps. The open harps are designated as angular harps or arched harps according to their form.<sup>19</sup>

In his *Encyclopaedia of Musical Instruments*, Anthony Baines defines angular harps as instruments with a straight, rod-shaped neck that extends at a right angle from the long body.<sup>20</sup> There are vertical and horizontal forms, depending upon how the instrument is held while playing. Iconographic depictions of the vertical form, in which the instrument is held upright in front of the player's chest, are found frequently in Egypt and the Mesopotamian area.<sup>21</sup> The horizontal form, in which the soundbox is held horizontally in front of the musician with the neck extending upwards, was also known in Mesopotamia.<sup>22</sup>

---

collaboration with Ulrike Töchterle and Michael Schick with assistance from Michael Moser (3D model and printout), Florian Messner (forging of the iron pin) and Andreas Blaickner (graphics) at the Department of Archaeologies.

<sup>18</sup> E.M. von Hornbostel - C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, «Zeitschrift für Ethnologie», 4/5 (1914), pp. 553-590, 580.

<sup>19</sup> S. Schulz, *Die Altai-Harfe*, p. 148, fig. 1; referring to E.M. von Hornbostel - C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*.

<sup>20</sup> A. Baines - M. Elste, *Lexikon der Musikinstrumente*, pp. 127-128.

<sup>21</sup> B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages. A Causal History*, in R. Eichmann - E. Hickmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie I*, Verlag Marie Leidorf, Rahden 2000 («Orient Archäologie», 6), pp. 261-281, 272 fig. 2. This type of harp is known in Egypt from iconographical sources as well as archaeological finds (e.g.: angular harp, inv. nr. N1441, Musée du Louvre, Paris).

<sup>22</sup> B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages*, p. 276, fig. 8a-c: Musician with angular harp played in a horizontal position (a: Reliefs from Assyrian

When combined, the evidence from the detailed observations of the object from Fritzens-Pirchboden described above lead to the conclusion that the carved antler represents the neck of an angular harp (*fig. 3/1*).<sup>23</sup> The orientation of the soundbox, which was presumably attached to the find with the forged iron pin, is dictated by the orientation of this pin (*fig. 3/2*). The angle between the two components is approximately 90 degrees. The documented markings on the antler in the front part of the find in combination with the bronze pins on the upper side of the neck can probably be associated with the stringing of the instrument (*fig. 3/3*). The interpretation that the intentionally flattened area on the underside of the frontal end of the neck could point to a supporting column is supported by the newly-found fragments from 2021 (*fig. 3/4*). It is also probable that the cuboid objects with linear decorations, iron pin and flat area of attachment on one side can be interpreted as feet which could have been attached to the soundbox to support the instrument when it was laid aside after playing (*fig. 4/5*). Examples of this use are known from ethnomusicological contexts.<sup>24</sup>

### *Visualisation of the instrument*

In order to create a visualisation of the find from Fritzens as a 2D model (technical drawing) but also to build a playable recon-

---

palaces, NW Nimrud palace, Ashurnasirpal II, ca. 870 B.C.; b: SW Niniveh palace, Sennacherib, 700 B.C.; c: SW Niniveh palace, 700 B.C., Sennacherib, Ashurnasirpal, 650 B.C.).

<sup>23</sup> B. Lawergren, *The Beginning and End of Angular Harps*, in R. Eichmann - E. Hickmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie I*, Verlag Marie Leidorf, Rahden 2000 («Orient Archäologie», 6), pp. 53-64, 60 fig. 1a.

<sup>24</sup> Although there is no direct archaeological evidence for comparable features, stands or feet for arched and angular harps are known, for example for the arched harp (Saung Kauk) from Myanmar in the Ethnographical Museum in Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, inv. nr. VII c 373 and 636). This type of harp cannot stand on its own without the support of a stand.



struction<sup>25</sup> as an angular harp in 3D, in which the find provides the neck of the instrument, it was crucial to consult comparable archaeological finds (angular harps)<sup>26</sup> as well as iconographical sources<sup>27</sup> in geographic proximity.

Archaeological finds of similar instruments or parts thereof from close geographic proximity are completely unknown.<sup>28</sup> This situation can be explained by the fact that organic material decomposes in the ground; almost all elements of such musical instruments are made of wood, leather, etc. The few exceptions of musical instruments or fragments thereof have survived due to preservation in airless anaerobic conditions.<sup>29</sup> When fragments of musical instruments are found during an archaeological excavation, they must first be recognized and identified as such, otherwise they often disappear unrecognized in depots, as was almost the case with the fragments of the find from Fritzens. They slumber unrecognized, deprived of identification.

Taking into account and integrating these sources, and with due caution, a first graphical visualisation as a vertical angular

---

<sup>25</sup> See footnote 17.

<sup>26</sup> Finds of angular harps from Pazyrik and Olbia as well as a find from Egypt are mentioned here as examples. A simple angular harp (350 B.C.) from Kurgan 2 in Pazyrik, Kazakhstan is housed in restored condition in the Hermitage in St. Petersburg, Russia. It was extraordinarily well preserved in the ground and an abundance of organic components have survived (B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages*, p. 276, fig. 9a). A comparable instrument was found in Olbia in the Black Sea region of Ukraine and dated around 100 A.D. (ivi, p. 276, fig. 9b). An Egyptian angular harp from the 8th century B.C. housed in the Louvre in Paris (inv. nr. N1441) proved to be instrumental in our reconstruction, because the original rawhide covering with the string holder below it has been preserved.

<sup>27</sup> See footnote 5.

<sup>28</sup> Geographically, the closest archaeological find of a harp is from Greece. The find from Daphne represents a triangular Greek harp form or *trigonon*, which appears frequently in iconographical sources from Greece. It has been dated to 430-420 B.C. (C. Terzes, *The Daphne Harp*, «Greek and Roman Musical Studies», 1 [2013], pp. 123-149). The construction details of this object seem to differ greatly from the postulated construction details of the find from Fritzens.

<sup>29</sup> B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages*, p. 276 and fig. 8a-c.

harp was proposed (*fig. 3*). The dimensions of the instrument itself, as well as the alignment of the strings and the position of the soundbox were determined by the polishing marks between the bronze pins, the scratch and scraping marks and the position of the iron pin in the central area of the find, which were documented during the examination.

This graphical 2D model provided the basis for the 3D realisation of the harp,<sup>30</sup> created on the one hand using the evidence of the archaeological instrument fragments and on the other hand in accordance with criteria of iconographical evidence.

It was crucial to integrate and apply all documented observations of the find in the reconstruction in order to give them a meaningful interpretation.

In the end, an object can only be considered a musical instrument when, besides producing sounds, it can be played in a «meaningful» manner. This was also a focus of the reconstruction.<sup>31</sup>

### *Experimental working model*

An angular harp consists formally and tectonically of two basic elements: the neck or stringholder, which holds the tuning pegs or toggles used to tighten and tune the strings, and the soundbox, in which the strings are fixed so that the vibration is transferred to the soundboard when the strings are plucked or struck. Both parts must be joined securely to one another.

---

<sup>30</sup> The construction of the current playable model in different variations took place in 2020/2021. Further reconstructions to address additional questions (e.g. string material) are planned.

<sup>31</sup> Whether the Rhaetian angular harp from Fritzens-Pirchboden was plucked with the fingers or strummed with a plectrum or struck with a stick is just as impossible to determine as the tuning of the individual strings or the range of the instrument. It is notable, however, (in reference to the seven bronze pins) that the object must have had seven strings. Due to lack of direct, comparable sources, however, further interpretation is problematical.

Since the 3D-polymer print-out is an exact copy of the original, it provided the neck for the reconstruction (*fig. 2/3*). Based on archaeological and iconographical templates and the traces on the find itself, an attempt was made to produce a soundbox from wood (*fig. 4/6*). All known archaeological finds of soundboxes from arched and angular harps up until now consist of one solid block of wood that has been hollowed out from one side to serve as a resonator. The outside of the soundboxes are either rounded or angular.<sup>32</sup> Numerous tools for the rough working of wood and antler, such as adzes, gouges, grommet chisels and rasps have been found in Rhaetian settlements.<sup>33</sup> Finer work includes the drilling of holes for fastening the individual component parts with each other and for the circle and eye decorations on the surface of the antler.<sup>34</sup>

Since the print-out constitutes an exact copy of the original, it was possible to approach certain problems, e.g. fastening and tunability of the strings or the connection between neck and soundbox, not only theoretically but practically and experimentally. The inside of the frontal area of the digital model, where the strings would be attached, was modelled very solidly in order to withstand the tension of the strings. The print-out of the 3D polygon model (*fig. 2/3*) was therefore stable enough in this area to hold the «actual» tension of the strings on the instrument (*fig. 4/6*).

---

<sup>32</sup> The Egyptian angular harp from the 8th century B.C. in the Louvre in Paris (inv. nr. N1441) is an example of an angular trough form soundbox. The body of the Egyptian arched harp from the 18th dynasty from Thebes in the British Museum in London (inv. nr. EA6382) represents the rounded, U-shaped cross-section.

<sup>33</sup> E.g. from Sanzeno in Nonstal: J. Nothdurfter, *Die Eisenfunde von Sanzeno im Nonsberg*, Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein 1979 («Römisch-Germanische Forschungen», 38), cat. nr. 133-145; 172-174.

<sup>34</sup> Circle and eye decorations can be made with a trident mounted on a hand or bow drill (e.g. the trident from the Iron Age shrine near Farchant, Garmisch-Partenkirchen: A. Lang, *Das eisenzeitliche Heiligtum von Farchant, Lkr. Garmisch-Partenkirchen*, in L. Kreiner [Hg.], *Opfer- oder Festplätze von der Bronze- zur Latènezeit*, «Schriftenreihe des Niederbayerischen Archäologiemuseums Landau», 5 [2018], pp. 101-119, fig. 8, 14).

As described above, two different types of metal elements were found on the object, a solid forged iron pin and seven short bronze pins of narrow diameter (five of which have survived in situ) (*fig. 1/2, 1/3*). It was clear from the beginning that the iron pin must function as the means of attaching the neck to the sound-box. A forged replica of the iron pin<sup>35</sup> (*fig. 3/2*) as well as the short bronze pins of conventional bronze wire were mounted in the 3D model in exactly the same positions as on the original (*fig. 2/2*).

Afterwards neck and soundbox were assembled. The angle between these elements is based on the documentation of the find, whereby the position of the iron pin determines the direction of the soundbox. On the original find there is a slightly rounded area in front of the iron pin on the underside of the antler. This probably represents the frontal end of the joint between soundbox and neck (*fig. 2/2*).

The top of the resonator (soundboard) was fashioned of rawhide (*fig. 4/6*) based on comparable archaeological finds.<sup>36</sup> Using the harp from Pazyrik as a model, the rawhide was stretched over the carved out body while wet and fastened without glue by means of wooden pegs.<sup>37</sup> This manner of fastening the rawhide allows it to be removed for necessary repairs to the inside of the soundbox and even for replacing strings and it can be easily re-fastened.

---

<sup>35</sup> Thanks to Florian Messner, Department of Archaeologies, University of Innsbruck.

<sup>36</sup> Finds of angular and arched harps upon which the rawhide covering of the resonators has been preserved are known from Egypt and Central Asia (e.g.: the aforementioned Egyptian angular harp, Musée du Louvre, Paris, inv. nr. N1441, and the Egyptian arched harp, British Museum, London, inv. nr. EA6382).

<sup>37</sup> O.R. Gurney - B. Lawergren, *Ancient Mesopotamian Terminology for Harps and Sound Holes*, in E. Hickmann - D.W. Hughes (eds.), *The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1988, pp. 175-187, 178, fig. 2. Comparable drill holes, presumably for wooden pegs, are also found on a harp from Zaghunluq (500-400 B.C., Xinjiang, China) (B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages*, p. 276, fig. 9d).

The strings are fastened to a wooden slat that acts as a string holder. The result of a first attempt to position the slat on the top of the rawhide, based on the reconstruction attempts of the harp from Pazyryk by Bo Lawergren,<sup>38</sup> was disappointing. The vibration of the strings was not transmitted well to the resonator and the sound was very quiet. In a further attempt, a string holder with a triangular cross-section was situated under the rawhide, comparable to the positioning on the Egyptian angular harp finds.<sup>39</sup> When the strings were put under tension, the resonator was pulled up together with the slat like a tent roof, pressing the slat against the underside of resonator (*fig. 4/6*). The transmittal of the vibration to the resonator is better supported and the sound is clearer and louder.

There are numerous use marks on the frontal area of the neck on the find from Fritzens-Pirchboden, which most probably result from the method of fastening and tuning the strings (*fig. 3/5*). These use marks can be divided into three general groups. The first group consists of slightly slanted polishing marks around the antler between the bronze pegs. The second group consists of short scratch marks that run diagonally at a 45° angle to the antler. The third group consists of longer scratch marks that run steeply from top to bottom.

The polished areas probably resulted from the wrappings that served to fasten the individual strings on the neck. They could have been made of cordal binding or rings of rawhide, as are seen today on the kora, a West African harp lute.<sup>40</sup> On these instru-

---

<sup>38</sup> O.R. Gurney - B. Lawergren, *Ancient Mesopotamian Terminology for Harps and Sound Holes*, p. 178, fig. 2.

<sup>39</sup> Special notice should be taken of the position of the string holder slat on the Egyptian angular harp (inv. nr. N1441) from the Louvre in Paris. In X-ray photos the position of the string holder under the original rawhide is easily discernable (documentary of the TV-station Arte, *Der Soundtrack der Antike*, first German broadcast 06-26-2021).

<sup>40</sup> [https://mimo-international.com/mimo/image.ashx?q=http://www.mimo-international.com/media/MIC/IMAGE/he\\_0474-0A.jpg](https://mimo-international.com/mimo/image.ashx?q=http://www.mimo-international.com/media/MIC/IMAGE/he_0474-0A.jpg).

ments, the ends of the strings are wound into the rings, which are turned or slid to tune the strings. On the basis of similar traces, Bo Lawergren has suggested this method of tuning for the find from Pazyrik.<sup>41</sup>

In tightening the strings, the rings were constantly turned and, through time, rubbed and polished the surface of the antler.

It is possible that the strings were actually tuned using toggle-like wooden posts entwined with the coils (*fig. 4/4*). Turning the coils by means of the toggles produced the polishing on the neck as well as the steep scratching marks running from top to bottom. The string could have been threaded through a small hole in the toggle and fastened to it. Similar toggles are used on the *begana* and *krar*, two types of lyre still used in Ethiopia today.<sup>42</sup> A possible explanation for the fine scratches at an angle of 45° could be the use of small wedges or blocks between the string and the antler, which could be moved to fine tune the strings.<sup>43</sup>

The choice of string material posed a particular problem. After thorough discussion, it was decided to use gut on the preliminary instrument. Other string materials, such as plant fibre or horsehair in particular would also be possibilities and will be tested on future reconstructions. There is a long tradition of the use of horsehair not only for bows but also as strings for bowed instruments.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> O.R. Gurney - B. Lawergren, *Ancient Mesopotamian Terminology for Harps and Sound Holes*, p. 178, fig. 2.

<sup>42</sup> Examples of such toggle-like wooden posts used to assist tuning: the Ethiopian box lyre *begana* (<https://www.wikiwand.com/de/Beganna>), the Ethiopian box lyre *krar* ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Krar\\_Linden-Museum\\_F55878.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Krar_Linden-Museum_F55878.jpg)).

<sup>43</sup> Ethnomusicological comparisons to the polished zones and scratches at a 45° angle on the Fritznar harp can be found on Ennanga harps (bowed harps) in East Africa, which have sticks fixed in rings to snare and amplify the sound ([https://mimo-international.com/MIMO/detailstatic.aspx?RSC\\_BASE=IFD&RSC\\_DOCID=SPK\\_BERLIN.DE\\_EM\\_OBJID\\_208780&TITLE=%2Fennanga&\\_lg=fr-FR](https://mimo-international.com/MIMO/detailstatic.aspx?RSC_BASE=IFD&RSC_DOCID=SPK_BERLIN.DE_EM_OBJID_208780&TITLE=%2Fennanga&_lg=fr-FR))

<sup>44</sup> There is evidence that medieval Welsh harps had strings of horsehair and were covered with mare's skin, as is mentioned in a poem by Iolo Goch

The function of a highly flattened, nearly level area on the underside of the frontal end of the harp neck was obscure for quite some time. There seemed to be a correlation between it and the shallow vertical grooves above it, but its role was unclear. In the process of building the reconstruction, it seemed practical to stabilise the neck at this position (*fig. 4/6*). The flattened area proved predestined as a contact point for a rod or pillar, whereby the fine grooves on the neck could be interpreted as traces of a cordal wrapping to secure it in place. During the examination of recovered fragments in the storage depot in 2021, a flat object of antler with horizontal linear decorations was found, which has a peripheral hole drilled on one side. With due caution, this piece could be interpreted as the fragment of the upper part of such a support. If so, the hole in the uppermost part of the fragment could be interpreted as the eyelet for a cordal wrapping (*fig. 4/3*).<sup>45</sup>

The preliminary result of the work on the «experimental working model» was, from a musical point of view, a «playable» object, in which it was possible to incorporate and interpret all fragments of the original find from Fritzens-Pirchboden as well as the new-found fragments from 2021. In addition, it was possible to draft an explanatory model for the use marks on the find in a musical context (*fig. 4/6*).

---

(c. 1320 - c. 1398), *Cywydd Moliant i'r Delyn Rawn a Dychan i'r Delyn Ledr* ('Praise of the Horsehair Harp and Satire on the Leather Harp'). See also S. Harper, *Instrumental Music in Medieval Wales*, «North American Journal of Welsh Studies», 4.1 (2004), pp. 20-42, p. 35.

<sup>45</sup> With utmost caution, we would refer, in this context, to the picture of a musician playing a Tor-sapl-yuk (arched harp). The support column or pillar may have a similar function to that postulated for the angular harp from Fritzens-Pirchboden. The harp is placed horizontally across the players knees and the pillar is towards the player: J. Braun, *The Earliest Depiction of a Harp (Megiddo, late 4th mill. B.C.): Effects on Classical and Contemporary Cultures*, in R. Eichmann - E. Hickmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie I*, Verlag Marie Leidorf, Rahden 2000 («Orient Archäologie», 6), pp. 5-10, 10 fig. 5.

*Possible playing positions*

Speculation as to possible playing techniques or as to whether the playing position was vertical or horizontal<sup>46</sup> must remain hypothetical and can be deduced from iconographical or ethnological sources only with caution.<sup>47</sup> Two possible playing positions can be taken into consideration: either the angular harp was held vertically like the bronze statuette from Sesto al Reghena (*fig. 5/1a,b*)<sup>48</sup> or the harp could have been played across the lap in a horizontal position (*fig. 5/2*). The strings could have been plucked with the fingers, strummed with a plectrum or struck with a rod, as with the iconographic examples from the Mesopotamian area.<sup>49</sup> A technique of damping and strumming like that of the lyre is also a possibility.

---

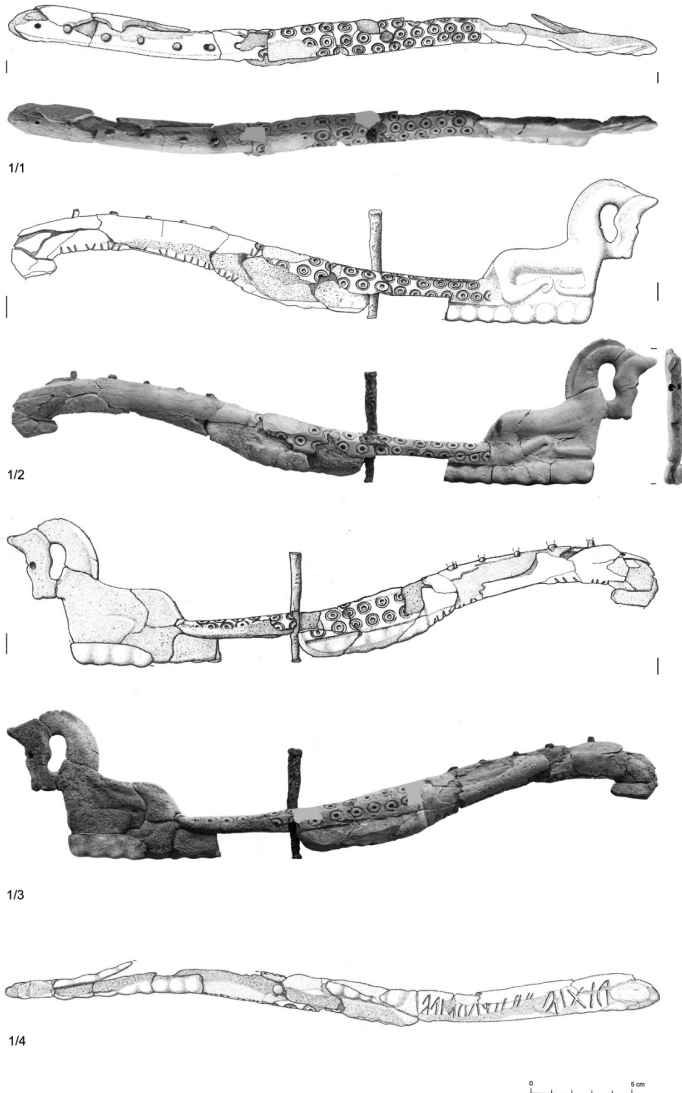
<sup>46</sup> A. Baines - M. Elste, *Lexikon der Musikinstrumente*, 127-128.

<sup>47</sup> For the vertical angular harp: G. Tomedi, *Zur vorgeschichtlichen Musik...*, pp. 24, 26, abb. 13; P. Càssola Guida, *Territorio di Sesto al Reghena*, pp. 331-333, fig. 1. For the horizontal angular harp: B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages*, fig. 8a-c.

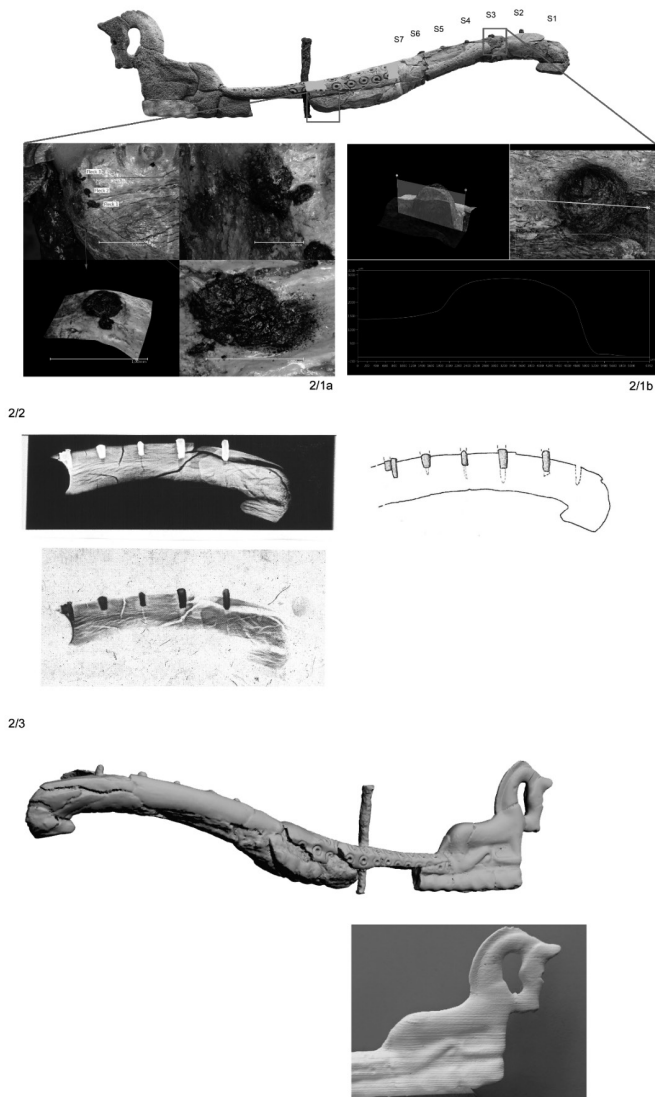
<sup>48</sup> P. Càssola Guida, *Territorio di Sesto al Reghena*, pp. 331-333, fig. 1.

<sup>49</sup> B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages*, fig. 8a-c.

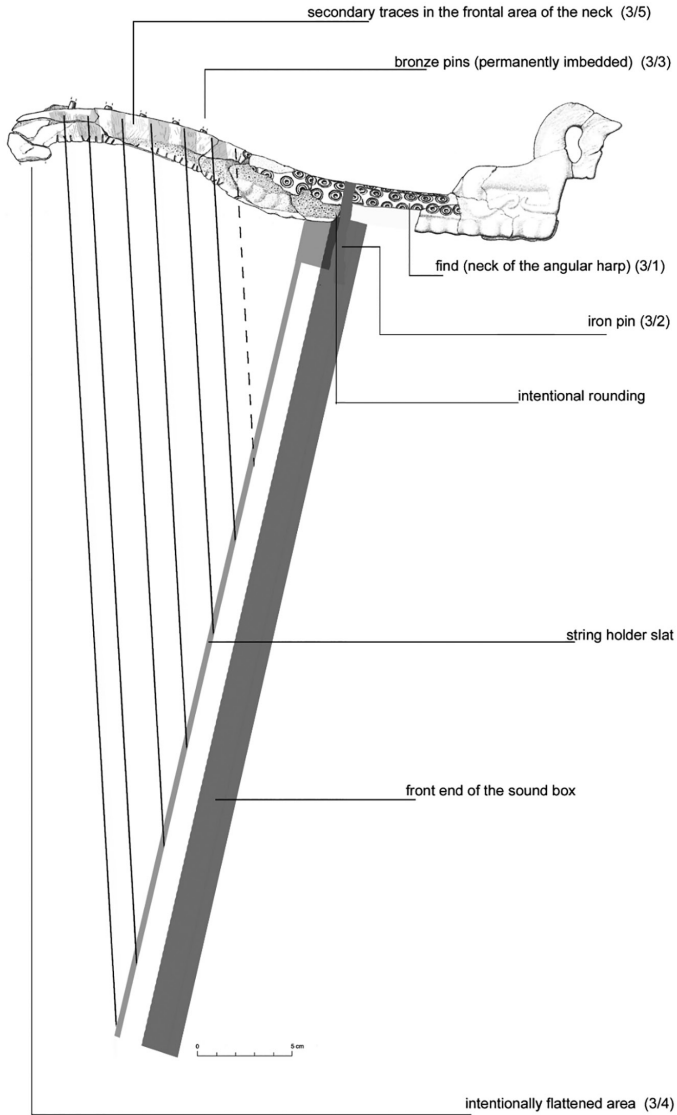




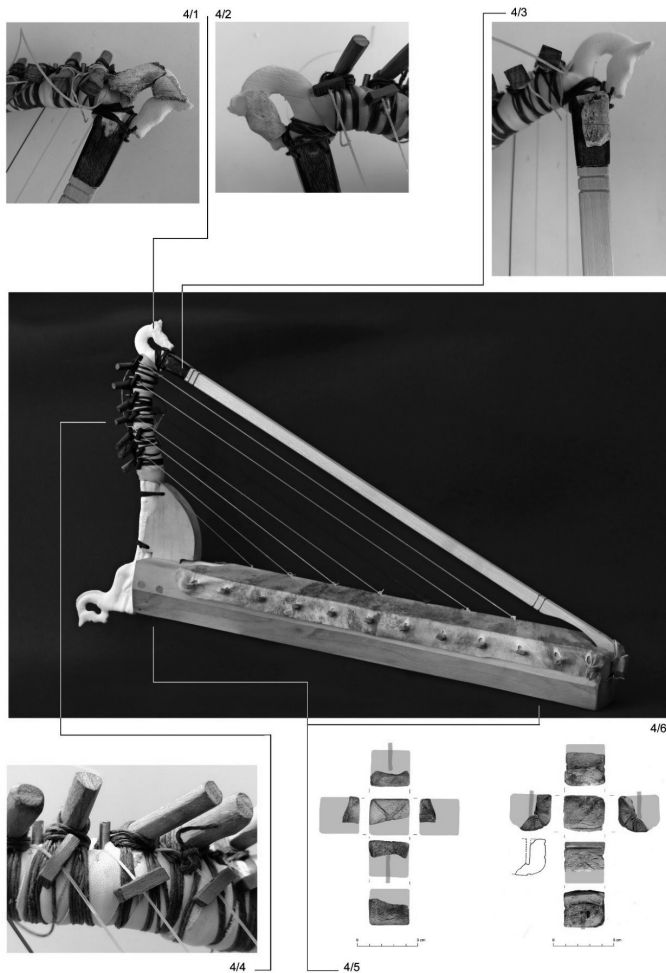
*Fig. 1* - Graphic documentation  
of the find from Fritzens-Pirchboden:  
1. Top view; 2. Side view 1; 3. Side view 2; 4. Underside view  
(© A. Blaickner, M. Schick,  
Department of Archaeologies, University of Innsbruck).



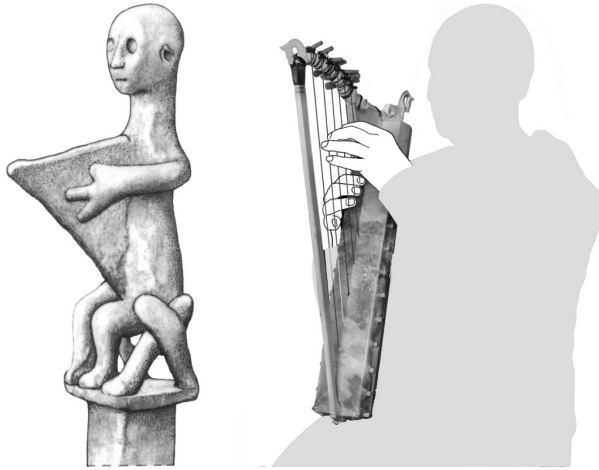
*Fig. 2 - Detailed studies on the find from Fritzens-Pirchboden:*  
 1. Detailed documentation with digital microscope Keyence VHX-6000;  
 2. X-ray examination of the bronze pins; 3. 3D model and printout  
 (© A. Blaickner, M. Schick, M. Moser,  
 Department of Archaeologies, University of Innsbruck).



*Fig. 3* - Graphic visualisation  
of the find from Fritzens-Pirchboden  
(© M. Schick, Department of Archaeologies,  
University of Innsbruck).



*Fig. 4* - Visualisation as an experimental working model  
in combination with the new finds of 2021:  
1-2. Fragments of the two-dimensional second horse head;  
3. Possible fragment of a possible «support»;  
4. Fastening of the strings to the neck (possible visualisation  
based on the documented traces of use on the find);  
5. Cuboid objects (possible feet) (selection)  
(© M. Schick, A. Blaickner,  
Department of Archaeologies, University of Innsbruck).



5/1a, b



5/2

*Fig. 5*

*1a, b.* Vertical playing position

(based on the bronze figure from Sesto al Reghena, see P. Càssola Guida, *Territorio di Sesto al Reghena*, fig. 1);

2. Plucked playing variations of the angular harp, held horizontally

(© M. Schick, A. Blaickner,

Department of Archaeologies, University of Innsbruck).

*Bibliographical references*

- A. Baines - M. Elste, *Lexikon der Musikinstrumente. Aktualisierte Sonderausgabe*, J.B. Metzler, Stuttgart 2010.
- J. Braun, *The Earliest Depiction of a Harp (Megiddo, late 4th mill. B.C.): Effects on Classical and Contemporary Cultures*, in R. Eichmann - E. Hickmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie I*, Verlag Marie Leidorf, Rahden 2000 («Orient Archäologie», 6), pp. 5-10.
- P. Càssola Guida, *Territorio di Sesto al Reghena*, in AA.VV., *La protostoria tra Sile e Tagliamento. Antiche genti tra Veneto e Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Concordia Sagittaria, 14 settembre - 10 novembre 1996 / Pordenone, 23 novembre 1996 - 8 gennaio 1997), Esedra, Padova 1996, pp. 331-333.
- M. Ciresa, *Das eisenzeitliche Haus 2 von Pirchboden (Müller-Eben) oberhalb Fritzens*, unpublished diploma thesis, Universität Innsbruck, Innsbruck 2003.
- P. Croce Da Villa (a cura di), *Il Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro. Itinerario archeologico di Concordia Sagittaria*, Nuovadimensione, Portogruaro 1992.
- A. Eibner, *Musikleben in der Hallstattzeit. Betrachtungen zur „Mousike“ anhand der bildlichen Darstellungen*, Urgeschichtliches Institut der Universität Wien, Wien 1980 («Mitteilungen der Österreichischen Arbeitsgemeinschaft für Ur- und Frühgeschichte», 30).
- O.-H. Frey (Hg.), *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, De Gruyter, Berlin 1962 («Römisch-Germanische Forschungen», 26).
- O.R. Gurney - B. Lawergren, *Ancient Mesopotamian Terminology for Harps and Sound Holes*, in E. Hickmann - D.W. Hughes (eds.), *The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1988, pp. 175-187.

- S. Harper, *Instrumental Music in Medieval Wales*, «North American Journal of Welsh Studies», 4.1 (2004), pp. 20-42.
- E.M. von Hornbostel - C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, «Zeitschrift für Ethnologie», 4/5 (1914), pp. 553-590.
- A. Lang, *Das eisenzeitliche Heiligtum von Farchant, Lkr. Garmisch-Partenkirchen*, in L. Kreiner (Hg.), *Opfer- oder Festplätze von der Bronze- zur Latènezeit*, «Schriftenreihe des Niederbayerischen Archäologiemuseums Landau», 5 (2018), pp. 101-119.
- B. Lawergren, *The Beginning and End of Angular Harps*, in R. Eichmann - E. Hickmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie I*, Verlag Marie Leidorf, Rahden 2000 («Orient Archäologie», 6), pp. 53-64.
- B. Lawergren, *Angular Harps through the Ages. A Causal History*, in R. Eichmann - E. Hickmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie I*, Verlag Marie Leidorf, Rahden 2000 («Orient Archäologie», 6), pp. 261-281.
- S. Marchesini - R. Roncador, *Monumenta Linguae Raeticae*, Scienze e Lettere, Roma 2015.
- F. Marzatico, *Testimonianze figurative nel bacino dell'Adige fra l'Età del Bronzo e l'Età del Ferro*, «Preistoria alpina», 46.2 (2012), pp. 309-332.
- J. Nothdurfter, *Die Eisenfunde von Sanzeno im Nonsberg*, Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein 1979 («Römisch-Germanische Forschungen», 38).
- S. Schulz, *Die Altai-Harfe – Eine Rekonstruktion*, in J. Bemmann (Hg.), *Steppenkrieger. Reiternomaden des 7.-14. Jahrhunderts aus der Mongolei, Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung*, Primus Verlag, Bonn 2012, pp. 147-155.
- W. Sölder, *Das Fragment einer Latènezeitlichen Panflöte aus Sanzeno, Trentino*, in C. Sporer-Heis (Hg.), *Tirol in seinen alten Grenzen. Festschrift für Meinrad Pizzinini*, Wagner, Innsbruck 2008 («Schlern-Schriften», 341), pp. 223-246.
- C. Terzes, *The Daphne Harp*, «Greek and Roman Musical Studies», 1 (2013), pp. 123-149.

- G. Tomedi, *Grabungen der Universität Innsbruck an der eisenzeitlichen Siedlung auf dem Pirchboden (Müller-Eben) ober Fritzens*, «Heimatkundliche Blätter», 6 (1996), pp. 11-15.
- G. Tomedi, *Grabungen in der eisenzeitlichen Siedlung auf dem Pirchboden (Müller-Eben) ober Fritzens, Nordtirol / Scavi nell'insediamento dell'Età del Ferro sul Pirchboden (Müller Eben) sopra Fritzens, Tirolo settentrionale*, in G. Ciurletti - F. Marzatico (a cura di), *I reti / Die Räter. Atti del simposio, 23-25 settembre 1993, Castello di Stenico*, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni culturali, Trento 1999 («Archeologia delle Alpi», 5.1), pp. 537-569.
- G. Tomedi, *Zur vorgeschichtlichen Musik in Alttirol und im Südalpenraum*, in K. Drexel - M. Fink (Hg.), *Musikgeschichte Tirols 1*, Wagner, Innsbruck 2001 («Schlern Schriften», 315), pp. 11-35.
- G. Tomedi - H. Appler, *Erste Ergebnisse der Grabungen auf dem Pirchboden (Müller-Eben) ober Fritzens. Ein Forschungsprojekt der Universität Innsbruck und des Heimatkunde- und Museumsvereins Wattens-Volders*, «Heimatkundliche Blätter», 8 (1999), pp. 43-54.
- G. Tomedi - H. Appler, *Eine befestigte Höhensiedlung der Eisenzeit am Pirchboden ober Fritzens (Bez. Innsbruck-Land)*, «ArchaeoTirol Kleine Schriften», 2 (2000), pp. 124-125.
- G. Tomedi - H. Appler - M. Ciresa, *Grabungen an der hallstatt- und latènezeitliche Siedlung am Pirchboden ober Fritzens*, «ArchaeoTirol Kleine Schriften», 3 (2001), pp. 179-180.
- G. Tomedi - H. Appler - M. Ciresa, *Grabungen an der eisenzeitlichen Siedlung am Pirchboden ober Fritzens*, «ArchaeoTirol Kleine Schriften», 4 (2002), pp. 206-207.



LUCA BRAGALINI

BUFFALO BILL BLUES.  
IL SELVAGGIO WEST  
E LA MUSICA SINCOPATA IN EUROPA

Il recente convegno *TyrolJazz. Percorsi jazz nell'Euregio* è stato occasione per l'autore di questo saggio per fare il punto della situazione sulla presenza delle tradizioni (afro)americane pre-jazzistiche nel Tirolo e nelle aree confinanti. Nel ripercorrere le strade battute dalla musicologia in questi ultimi lustri si è nondimeno scoperto un sentiero non ancora esplorato. La trattazione sarà quindi sbilanciata ed orientata verso questa inedita rotta.<sup>1</sup>

*Intorno all'Euregio a passo di cakewalk*

I Fisk Jubilee Singers, la formazione vocale legata all'omonima università per studenti di colore del Tennessee, furono tra i primi musicisti afroamericani a conquistare l'Europa. Nel 1873 la loro interpretazione dello spiritual *Go Down Moses* lasciò a bocca aperta la regina Vittoria. Torneranno ad ammaliare il Vecchio Mondo due anni dopo e nell'estate del 1877, dopo aver

---

<sup>1</sup> Il convegno, organizzato dall'Università di Trento e curato da Guido Raschieri e Marco Uvietta, si è svolto il 17 settembre 2021 presso l'auditorium di Palazzo Prodi, nel Dipartimento di Lettere e Filosofia. Il mio intervento, sebbene abbia avuto quale titolo *Tyrol Blues: i Roaring Twenties del jazz austriaco*, ha invero puntato il microscopio sulla presenza, a cavallo tra Ottocento e Novecento, di certe tradizioni musicali afroamericane in un'area geografica comprendente l'Euregio Tirolo - Alto Adige - Trentino e le nazioni confinanti.

conquistato il favore della Germania, si esibiranno nella vicina Svizzera.<sup>2</sup> Tuttavia i loro concerti e i loro dischi (entreranno negli studi della Victor nel 1909) non avranno un'influenza determinante sulla musica prejazistica, ispirando invece la togata tradizione classica europea: certe partiture di Dvořák, Delius e del nero britannico Coleridge-Taylor sono debitorie nei confronti della musica sacra afroamericana divulgata dai Fisk.<sup>3</sup>

Se si ha dunque l'intento di rintracciare la preistoria del jazz sul suolo europeo ci si dovrà occupare proprio di quella porzione della musica nera che, ironia della sorte, i dignitosissimi Fisk avevano tenuto alla larga dal loro repertorio, una musica che oltremodo detestavano: quella legata al *minstrel show*. È in questo controverso humus che germoglierà il jazz. Lasciando quindi nell'ombra i concertisti classici neri che si esibivano nella Germania e nell'Austria dell'Ottocento (come la primadonna della lirica Sissieretta Jones o le grandi pianiste come Portia Washington, figlia di Booker, il leader che avrebbe guidato il popolo nero a cavallo tra Ottocento e Novecento), seguiamo invece i tour europei di alcuni *entertainers* di colore.

A Vienna impazzavano i Black Diamond Minstrels, che dal 1900 avevano conquistato la città esibendosi in costume tradizionale bavarese e interpretando i canti del folklore alpino secondo la loro sensibilità afroamericana. Aprirono la strada alla Tishy's Negro Dance Troupe che nel 1903 si esibì al teatro Ronacher. Nella stessa sala, sempre nel 1903, risuonarono per quasi un mese (dal 7 al 31 marzo) i numeri da canto e ballo delle Florida Creole Girls. Come pezzo forte, le soubrette avevano in repertorio il *cakewalk*, la famosa danza che negli stessi anni avrebbe

---

<sup>2</sup> L'Italia dovrà aspettare l'inverno del 1927 per ascoltare dal vivo i Fisk, che il 20 gennaio si esibiranno al conservatorio di Santa Cecilia a Roma e il 4 febbraio al teatro Trianon di Milano; il concerto nella capitale, secondo il «Giornale d'Italia» del 23 gennaio, fu un trionfo. Cfr. A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, EDT, Torino 2004, pp. 204-205.

<sup>3</sup> Cfr. M.L. Cooper, *Slave Spirituals and the Jubilee Singers*, Clarion Books, New York 2001.

raccolto un nutrito corteo – con Debussy e Satie in testa – di musicisti classici francesi. Ma sensibili lo furono anche i compositori austriaci. Ad esempio Ernst Reiterer, maestro dell'operetta, inserì un *cakewalk* nella sua *Frühlingsluft* ('Aria di primavera') del 1903, anno in cui venne pubblicato a Vienna lo spartito *Die Lustigen Neger, Original Cakewalk* di Harry S. Webster. E mentre lasciamo le bande austroungariche intonare i *ragtime*, come la Salonkapelle Karl Haupt che il 18 novembre 1910 incise il successo di Melville Gideon *O That Yankiana Rag* (dal secondo tema particolarmente sincopato) ci muoviamo verso est diretti in Ungheria.<sup>4</sup>

Ci stiamo allontanando dall'Euregio, ma sarebbe un peccato non fare una capatina in una delle regioni dell'Europa centrale che più manifestò interesse per la nuova musica sincopata di derivazione afroamericana. Già nel 1891 lo Sherman Morisey Duet – gli «Amerikas berühmteste Excentriques», come annunciava la pubblicità del Somossy Orpheum di Budapest – aveva posto la prima pietra. Nel 1896, nella stessa cornice, comparvero The Five Sisters Barrison, che stregarono tutti con il loro *cakewalk*. L'anno precedente furono di scena all'hotel Metropole di Budapest The Ethiopian American Serenaders, la formazione che girò il mondo per due anni con il loro bagaglio di canti e danze. In Ungheria fece tappa anche il più acclamato duo di *entertainers* afroamericani del periodo prejazistico: Johnson and Dean. Dora Dean, ancora più del consorte Charles Johnson, divenne una superstar e l'idolo di molte donne europee (pare che Sarah Bernhardt ordinò al proprio costumista di copiare la *mise* della soubrette di colore).

---

<sup>4</sup> Per una panoramica, si leggano le prime pagine del capitolo *Austria* in seno alla maestosa opera a cura di F. Martinelli, *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*, Equinox Publishing, Sheffield 2018, p. 356. Di interesse anche le dettagliate note di copertina di Rainer Lotz dell'LP *Jazz and Hot Dance in Austria*, Harlequin Records, HQ 2014. Imprescindibile il saggio di J. Deaville, *African-American Entertainers in Jahrhundertwende: Vienna Austrian Identity, Viennese Modernism and Black Success*, «Nineteenth-Century Music Review», 3.1 (2006), pp. 89-112.

Il pubblico del Vecchio Mondo fu avvinto nell'arco delle cinque tournée che il duo intraprese tra il 1904 e il 1910. Johnson and Dean a Budapest vi rimasero un intero anno.

La creatività degli artisti locali, provocata in modo così pertinace, reagì. A Budapest cominciarono a spuntare i primi istruttori di *cakewalk* e con questi i compositori di *ragtime*. Il più importante fu Aladár Székely. Considerato 'lo Scott Joplin ungherese' nell'ultima porzione della sua giovane vita (morirà a 37 anni nel 1927) si trasferì negli Stati Uniti, dove i suoi *ragtime* furono pubblicati da editori di pregio quali Leo Feist. Opere come *The Last Letter* (1920) o *Skeeper Rag* (1924) reggono il confronto con le pagine più riuscite dei colleghi statunitensi.<sup>5</sup>

E se la Svizzera prenderà parte alla riflessione sulla musica nera principalmente negli anni del jazz, e con formazioni musicali dilettantistiche (benché alcune di ragguardevole livello quali la Lanigiro Band), l'Italia già dal 1904 ebbe la propria dose di *cakewalk*: quell'anno la Louisiana Troupe, un ensemble formato da due uomini e due donne, danzò il *ragtime* per quattro giorni al teatro Eden di Milano (dal 13 al 16 marzo).<sup>6</sup> Sempre a Milano, ma al Trianon, i Four Black Diamonds faranno faville nel dicembre 1910 mentre tra il 1° e il 15 gennaio 1911 il palco sarà dei Black Troubadours. E confinando il nostro volo d'uccello al Nord della penisola avvisteremmo i 'duettisti negri americani' Hampton and Bradford esibirsi a Torino nel 1907, la città che l'anno successivo avrebbe aperto le porte alla *black nightingale* Arabella Fields, che proprio dall'Italia avrebbe iniziato il suo lungo tour europeo; la Fields se la cavava bene anche con il canto yodel, che eseguiva

---

<sup>5</sup> Oltre alle *liner notes* dell'LP *Jazz and Hot Dance in Hungary 1912-1949* (Harlequin - HQ 2015), sono fitte di informazioni anche le note di copertina del CD di György Vukán *Rags of the Austro-Hungarian Monarchy* (Hungarian Society for Jazz Research - HSJR 2001): nel disco il pianista esegue alcune pagine di Székely.

<sup>6</sup> La Louisiana Troupe fu in principio una compagnia più numerosa che partendo da Berlino (1901) impollinò tutta l'Europa. Dal 1° al 30 settembre 1901 fu a Vienna.

in costume tirolese! E mentre la moda (afro)americana del *foxtrot* contagia Torino (dove ad insegnarla, nel 1915, è un certo professor St. Clair) e Milano (dove a sorvegliare i movimenti degli avventori del Trianon vi sono nel 1919 ballerini americani) anche l'Italia, non diversamente dall'Ungheria, sforma i propri *rag*. Il messinese Nicola Moleti è particolarmente attivo sulla piazza Milano. Dalla sua penna uscirono diversi *ragtime* e di alcuni diresse anche la registrazione discografica. Particolarmente frizzante la pagina *La virtuose*, che nel 1919 il maestro consegnò alla matrice di un 78 giri Atlanta.<sup>7</sup>

Più a nord, quella Germania che nei ruggenti anni Venti avrebbe posto il jazz sul secondo gradino più alto d'Europa (a metterlo sul primo ci avrebbe pensato la Francia), nei lustri precedenti andò in visibilio per gli *entertainers* di colore e per il loro *ragtime*.<sup>8</sup> I già citati Johnson and Dean, così come Arabella Fields, riscosero il maggior consenso proprio nella terra di Goethe. Non a caso il soprano di colore imparò perfettamente il tedesco che le fu utile per cantare con ottima dizione lieder e arie nei teatri di Amburgo e Berlino, concerti che il suo nuovo manager (e secondo marito), il tedesco Engelhardt Albert Georg Winter, metteva in calendario senza posa. Anche Dora Dean in Germania toccò lo zenith: divenne testimonial per diverse marche di prodotti. Tra il 1899 ed il 1905 il *ragtime* fece la propria comparsa in doppia foggia: spartito e disco. Esso fu anticipato da alcune *minstrel songs*. Una, intitolata *Hot Coon Medley*, è stata incisa per la Edi-

---

<sup>7</sup> Il testo di riferimento è il già citato A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia*. Fondamentale la monografia di R.E. Lotz, *Black People. Entertainers of African Descent in Europe and Germany*, Birgit Lotz Verlag, Bonn 1997. Su Arabella Fields, oltre al capitolo dedicato nel libro di Lotz, è molto informato il saggio di M. Huffmaster, *Arabella Fields: Black Nightingale or Black Chameleon?*, in *Blackness, Transnational*, numero speciale della «Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften» (17.4, 2006, pp. 68-60).

<sup>8</sup> In Germania, già dal 1925 vennero pubblicati i primi metodi jazz, mentre nel 1928 il conservatorio di Francoforte istituì il primo corso di musica jazz al mondo; nel mentre, eccellenti musicisti come i Weintraubs Syncopators elettrizzavano Berlino e buona parte della Mitteleuropa.

son nel lontano 1899 dal duo di banjonisti (Samuel) Diamond & (Howard) Curry. Fu (anche) questo intreccio di *minstrel* e *cake-walk* che pungolò Hindemith a scrivere il suo *Ragtime*, movimento finale della *Suite 1922*.<sup>9</sup>

Consegniamo a una dissolvenza questa sbrigativa panoramica per puntare la camera su ciò che sino a ora era sfuggito. Con l'Euregio come stella polare andremo verso ovest, non nella confinante Svizzera ma nel luogo (geografico e dell'immaginario) che è più ad ovest possibile: il Far West, appunto.

### *Buffalo Bill Wild West Show*

William Cody era stato uno scout nelle Grandi Pianure, aveva combattuto gli indiani e cacciato i bisonti. Di questi ultimi ne aveva ammazzati davvero parecchi, negli anni in cui lavorava per la Kansas Pacific Railroad, compagnia ferroviaria che gli aveva affidato il compito di rifornire i 1200 operai di almeno dodici bisonti al giorno. Intorno al 1867 ne avrebbe fatti fuori 4286 in diciassette mesi: l'impresa gli valse il soprannome di 'Buffalo Bill'.

Nel 1873 l'eroe della frontiera accetta l'invito del giornalista e drammaturgo Ned Buntline (quest'ultimo conosceva di persona anche pistolieri come Wild Bill Hickok e Wyatt Earp) di interpretare se stesso nello spettacolo *The Scouts of the Prairie*: la miccia è accesa ma la detonazione avverrà solo dieci anni dopo quando quell'esile commedia ambientata nell'Ovest lieviterà diventando uno dei più grandi spettacoli mai realizzati: il *Buffalo*

---

<sup>9</sup> Sul pre-jazz in Germania vi è una letteratura è piuttosto vasta, nondimeno spiccano: la tesi di dottorato di K. Thurman, *A History of Black Musicians in Germany and Austria, 1870-1961: Race, Performance, and Reception*, University of Rochester, Rochester 2013; la monografia curata da M.J. Budds, *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of 'Hot' American Idioms on 20<sup>th</sup>-Century German Music*, Pendragon Press, Hillsdale 2002; e il già menzionato libro di R.E. Lotz, *Black People*.

*Bill Wild West Show*. Una gigantesca manifestazione a cui prendevano parte mille persone oltre a centinaia di cavalli e bisonti; la troupe si muoveva con quattro convogli ferroviari (dagli anni Novanta gli spostamenti sarebbero stati organizzati da James A. Bailey, socio di P.T. Barnum, 'l'uomo che ha inventato il circo') e si avvaleva del più grande gruppo elettrogeno al mondo espressamente progettato da Thomas Alva Edison. Il Vecchio West e gli snodi della sua epopea si erano ridotti a uno show; e quindi, davanti a un pubblico pagante, si avvicendavano la battaglia di Little Big Horn (pezzo forte della serata) e la caccia dei bisonti, numeri di tiro al bersaglio e la messinscena *Il primo scalpo per Custer*. Ma ciò che sbalordisce è che i protagonisti di questa farsa erano veri. Toro Seduto in persona, il grande capo indiano, partecipò allo spettacolo, così come la pistolera Calamity Jane e l'infallibile tiratrice Annie Oakley. Nel 1893 al caravanserraglio si unì il *Congress of Rough Riders of The World*: uomini e donne delle praterie avrebbero sfidato boxer cinesi, cavalieri arabi, lancieri del Galles, selvaggi africani e truci cosacchi.<sup>10</sup>

Ma intanto, un lustro prima, Buffalo Bill decide di testare il proprio spettacolo in Europa.<sup>11</sup> Nel 1887 tutta Londra applaude le rappresentazioni, Reali compresi. A fine tour l'intera Inghilterra è conquistata. Avrebbe visitato il Vecchio Mondo otto volte in tutto e due volte fu in Italia.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Per una panoramica su William Cody e sul *Buffalo Bill Wild West Show* si leggano: L.S. Warren, *Buffalo Bill's America. William Cody and the Wild West Show*, Vintage Books, New York 2005; M. Delaney, *Art and Advertising in Buffalo Bill's Wild West*, University of Oklahoma Press, Norman 2019.

<sup>11</sup> Di interesse, in quanto informazioni di prima mano, sono le memorie di Charles Eldridge Griffin (*Four Years in Europe with Buffalo Bill*, Vintage Books, New York 2005), che fu nello show dal 1903 al 1906.

<sup>12</sup> Fornisce alcune informazioni corredate da un discreto apparato iconografico la monografia di M. Bussoni, *Buffalo Bill in Italia. L'epopea del Wild West Show*, Mattioli 1885, Fidenza 2011. Approfondito il saggio di A. Magrin, *Rough Riders in the Cradle of Civilization: Buffalo Bill's Wild West Show in Italy and the Challenge of American Cultural Scarcity at the Fin-de-Siècle*, «European Journal of American Culture», 36.1 (2017), pp. 23-38.

Nel gennaio 1890 il *Buffalo Bill Wild West Show* sbarca a Napoli: la timidezza con cui è accolto lo spettacolo e i duemila biglietti falsi venduti da alcuni lestofanti locali paiono prefigurare una tournée disastrosa: non lo fu. A Roma sarà un successo e addirittura Buffalo Bill e alcuni indiani saranno ricevuti in udienza dal pontefice; anche Firenze, Bologna e Milano (ultima città italiana dove il pantagruelico carrozzone rimarrà da 2 al 13 aprile) dimostreranno il loro entusiasmo. Oltre allo spazio che i quotidiani diedero all'evento abbiamo anche una ricca documentazione fotografica del tour italiano. Particolarmente significative sono i 542 scatti del conte Giuseppe Primoli, dilettante fotografo di ragguardevole livello; uno, in cui Annie Oakley fa impennare il suo cavallo, è finito nella *Storia della fotografia* di Beaumont Newhall.<sup>13</sup>

Nel 1906 la kermesse sarà di nuovo in Italia ma in questa occasione il *tour* sarà *de force*: 35 città in due mesi, per un totale di 119 spettacoli! Una sorta di Woodstock *ante litteram* ma capace di muoversi quasi ogni giorno da una città all'altra. Andrea Biscaro, in *Buffalo Bill è arrivato a Torino*, racconta della complessità della ciclopica macchina burocratica, delle difficoltà di un allestimento che necessitava di un'area di 40.000 metri quadrati, della complicata gestione dei 59 vagoni treno ripartiti in quattro treni speciali (dalle 3:15 sino alle 7:00 del mattino), della gestione di un accampamento in cui, oltre a mille pasti, si dovevano assicurare ispezioni veterinarie e visite ai malati. Tutto ciò senza che mai venisse meno la regola dei due spettacoli giornalieri; ogni rappresentazione durava almeno tre ore.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Le 542 foto del *Buffalo Bill Wild West Show* scattate da Primoli sono disponibili nel sito <https://archivio.fondazioneprimoli.it/archivio/fotografico>; lo scatto di Oakley scelto dallo storico della fotografia Beaumont Newhall occupa l'intera pagina 117 della monografia *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York 1982.

<sup>14</sup> Cfr. A. Biscaro, *Buffalo Bill è arrivato a Torino. Storie di piole, amore e selvaggio West*, Neos, Rivoli 2010.



I quotidiani diedero grande rilievo all'evento. Emilio Salgari, che vi aveva partecipato in prima persona salendo sulla diligenza *Deadwood* attaccata dai pellerossa, ne scrisse in toni elogiativi per «L'Arena». Lo show fu sostenuto anche da una martellante pubblicità. Su «La Stampa», ad esempio, per diversi giorni campeggiò una vistosa réclame in cui si annunciavano le date di Torino e le successive di Milano.<sup>15</sup> Il *Buffalo Bill Wild West Show* fu la più grande iniezione di americanità a cui il Vecchio Mondo si fosse mai sottoposto. La cura ebbe ricadute anche sulla musica: *Buffalo Bill* di Francesco De Gregori, in cui un Cody ormai cinquantenne firma «un contratto col circo Pace e Bene a girare l'Europa», non è l'unico omaggio. A Torino lo spettacolo sollecita la fantasia di Eugenio Piossasco, in arte Eugenio Veritas, il conte autore di numerose canzoni in dialetto piemontese, che nei primi del Novecento scrive *La dolorosa storia d'Tonin abandonà da sua Rosin, scapà con un moreto d'Buffalo Bill*, generalmente nota come *Buffalo Bill*: galeotto fu lo spettacolo torinese dove Rosina si innamora di un pellerossa troncando con Tonin.<sup>16</sup> A Milano lo show del 1890 infiamma Giacomo Puccini, che scrive al fratello «C'è stato qui Buffalo Bill che mi piacque»: qualche tempo dopo darà alla luce *La fanciulla del West*. L'opera, benché basata su *The Girl of the Golden West* di David Belasco, si nutrì anche delle idee dello spettacolo che si svolse nell'Arena meneghina. Puccini, ad esempio, aveva suggerito al librettista di

---

<sup>15</sup> La consultazione dell'archivio storico digitale di «La Stampa» è stata utile, poiché vi sono raccolte diverse informazioni sul tour del 1906. In terra piemontese il mito deve aver particolarmente attecchito se persino un imitatore (tale Samuel Franklin Cowdery, attore e aviatore americano) riuscì a conquistarsi una certa fama spacciandosi quale fratello minore di Buffalo Bill.

<sup>16</sup> Il plot della canzone pare descrivere una trama speculare a quella che sottende l'apertura della trattoria California che dal 1906 si erge a Niguarda (Milano): un cowboy del *Buffalo Bill Wild West Show*, innamoratosi di una bella milanese, lascia lo show business per aprire una locanda. Chi scrive ha fatto un sopralluogo presso l'osteria ma senza trovarvi documenti significativi. Sul valzer di Veritas si hanno informazioni, benché non di taglio musicologico, nel già citato libro di A. Biscaro, *Buffalo Bill è arrivato a Torino*, pp. 87-99.

inserire una sorta di quadro da *grand-opéra* che avrebbe previsto una corsa in scena di dieci cavalli: il *Buffalo Bill Wild West Show* aveva fatto centro.<sup>17</sup>

La Francia, secondo gli studi del musicologo Mark Pottinger, fu piuttosto ricettiva. Nell'anno in cui lo spettacolo ebbe luogo in seno all'Esposizione universale del 1889, fu scritta la canzone *Ainsi soit-il, Buffalo Bill!* di Éloi Ouvrard e tre composizioni per pianoforte: *Buffalo Bill Galop pour piano, op. 39* di Hilaire Leleu (A. André, Paris 1889), *Buffalo Bill's Polka-marche pour piano* di Paul Fauchey (J. Hiétiard, Paris 1889) e *La Joyeuse: Danse Américaine, pour piano* di Henri de Gruyters (Vernède, Versailles 1889), quest'ultima ancorata ai ritmi del *cakewalk*.<sup>18</sup>

Nondimeno la danza americana di de Gruyters è poca cosa per giustificare la trattazione dello show di Cody & co. in un saggio rivolto a rintracciare la presenza della musica afroamericana nell'Europa a cavallo tra Ottocento e Novecento. Quindi, affinché il lettore non si spazientisca, verranno scoperte le carte. Passiamo dalla musica ispirata al *Buffalo Bill Wild West Show* a quella che in ognuna di quelle rappresentazioni sonoramente risuonava.

---

<sup>17</sup> Cesare Orselli, programma di sala per la rappresentazione di *La fanciulla del West*, direttore James Meena, teatro Alighieri di Ravenna, 16-18 febbraio 2018. Non è forse un caso che la regia scaligera di Robert Carsen, con la direzione di Riccardo Chailly (2016), abbia previsto che la prima scena dell'opera fosse ambientata presso l'Irma Hotel di Buffalo Bill a Cody (Wyoming).

<sup>18</sup> Cfr. M.A. Pottinger, *Buffalo Bill and the Sound of America during the 1889 World's Fair*, in D.R. Hallman - C.A. Leal (eds.), *America in the French Imaginary, 1789-1914: Music, Revolution and Race*, Boydell Press, Suffolk 2022. Nel 1946 anche gli Stati Uniti celebrarono la loro gloria nazionale con il musical di Irving Berlin *Annie Get Your Gun*, tradotto sul grande schermo nel 1950 per la regia di George Sidney. È raccontata la vicenda di Annie Oakley nei suoi anni con lo spettacolo di Buffalo Bill: la *ballad* molto amata dai jazzisti *They Say It's Wonderful* e lo spumeggiante inno di Broadway *There's No Business Like Show Business* sono due numeri del musical.

*Buffalo Bill Band*

Dal 1882 sino al *farewell tour* del 1913 e ancora per i quattro anni di spettacoli che seguirono l'annuncio del ritiro dalle scene (stratagemma che, a quanto pare, lo *showbiz* ancora oggi adotta con disinvoltura), una formazione musicale fu parte integrante del *Buffalo Bill Wild West Show*.

Era un corposo organico tra i 16 e i 24 elementi, denominato Cowboy Band, che negli anni d'oro fu diretto da William Sweeney, trombettista virtuoso, compositore e uno dei maggiori *bandleader* del Paese. Sweeney cedette poi la bacchetta allo specialista Karl L. King (1914-1915), mentre l'ultimo maestro fu Merle Evans (1916-1917), che per diversi lustri era stato il direttore della Barnum and Bailey Circus Band.<sup>19</sup> L'impegno dei musicisti fu inversamente proporzionale alla visibilità che la stampa concedeva loro. Ogni giorno erano dappprincipio affacciandati nella parata del mattino, che segnalava la presenza dello show in città, poi avrebbero tenuto un concerto prima dell'inizio dello spettacolo (due rappresentazioni al dì) e infine si sarebbero fatti ritrovare a bordo scena per sottolineare, con stacchi musicali e suoni onomatopeici, le svolte improvvise della pantomima. Eppure dei musicisti vaccari i quotidiani scrissero ben poco: a cavallo tra i due secoli, l'esibizione di una banda era esperienza troppo consueta per riuscire a sottrarre righe alla cronaca del fantasmagorico circo di Buffalo Bill.<sup>20</sup>

La Cowboy Band, che uno scatto degli anni Ottanta dell'Ottocento ci dimostra essere di 24 elementi (tutti fieramente a cavallo), si imbarcò assieme a indiani, bisonti e *freaks* circensi quando

---

<sup>19</sup> Lo studio più completo su questo aspetto del *Buffalo Bill Wild West Show* è la tesi di dottorato di M.L. Masterson, *Sounds of the Frontier: Music in Buffalo Bill's Wild West Shows*, University of New Mexico, Albuquerque 1990.

<sup>20</sup> Non è un caso che diverse monografie sullo spettacolo di Cody non dedichino che pochissime righe alla componente musicale (come C.E. Griffin, *Four Years in Europe with Buffalo Bill*) o che addirittura non ne facciano menzione (come L.S. Warren, *Buffalo Bill's America*).

lo spettacolo varcò l'oceano.<sup>21</sup> Lievemente ridimensionata a 16 musicisti si fece apprezzare in Inghilterra. Il «London Evening News» del 25 luglio 1887 lodò la «really beautiful music», mentre l'inviato del «New York World» a Londra scrisse, sul numero del 20 agosto 1887, che la formazione «discoursed excellent music during the afternoon».<sup>22</sup> In quell'occasione la Cowboy Band si fece anche immortalare con il primo ministro inglese William Gladstone e la consorte.<sup>23</sup>

Anche in Francia la banda si fece notare infiammando l'orgoglio nazionale degli americani presenti all'esibizione, che si alzarono in piedi gonfi di patriottismo quando fu eseguito il loro inno, a differenza dei francesi i quali, come ci informa «Le Petit Journal» del 20 maggio 1889, reagirono alla *Marseillaise* senza entusiasmo.<sup>24</sup>

Pure l'Italia reca tracce del passaggio della Cowboy Band. Abbiamo anche due fotografie, entrambe del 1890: una immortalata sedici musicisti a Napoli (hanno capelloni, baffoni e gli strumenti musicali in mano) con alle spalle il Vesuvio; l'altra li ritrae all'Arena di Milano assieme agli altri personaggi dello spettacolo.<sup>25</sup> Del tour del 1906 è sopravvissuta una cospicua documentazione fotografica (soprattutto per le date di Roma, Milano, Modena, Napoli e Vicenza) ma in nessuna immagine si vedono i musicisti di *Buffalo Bill*.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Diverse foto della Cowboy Band, tra cui quella descritta, sono disponibili online sul sito del Buffalo Bill Center of the West di Cody (<https://centerofthewest.org/explore/buffalo-bill/research/buffalo-bill-band/>).

<sup>22</sup> Le informazioni sono mutate da M.L. Masterson, *Buffalo Bill's Famous Cowboy Band*, testo pubblicato online all'indirizzo <https://centerofthewest.org/explore/buffalo-bill/research/buffalo-bill-band/>.

<sup>23</sup> La foto è in M. Bussoni, *Buffalo Bill in Italia*, p. 63.

<sup>24</sup> Queste e altre testimonianze della stampa francese si trovano in M.A. Pottinger, *Buffalo Bill and the Sound of America...*

<sup>25</sup> La foto di Napoli è presente al già citato indirizzo <https://centerofthewest.org/explore/buffalo-bill/research/buffalo-bill-band/> mentre quella milanese la si trova in M. Bussoni, *Buffalo Bill in Italia*, p. 107.

<sup>26</sup> Oltre alla già menzionate foto romane di Primoli sono interessanti quelle scattate nella Piazza d'Armi a Milano, custodite nell'Archivio fotografico del Castello sforzesco.



Fig. 1 - La Cowboy Band insieme ai personaggi del *Buffalo Bill Wild West Show*, Milano, 1890 (da M. Bussoni, *Buffalo Bill in Italia*, Mattioli 1885, Fidenza 2011, p. 107).

Che nondimeno erano presenti. Ce lo dice «La Stampa» del 23 aprile 1906; nella sezione della Cronaca, a pagina 3, in seno a un ampio articolo intitolato *La prima rappresentazione di Buffalo Bill*, vi si legge:

Alle ore 15:00 precise, l'orchestra dei cowboys, curiosi coi loro larghi cappelli, intona, sotto la direzione di William Iweney [sic], l'Inno americano, ed il piccolo esercito compare nel prato, venendosi di galoppo a schierare dinanzi alle tribune del centro. Accolto da un grande applauso compare la fiera e maschia figura del colonnello Cody [...].<sup>27</sup>

La Cowboy Band, invero, a Torino intonò *The Star-Spangled Banner* e non l'inno americano. La melodia di Francis Scott Key, datata 1844, in quel 1906 era infatti l'inno della Marina (con questa consapevolezza lo aveva adottato Puccini nella sua *Madama Butterfly*) e sarebbe diventato inno nazionale solo a partire dal 1931. Oltre tre decenni di esibizioni del *Buffalo Bill Wild West Show*, tutte costantemente principiate con *The Star-Spangled Banner*,

<sup>27</sup> Mario Verdone, padre del noto attore e regista Carlo, nella sua monografia *Spettacolo romano* (cit. in M. Bussoni, *Buffalo Bill in Italia*, p. 81) ci informa che nella capitale lo show si era aperto con una ouverture musicale.

avevano decretato, a furor di un popolo sparso tra il Vecchio e Nuovo Mondo, quale dovesse essere la melodia per cui mettersi sull'attenti. Al Congresso non rimase che prenderne atto e ratificare.

Ma la Cowboy Band non aveva solo inni in repertorio. Abbonavano le marce, alcune scritte *ad hoc*, come la splendida *Buffalo Bill's Farewell March* composta da William Sweeney nel 1911 (e incisa lo stesso anno anche dalla New York Military Band), valzer, trascrizioni operistiche, musiche descrittive. Ma il catalogo non era solo questo...

### *Buffalo Bill Blues*

Il *songwriter* Harry Von Tilzer, che nel 1900 era entrato nell'industria dell'editoria musicale dalla porta principale associandosi con la Shapiro, Bernstein & Co., Inc., due anni dopo fondò la propria casa editrice. Proprio nel 1902, una trovata pubblicitaria della nuova Harry Von Tilzer Music Publishing Co. consistette in una inserzione dal titolo «Hits of the Country». Era una lista di brani e, per dimostrare quanto di successo fossero i numeri dell'elenco, la *réclame* rimarcò che le composizioni erano «now being played by the Buffalo Bill's Cowboy Band». Insomma quelle musiche, tutte composte da Von Tilzer nel 1902, erano talmente *hit* che addirittura i musicisti di Cody le avevano inserite nel loro repertorio!<sup>28</sup> Molte di quelle pagine erano *ragtime*. Che andavano ad affastellarsi ad altri *cakewalk* e *coon song* che la banda suonava abitualmente.

Rovistiamo dapprima nella lista delle «Hits of the Country», la quale comprende anche «the great cake-walk and two step» *Chocolate Drops*. Si tratta di un *ragtime* pianistico in Sib maggiore. Con i suoi quattro temi di 16 misure (e con il tema C, il Trio, nella tonalità della sottodominante secondo i dettami formali che il *ragtime* aveva ereditato dalla marcia) è un tripudio di sincopi. Un frammento dal primo tema ce ne darà prova:

---

<sup>28</sup> La pubblicità è riportata in M.L. Masterson, *Sounds of the Frontier*, p. 126.



Fig. 2 - Harry Von Tilzer, *Chocolate Drops*, tema A, battute 1-3  
(trascrizione dall'originale di Guido Raschieri).

È come i bianchi vedevano il sincopato mondo musicale afroamericano, un mondo a cui il sottotitolo *A Darktown Improbability* rimanda in modo per nulla elusivo.

*My Bamboo Queen*, con testo di Andrew Sterling, è una *coon song*; anzi, secondo quanto riporta il frontespizio della musica a stampa, è *The Greatest Coon Song*. Si tratta di un genere musicale che spopolò in America (ma ebbe un certo seguito anche in Australia) dagli anni Ottanta dell'Ottocento sino ai primi del secolo successivo, inserendosi quindi nel solco di Tin Pan Alley (infatti diversi songwriter di Broadway della prima generazione, come Irving Berlin, scrissero *coon songs*). Queste canzoni dai testi derisori nei confronti dell'afroamericano, che veniva ritratto secondo cliché razzisti, imposero l'urgenza della sincope prima dell'esplosione degli anni Novanta del *ragtime*.<sup>29</sup>

In *My Bamboo Queen*, ad esempio, il *chorus* (ritornello) è imperniato sull'alternanza di due figure dal ritmo saltellante.



Fig. 3 - Harry Von Tilzer, *My Bamboo Queen*, chorus, battute 1-4  
(trascrizione dall'originale di Guido Raschieri).

<sup>29</sup> Il termine *coon* è contrazione di *raccoon* ('procione'); il muso del procione, secondo l'ideologia *minstrel*, assomigliava al volto dell'afroamericano. Sulle *coon songs*, inserite nel quadro del pre-jazz, si legga L. Abbott - D. Seroff, *Ragged but Right. Black Traveling Shows, 'Coon Songs' & the Dark Pathway to Blues and Jazz*, University Press of Mississippi, Jackson 2007.



Nella lista delle «Hits of the Country» abbiamo anche, a detta della pubblicità, «the funniest coon song written – biggest hit in years»: *I Just Can't Help from Lovin' that Man*. Mentre le parole di Andrew Sterling e Vincent Bryan tratteggiano le stereotipate figure del lestofante di colore e della sua allocca fiamma, la musica ribadisce la centralità della sincope nell'attacco del *chorus*. Il passo però potrebbe alludere anche ad altro. La melodia del canto è diatonicamente inquadrata e sorretta dall'accordo di dominante; nondimeno la terza minore pendolare (do-la) e il tipo di figurazione ritmica suggeriscono un possibile, elusivo, rimando al blues.

CHORUS.

I just can't help from lov-in' that man, He

Fig. 4 - Harry Von Tilzer, *I Just Can't Help from Lovin' that Man*, chorus, battute 1-2 (trascrizione dall'originale di Guido Raschieri).

La Cowboy Band non ebbe in repertorio solo questi titoli dal carattere afroamericano. Passiamo ad esaminare un diverso e più numeroso elenco: il *Buffalo Bill Wild West Songster*. Siamo dinanzi ad una raccolta di oltre trenta composizioni di cui è pubblicata la sola melodia (senza indicazioni armoniche).<sup>30</sup> Molte sono *coon songs*, qualcuna è un *cakewalk*.

Alla collezione delle prime appartengono titoli come *Keep a-Watchin' dis Coon* di Raymond A. Browne, il cui *chorus* ospita la sincope a battute alterne, non diversamente dal ritornello di *My Gal Is a High Born Lady* di Barney Fagan.

Il musicologo Michael Masterson ha tuttavia valutato che l'elemento più schiettamente afroamericano contenuto nel *Song-*

<sup>30</sup> Cfr. M.L. Masterson, *Sounds of the Frontier*, p. 208.



ster fosse presente non in una *coon song* o in una pagina *cake-walk* bensì in una composizione che potremmo definire una *parlour song*: *She's the Daughter of Officer Porter*. La vicenda della giovane figlia dell'agente Porter è un valzer composto nel 1896 da George Schleiffarth con parole di M.E. Rourke. La melodia, che ebbe un certo successo e fu incisa già nel 1896 per la Berlin Gramophone dal cantante John Teller, presenta a fine ritornello un'interessante torsione.

Ecco come è pubblicata nel *Buffalo Bill Wild West Songster*:



Fig. 5 - George Schleiffarth, *She's the Daughter of Officer Porter*, battute conclusive del chorus.

Un tema in sol maggiore che in chiusura presenta un *si♭* seguito, a battuta seguente, da un *si* naturale. Parrebbe una *blue note*.

Masterson è consapevole che armonizzazioni differenti comporterebbero diverse percezioni di quel *si♭* e nella sua tesi di dottorato ne propone alcune.<sup>31</sup> Tuttavia la musica a stampa della *song*, curiosamente non interrogata dal musicologo statunitense, ci toglie dal campo delle ipotesi.

Fig. 6 - George Schleiffarth, *She's the Daughter of Officer Porter*, musica a stampa delle battute conclusive del chorus (trascrizione dall'originale di Guido Raschieri).

<sup>31</sup> Masterson avanza le sue ipotesi in *ivi*, pp. 222-223.

Il Sib è armonizzato con un accordo di sesta tedesca (come conferma la sesta eccedente Do#, che risolve ascendendo al re). Tale verticalizzazione indubbiamente attutisce il riverbero della *blue note*, ma la vibrazione non è del tutto ridotta al silenzio. In quegli stessi anni, sul VIb si alternavano l'accordo di sesta tedesca al cosiddetto *barbershop chord*, armonia quest'ultima che alla sesta eccedente ascendente preferiva la settima minore discendente, enfatizzando la presenza della terza e quinta *blue* e assecondandone la loro naturale tendenza a planare.<sup>32</sup> A cavallo tra tardo Ottocento e il primo decennio del Novecento si creò insomma un coagulo nella sintassi armonica della canzone americana dove il blues, prima di soppiantare l'armonia europea, vi si sovrappose (con)fondendosi con essa.

E allora non è così azzardato sostenere che i vaccari musicisti del Far West stavano portando in giro per il mondo anche quel minuscolo pizzico di blues che era montato in sella a composizioni come *My Bamboo Queen* e *She's the Daughter of Officer Porter*.<sup>33</sup>

Passare inosservati, lo abbiamo detto, fu il destino della Cowboy Band. Ed infatti, dalla nostra angolatura, la musicologia interessata alla presenza della tradizione afroamericana nell'Europa a cavallo tra Ottocento e Novecento non se ne è curata.

---

<sup>32</sup> Sulla *barbershop harmony* e sull'accordo di settima posto sul VIb si legano: V. Hobson, *Creating Jazz Counterpoint. New Orleans, Barbershop Harmony and the Blues*, University Press of Mississippi, Jackson 2014 (capitolo *Cracking-up a Chord*); L. Abbott, «*Play That Barber Shop Chord*»: *A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony*, «*American Music*», 10.3 (1992), pp. 289-325; in un contesto squisitamente jazzistico, V. Hobson, «*I Figure Singing and Playing Is the Same*»: *Louis Armstrong and Barbershop Harmony*, «*Jazz Perspectives*», 10.1 (2017), pp. 97-116.

<sup>33</sup> Non sono pervenute incisioni della Cowboy Band. Nel 1996 Masterson ha curato il progetto discografico Americus Brass Band, *Wild West Music of Buffalo Bill's Cowboy Band*, CD - Buffalo Bill Historic #000. Nel CD non vi sono titoli d'ambito afroamericano benché Masterson, nelle note di copertina, ravvisi un'influenza *ragtime* in *Buffalo Bill Farewell March and Two Step*.

Alla squillante banda che tra *The Star-Spangled Banner* e una trascrizione di operetta aveva traghettato alcuni campioni di musica afroamericana nel Nuovo Mondo (e nelle zone dell'Euregio: per esempio, il 24 maggio 1906 si esibirono a Linz) nessuno ha prestato orecchio.

Perlomeno le pagine di questo scritto, pur non avendo riparato a un torto, hanno forse corretto una prospettiva: la musicologia di più non può. Il lettore però, svincolato dall'ingessato galateo del saggista, potrebbe rivolgere alla Cowboy Band di Buffalo Bill un meritato *hip hip hooray*.

#### *Riferimenti bibliografici*

- L. Abbott - D. Seroff, *Ragged but Right. Black Traveling Shows, 'Coon Songs' & the Dark Pathway to Blues and Jazz*, University Press of Mississippi, Jackson 2007.
- A. Biscaro, *Buffalo Bill è arrivato a Torino. Storie di piole, amore e selvaggio West*, Neos, Rivoli 2010.
- M.J. Budds (ed.), *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of 'Hot' American Idioms on 20<sup>th</sup>-Century German Music*, Pendragon Press, Hillsdale 2002.
- M. Bussoni, *Buffalo Bill in Italia. L'epopea del Wild West Show*, Mattioli 1885, Fidenza 2011.
- M.L. Cooper, *Slave Spirituals and the Jubilee Singers*, Clarion Books, New York 2001.
- J. Deaville, *African-American Entertainers in Jahrhundertwende: Vienna Austrian Identity, Viennese Modernism and Black Success*, «Nineteenth-Century Music Review», 3.1 (2006), pp. 89-112.
- M. Delaney, *Art and Advertising in Buffalo Bill's Wild West*, University of Oklahoma Press, Norman 2019.
- C.E. Griffin, *Four Years in Europe with Buffalo Bill*, Vintage Books, New York 2005.

- V. Hobson, *Creating Jazz Counterpoint. New Orleans, Barber-shop Harmony and the Blues*, University Press of Mississippi, Jackson 2014.
- V. Hobson, «*I Figure Singing and Playing Is the Same*»: *Louis Armstrong and Barber-shop Harmony*, «Jazz Perspectives», 10.1 (2017), pp. 97-116.
- M. Huffmaster, *Arabella Fields: Black Nightingale or Black Chameleon?*, «Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften», 17.4 (2006), pp. 68-80.
- R.E. Lotz, *Black People. Entertainers of African Descent in Europe and Germany*, Birgit Lotz Verlag, Bonn 1997.
- A. Magrin, *Rough Riders in the Cradle of Civilization: Buffalo Bill's Wild West Show in Italy and the Challenge of American Cultural Scarcity at the Fin-de-Siècle*, «European Journal of American Culture», 36.1 (2017), pp. 23-38.
- F. Martinelli, *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*, Equinox Publishing, Sheffield 2018.
- M.L. Masterson, *Sounds of the Frontier. Music in Buffalo Bill's Wild West Shows*, PhD dissertation, University of New Mexico, Albuquerque 1990.
- A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, EDT, Torino 2004.
- B. Newhall, *The History of Photography*, Museum of Modern Art, New York 1982.
- M.A. Pottinger, *Buffalo Bill and the Sound of America during the 1889 World's Fair*, in D.R. Hallman - C.A. Leal (eds.), *America in the French Imaginary, 1789-1914: Music, Revolution and Race*, Boydell Press, Suffolk 2022.
- K. Thurman, *A History of Black Musicians in Germany and Austria, 1870-1961: Race, Performance, and Reception*, PhD dissertation, University of Rochester, Rochester 2013.
- L.S. Warren, *Buffalo Bill's America. William Cody and the Wild West Show*, Vintage Books, New York 2005.

NICOLA SCALDAFERRI

IL *CAMPANACCIO* DI SAN MAURO FORTE.  
UN'ESPERIENZA DI ETNOGRAFIA SONORA IN BASILICATA

In Basilicata vi sono numerosi casi di mascherate che fanno uso dei campanacci; esse avvengono soprattutto in corrispondenza del giorno di Sant'Antonio Abate, il 17 gennaio, che segna l'apertura del tempo di Carnevale. Tale ricorrenza viene salutata solitamente da mascherate, rituali sonori e dall'accensione di falò notturni. Ciò sembra coerente con la simbologia che caratterizza il santo nella cultura folklorica cristiana: sant'Antonio Abate è considerato infatti guardiano del fuoco e protettore degli animali addomesticati e tra i suoi attributi iconografici vi sono una piccola campana, spesso appesa al suo bastone, e un maiale, che nel mondo rurale veniva allevato a livello domestico e ucciso nel periodo invernale.

Il caso lucano più noto è probabilmente quello dell'apertura del Carnevale a Tricarico, in provincia di Matera. All'alba del 17 gennaio, decine di persone si mascherano da 'tori' e da 'vacche'; gli animali sono simbolicamente resi con nastri colorati (i primi sono coperti di nastri neri e rossi, le seconde di nastri variopinti). I mascherati, muniti di fragorosi campanacci, inscenano la transumanza di una mandria riversandosi nelle strade del paese.

Altro caso celebre è quello qui preso in esame: si tratta dell'evento denominato *Campanaccio*, che ha luogo a San Mauro Forte, sempre in provincia di Matera, alla vigilia di Sant'Antonio Abate. È un caso che desta un interesse particolare sia per il coin-

volgimento massiccio della popolazione, sia per le dinamiche performative e sonore che lo caratterizzano.<sup>1</sup>

San Mauro Forte è un paese di 1400 abitanti, situato a 540 metri di altitudine nel cuore della Collina materana e caratterizzato da un'economia di tipo agropastorale e da una fiorente olivicoltura. Come molti paesi dell'entroterra del Sud Italia, è soggetto a uno spopolamento che nel corso dell'ultimo mezzo secolo ha portato al dimezzamento dei suoi abitanti; l'emigrazione ancora oggi riguarda soprattutto i giovani che trovano difficoltà a trovare impiego nell'economia locale.

Il *Campanaccio* costituisce da decenni l'evento principale del luogo, con un forte carattere identitario per tutta la comunità e per gli emigranti che appositamente rientrano al paese.

L'evento inizia all'imbrunire, quando escono per le strade numerose squadre di scampanatori, composte da uomini, donne e ragazzi, e può protrarsi fino a notte fonda. Ogni partecipante reca un campanaccio, spesso di grandi dimensioni, che viene appeso al collo e sorretto con ambedue le mani; lo si suona con una spinta che viene data, a seconda delle dimensioni, dalle mani, dal busto e anche dalle ginocchia.

Ogni squadra comprende un numero variabile di partecipanti, da poche unità fino a qualche dozzina; l'evento risulta essere così una partecipazione di massa di decine di squadre e centinaia di

---

<sup>1</sup> Entrambi questi eventi sono stati oggetto di uno studio che ho condotto in collaborazione con un team di colleghi nel 2004: al lavoro sul terreno hanno preso parte Steven Feld, che ha realizzato una *soundscape composition* utilizzando un microfono DSM, e Stefano Vaja, che si è occupato della documentazione fotografica; si è poi affiancata una riflessione teorica alla quale hanno preso parte Febo Guizzi, Ferdinando Mirizzi e Francesco Marano: cfr. N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi, animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine 2005. Al caso specifico del *Campanaccio* è poi dedicato un capitolo di L. Ferrarini - N. Scaldaferrì, *Sonic Ethnography. Identity, Heritage and Creative Research Practice in Basilicata, Southern Italy*, Manchester University Press, Manchester 2020, dove l'evento di San Mauro è stato affrontato nell'ambito di un paradigma interpretativo che ha preso in esame la componente sonora. In queste pagine vengono ampliate alcune delle riflessioni proposte in tali sedi.

persone. I membri di ogni squadra indossano costumi simili, in modo da essere visivamente riconoscibili. I travestimenti sono i più svariati: si va dai mantelli neri alle tuniche, dai copricapi appariscenti a pelli animali, fino ai costumi che si ispirano a fatti dell'attualità. Anche i criteri di composizione delle squadre sono molto vari: possono esservi squadre omogenee per sesso o fasce di età, o squadre di amici, di parenti, di emigranti.

Fino a notte le squadre girano per le strade del paese secondo percorsi prestabiliti. Una tappa obbligata è la visita alla chiesa di San Rocco, attorno alla quale si compiono tre giri rituali: lì dentro è custodita la statua di sant'Antonio Abate – raffigurato con il maiale ai suoi piedi e la campanella attaccata al bastone –, che è il destinatario dei tre giri d'omaggio, come di prassi accade durante i pellegrinaggi ai santuari. I partecipanti fanno anche grande consumo di alcol e i giri per le strade sono intercalati da soste in cantine di proprietà familiare. A notte fonda, i membri delle squadre, posati i campanacci, si riuniscono per una festosa cena collettiva che si protrae fino alle luci dell'alba.

Durante il *Campanaccio* i partecipanti portano in giro, quasi come trofei, teste di maiale spesso sontuosamente addobbate, salicce, damigiane di vino, pelli di animali, immagini di sant'Antonio Abate, corna e oggetti del mondo contadino e pastorale. Capita anche di vedere animali vivi, come capre e asini, in una commistione tra uomini e bestie che non è solo simbolicamente suggerita, ma anche concretamente ostentata. Essa è peraltro insita nella natura stessa del campanaccio come oggetto, che trova il suo principale utilizzo nel mondo della pastorizia, laddove viene appeso al collo degli animali come forma di marchio sonoro. Nel suo uso primario, infatti, il campanaccio è traccia dell'addomesticamento ed emblema del controllo dell'uomo sulla ferinità, come viene discusso nella letteratura etnografica in materia.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. F. Guizzi, *Campanacci a festa*, in N. Scaldaferri (a cura di), *Santi, animali e suoni*, pp. 20-37.

Nel mondo della pastorizia, la produzione del suono col campanaccio è involontaria; essa avviene come conseguenza del movimento dell'animale, mentre cammina o bruca l'erba, e l'animale, suo malgrado, viene reso dal proprietario un'entità che produce suono. Ascoltare il suono dei campanacci consente ai pastori di controllare i singoli capi e governare le mandrie negli spostamenti, anche grazie ad accordature specifiche che consentono di identificare con precisione il posizionamento degli animali. La diversificazione di intonazioni e timbri, ottenuta agendo sulla forma dei campanacci, può anche seguire dei criteri estetici, con il risultato di compiere delle autentiche forme di *design acustico*.

Secondo le classiche interpretazioni dei rituali carnevaleschi, le persone che si appendono i campanacci al collo costituiscono un caso di cambiamento di ruolo: gli uomini si trasformano in animali, suggerendo una contiguità tra umano e non umano di natura non sempre rigidamente oppositiva. Nel caso del *Campanaccio*, tuttavia, ciò costituisce solo il dato di prima lettura di un fenomeno che a un'indagine più accurata si rivela più sfaccettato, e i cui dati salienti possono emergere soprattutto grazie a una riflessione specifica sul suono.

### *Il ritmo*

Caratteristica cruciale del *Campanaccio* è che i membri di ogni squadra scuotono i campanacci in maniera sincronica, con lo stesso beat. Ogni squadra esegue sequenze ritmiche di 4/4, a una velocità di metronomo di circa 90/100 battiti per minuto. La scampanata non genera dunque un frastuono caotico; al contrario, è disciplinata da una precisa organizzazione ritmica.<sup>3</sup> A San Mauro questo avviene grazie alla presenza di un caposquadra a cui viene riconosciuto il compito di coordinare i movimenti del gruppo, e

---

<sup>3</sup> Situazione analoga ad altri casi, come quello di Mamoiada, in Sardegna; tuttavia gli eventi presentano poi specificità peculiari non sempre assimilabili, come si evince dalle prossime pagine.



quindi il ritmo del suono. Il caposquadra può rimarcare questo suo ruolo in vari modi: con un grappolo di piccoli campanelli attaccati a un lungo bastone che viene ritmicamente percosso per terra, producendo uno specifico segnale acustico che all'occorrenza diventa anche visivo; oppure usando un fischiotto, un tamburo o una grancassa; o, ancora, posizionandosi in testa al gruppo, con la funzione di capomandria, imprimendo un impulso ritmico al quale poi si uniformeranno tutti gli altri membri della squadra.

Grazie al recente sviluppo dei *sound studies*, su suono e musica si è sviluppato un dibattito che li vede in parte contrapposti.<sup>4</sup> Mentre per musica s'intende, pur nella varietà delle sue sfaccettature, l'attività consapevole prodotta dall'uomo con esplicita destinazione sociale, il suono è inteso soprattutto come fenomeno fisico, fruito anche a livello di corpo sotto forma di vibrazione. Per il caso di San Mauro può tornare utile ricorrere alla classica definizione di John Blacking della musica come «suono umanamente organizzato».<sup>5</sup> Le sequenze organizzate di *beats* prodotte dai campanacci per le strade, ulteriormente rafforzate dal suono di fischiotti e tamburi, sono qualcosa di più vicino a una performance ritmico-musicale che non al suono di una mandria. Pur restando rigorosamente collocato in un preciso contesto rituale, a San Mauro il campanaccio viene trasformato da idiofono del mondo pastorale – che produce il suono come conseguenza del movimento – a strumento musicale, disciplinando la componente gestuale al fine di ottenere delle sequenze ritmiche. Proprio questa caratteristica ha fatto sì che musicisti, artisti e produttori ne siano rimasti affascinati, giungendo a usare le sequenze isocrone prodotte dalle squadre del *Campanaccio* come sequenze ritmiche di brani e performance musicali.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Si rinvia in particolare a: N.S. Eidsheim, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham 2015; e D. Novak - M. Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*, Duke University Press, Durham 2015.

<sup>5</sup> Cfr. J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi - LIM, Milano 2007.

<sup>6</sup> Canio Loguercio, nella sua composizione *Miserere*, utilizza una sequenza di beat ricavata da un frammento di una registrazione che, messa in loop,

Nello stesso tempo tuttavia, l'assenza di un pubblico quale esplicito destinatario dei suoni, unitamente al carattere itinerante della manifestazione e alla ripetizione automatica e gestuale che scivola nell'automatismo, rende il *Campanaccio* diverso dalle performance che hanno una chiara connotazione di tipo musicale, anche per via della modalità di fruizione totalizzante che coinvolge tutto il corpo immerso nelle vibrazioni sonore. Il sincronismo di gruppo conferisce a ogni squadra una precisa identità, fatta di coesione ritmica, che è assai più forte di quella conferita dall'indossare costumi simili. Questo, come si vedrà, è dovuto alle condizioni di scarsa visibilità in cui si verifica l'evento, che lascia emergere soprattutto i segnali acustici, ma anche alla fatica del movimento corporeo da cui scaturisce l'azione ritmica, legato all'ascolto dei partecipanti in un costante rapporto di feedback: il suono ritmato è conseguenza del movimento coordinato e compatto con cui si muovono tutti i membri della squadra, sottoposto al controllo dell'ascolto.

La presenza del ritmo risulta essere importante più come fattore di coesione identitaria del gruppo che non per le sue valenze musicali. Questo si percepisce soprattutto nei momenti in cui due squadre s'incontrano lungo le strade, che danno luogo a un inevitabile conflitto tra i due ritmi eseguiti. In tali situazioni, infatti, invece di cercare di armonizzare i ritmi, ogni squadra continua a suonare con ostinazione la propria sequenza, cercando di aumentare il volume della scampanata; questo non per il timore di soccombere di fronte ai decibel della squadra opposta, bensì per quello di perdere il proprio ritmo, col rischio di scivolare nel caos o, peggio ancora, di farsi 'contagiare', di finire cioè per replicare il ritmo delle altre squadre.

---

costituisce l'accompagnamento percussivo sottostante al brano per tutta la sua durata (C. Loguercio, *Miserere. Preghiera d'amore al netto di indulgenze e per appuntamento*, Squilibri, Roma 2006, CD, tracce 9 e 13). Nell'ambito di *Matera Capitale Europea della Cultura 2019*, durante l'*Open Sound Festival*, nei live set sono state utilizzate sequenze di beat dei campanacci di San Mauro come base per dance music ed elaborazioni elettroniche.

Nel contempo, il ‘mondo alla rovescia’ degli uomini sonoramente trasformati in animali non è mai rovesciato al punto tale da finire in eccesso; sono infatti del tutto assenti nel *Campanaccio* eventi ai quali cui spesso si assiste nei rituali carnevaleschi, come gesti lascivi, riferimenti sessuali o forme di aggressività più o meno ritualizzate. La disciplina ritmica governa in modo rigoroso anche la contiguità tra uomo e animale, limitandone eccessi e sconfinamenti e conferendo ai partecipanti una postura cerimoniale, ieratica e solenne; pur nella meccanicità gestuale alla base della produzione del suono, i partecipanti denotano infatti sempre una coscienza vigile e una capacità di controllo degli impulsi temporali, resi ancor più complessi dalla reale difficoltà del controllo dei movimenti del campanaccio, soprattutto se di grandi dimensioni.

### *Il buio e l'ambiente*

Un'altra caratteristica saliente del *Campanaccio* di San Mauro Forte, come si è detto subito, è quella di essere un evento notturno. Le sfilate delle squadre avvengono con la sola illuminazione pubblica delle strade; nei punti dove questa manca o è particolarmente tenue, come in certi vicoli, i partecipanti si trovano immersi nel buio. Tale situazione spinge inevitabilmente verso una diminuzione del canale di percezione visuale a vantaggio di altre forme di percezione sensoriale: in primo luogo quella uditiva, ma anche quella tattile, che riceve le vibrazioni sonore dello strumento e le risonanze dei luoghi.

I partecipanti, pur nella varietà dei possibili costumi e travestimenti, sono sempre a viso scoperto e non recano alcuna maschera. Questa è una differenza sostanziale rispetto a ciò che avviene in altre occasioni simili, come nella vicina Tricarico, ma anche nella maggioranza dei casi italiani; basti pensare a quanto accade in Sardegna, nell'arco alpino e più in generale nel bacino del Mediterraneo, dove la maschera rappresenta un dato importante dell'evento, con implicazioni sul rapporto tra suono

e maschera che sono state anche oggetto di specifiche indagini e discussioni.<sup>7</sup>

Ogni partecipante al *Campanaccio* interpreta il proprio ruolo nella squadra con grande concentrazione: cammina in modo lento e ritmato in un atteggiamento straniante, lo sguardo fisso in avanti che non rivela alcuna emozione, immerso nei suoni che lo circondano e con il suono del proprio campanaccio che diventa la sua voce.

Il buio fa sì che a San Mauro i volti, pur in assenza di una maschera, siano sempre nascosti e difficilmente riconoscibili. La forte identificazione di ogni partecipante con il suo strumento fa sì che la sua vera ‘copertura’ sia quella fornita dal suono: tutta la persona, in quanto entità sonante, diventa una maschera, e la presenza del partecipante viene percepita dal suono che produce.

In molte feste dei campanacci, la forma dello strumento può suggerire delle implicazioni sessuali; questo accade per esempio a Tricarico, dove i campanacci possono essere ‘maschi’ o ‘femmine’ a seconda della forma appuntita del batacchio e della forma tondeggiante della bocca. A San Mauro Forte, invece, vi è un’indifferenziazione dal punto di vista dell’identità sessuale: uomini, donne o bambini scelgono il proprio campanaccio solo in base alla forza fisica necessaria a reggerlo e suonarlo. Maggiore è la loro forza, più grande sarà il campanaccio e dunque più forte, grave e profondo il suono prodotto. L’intensità e la profondità del suono proiettato nello spazio circostante da ogni partecipante sono la diretta emanazione della sua forza fisica, che viene ad essere così percepita mediante l’ascolto.

---

<sup>7</sup> Si rinvia a G.N. Spanu *et al.*, *Sonos. Strumenti della musica popolare sarda*, Istituto superiore regionale etnografico Ilisso, Nuoro 1994; e D. Blau - A. Amanatidis - P. Panopoulos - S. Feld, *Skyros Carnival* (con CD e DVD), VoxLox, Santa Fe 2012. Su suono e maschera, cfr. F. Guizzi (a cura di), *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazione di sé: per un’antropologia sonora della liminarità contemporanea*, LIM, Lucca 2013.

L'azione sonora delle squadre nel loro insieme crea una densa fonosfera che invade sino a notte fonda le strade, e che in assenza d'inquinamento acustico è udibile anche nelle aree circostanti il paese. Alla sua 'composizione' concorrono anche i luoghi fisici, le strade e gli edifici che sono i ricettacoli del fiume di risonanze che vi si riverberano. Gli spazi, lungi dall'essere luoghi neutri, svolgono un ruolo importante in ogni performance che accolgono.<sup>8</sup> Durante il *Campanaccio* i luoghi risuonano sotto le poderose sollecitazioni sonore. Le squadre si trovano a essere immerse nel suono, la cui materialità è percepibile da tutto il corpo come risonanza e vibrazione fisica; le vibrazioni costituiscono il flusso all'interno del quale si svolge la stessa performance. Essa si configura come una *performance in sound*, immersa nell'aria fredda del mese di gennaio.

La sfilata può protrarsi per ore; lo sforzo fisico, la reiterazione del movimento necessario alla produzione del suono, l'ostinata e avvolgente presenza di sonorità assordanti, e non ultimo il consumo di alcol, fanno sì che il *Campanaccio* sia vissuto come un intenso momento di coinvolgimento sensoriale ed emotivo. La condizione di ascolto immersivo, lo sforzo fisico in cui si trovano ad agire i partecipanti, preludono quasi a una situazione di *trancing*, secondo la terminologia proposta da Judith Becker.<sup>9</sup> Questo stato interessa in primo luogo i partecipanti, ma anche i visitatori che ogni anno giungono numerosi, quasi sempre muniti di smartphone e macchine fotografiche, per 'vedere' i campanacci, e che si trovano avviluppati nella cappa sonora.

Può essere utile riprendere la terminologia introdotta da Gilbert Rouget nel suo importante libro *Music and Trance*, laddove distingue, all'interno dei riti musicali, il ruolo dei «musicati» da

---

<sup>8</sup> Cfr. S. Feld - K.H. Basso (eds.), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe - Seattle 1996; per ogni considerazione su luoghi e spazio resta fondamentale la lettura di R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro* (1977), nuova ed. a cura di G. Cestino, Ricordi - LIM, Milano 2022.

<sup>9</sup> Cfr. J. Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2004.

quello dei «musicanti».<sup>10</sup> Nel caso di San Mauro, i visitatori sono i musicati, presenza incidentale che resta sempre ai margini del rito senza poter entrare a farne parte del suo nucleo, pur venendo tuttavia anche essi investiti dal profluvio sonoro; i performer risultano invece a un tempo musicati e musicanti.

I partecipanti al *Campanaccio* diventano figure straniate e fortemente identificate nella loro essenza di maschere sonore, che conferisce loro una nuova identità sia individuale che di squadra, soprattutto grazie all'organizzazione conferita dal ritmo. Essi costituiscono delle entità liminali, proiettate verso diverse altre possibili sfere di tangenza: soprattutto con la dimensione del non umano, a iniziare da quella del mondo animale, con il quale è il campanaccio stesso, come oggetto materiale e per la sua stessa funzione sonora primaria, a porsi come agente di contatto.

### *La funzione protettiva e purificatrice del suono*

Il valore liminale del *Campanaccio* si estende a una funzione magico-protettiva, comunemente attribuita dai partecipanti alla propria performance; tuttavia non è tanto la funzione simbolica del suono a costituire un agente di protezione, quanto la sua stessa risonante fisicità. Questo è un dato che emerge dalle conversazioni con i sanmauresi, che attribuiscono ai fiumi di suono riversati lungo le strade un chiaro valore di protezione; essi li considerano quasi come una sorta di 'guaina' in grado di ricoprire e proteggere il paese. Una simile interpretazione probabilmente è beneficiaria anche degli studi condotti dall'antropologo Enzo Spera negli anni Ottanta del secolo scorso, fatta propria dai sanmauresi delle ultime generazioni, ed entrati nel locale senso comune. Spera collega i significati profondi della scampanata all'uccisione dell'ingente numero di maiali che avveniva nel cuore dell'inverno:

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione* (1985), nuova ed., Einaudi, Torino 2019.

Pratica di purificazione (non escluso il senso più fisico di vera e propria copertura acustica) per disperdere gli influssi negativi di cui l'aria diviene pregna... Solo chi ha assistito qualche volta alla straziante uccisione, per sgozzamento, e alla morte per dissanguamento di un maiale, avvenuta in una casa o in un cortile, può meglio e più completamente cogliere il senso di questa nota, di questa proposta ed ipotesi di lettura.<sup>11</sup>

I maiali nel mondo rurale costituivano la base dell'alimentazione domestica e venivano tradizionalmente allevati da ogni famiglia, talvolta in una forma di convivenza con le persone che spesso li tenevano in casa; poi venivano uccisi nel cuore dell'inverno per fare da scorta di cibo per i mesi successivi sotto forma di insaccati. Le uccisioni dei maiali nei cortili e lungo le strade dei paesi nel cuore dell'inverno in passato erano diffusissime. Nel contempo, il rito dell'uccisione del maiale e la festa che ne seguiva erano al centro di una rete di relazioni e pratiche di scambio che regolavano il rapporto tra individui e famiglie, come viene illustrato da Francesco Marano.<sup>12</sup> Il rito dell'uccisione era assai violento, soprattutto per la necessità di dissanguare l'animale al fine di raccogliere il sangue, utilizzato per il sanguinaccio; un'intensa esperienza emotiva e di sovrastimolazione sensoriale per chi lo praticava o vi assisteva, dominata dalle grida strazianti degli animali, dai rivoli di sangue e acqua che scorrevano lungo i vicoli e dall'odore della macellazione che infestava per giorni il paese.

Il rito del *Campanaccio* dunque poteva essere inteso come un lavacro collettivo e di purificazione; la spinta delle fragorose vibrazioni dei campanacci, dotate quasi di una capacità abrasiva, dovrebbero rimuovere quelle delle violentissime grida degli animali sgozzati che avevano fatto risuonare gli stessi edifici e le stesse strade; ma anche rimuovere nei partecipanti, con l'im-

---

<sup>11</sup> V. Spera, *Inizio del Carnevale a Tricarico*, «Quaderni dell'Università degli Studi di Bari», 2 (1982), p. 327.

<sup>12</sup> Cfr. F. Marano, *Maiali per i discendenti. Simboli e relazioni nella 'festa del maiale'*, «Archivio di etnografia», 1 (1999), pp. 31-46.

mersione in una nuova sovrastimolazione e un ascolto inteso e assordante, la sensazione di sentire gli odori della macellazione.

I maiali da anni sono pressoché scomparsi dai vicoli di San Mauro e degli altri paesi lucani, trasferiti negli allevamenti, mentre le grida delle uccisioni restano confinate nello spazio dei mattatoi che ricorrono forse a pratiche meno cruenti. La funzione purificatrice e protettiva del bagno di suono nella narrativa locale non è tuttavia andata scemando; al contrario, sganciata dal dato contingente, ha assunto una funzione protettiva ancora più ampia: diffondendo robuste cadenze ritmiche dalle bocche rivolte verso il basso, sembrava quasi voler segnare in profondità le strade del paese, rendendolo immune a ogni forma di influsso malefico. Le squadre di scampanatori verrebbero quasi a costituire delle squadre organizzate di ‘disinfestazione’, che trovano rispondenza nell’organizzazione quasi militaresca conferita dal dispiegamento di divise e dal compattamento ritmico. Per quanto radicata nel vecchio mondo rurale, l’essenza di una simile interpretazione è giunta fino alla sfera della comunicazione digitale, riproposta nello stesso sito web del Comune. La spiegazione giunge a conferire al maiale attributi malefici, ponendo così non a caso la sua uccisione sotto l’egida dei santi; ma soprattutto si allarga la funzione protettiva del suono dei campanacci a ogni forma di possibile calamità:

Ai campanacci è attribuita una funzione apotropaica e propiziatoria: ad essi tocca il decisivo compito di stornare ogni forma di malanno, come ad esempio la grandine e di assecondare la fecondità dei campi e l’abbondanza delle messi. [...] Altro elemento essenziale e significativo della sagra è il maiale e non è un caso che il 15 gennaio, festa del patrono san Mauro Abate, abbia inizio la tradizionale cerimonia dell’uccisione del porco, che termina proprio la sera del 17. Nelle credenze religiose popolari il maiale simboleggia il male e nella iconografia di sant’Antonio proprio il maiale ‘incarna’ le molte seducenti tentazioni del diavolo.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> <https://www.comune.sanmauroforte.mt.it/kweb-smf/sito/sanmauroforte/pagine/437460-carnevali>.



Il rito «della gente povera e dei maiali», come Concetto Valente definì l'evento di San Mauro in una descrizione del secolo scorso,<sup>14</sup> è passato alle nuove generazioni, che ne hanno acquisito l'apparato rituale assorbendone gli antichi e profondi significati talvolta in modo anche inconsapevole, e considerandoli anche trasferibili ad altre situazioni.

Un esempio significativo: il 23 novembre 2003 gli abitanti provenienti da tutti i comuni della Basilicata si riversarono compatti a Scanzano Jonico per protestare contro il governo Berlusconi che intendeva costruirvi il deposito nazionale delle scorie nucleari, intenzione poi ritirata. Gli abitanti di San Mauro Forte vi giunsero suonando i loro enormi campanacci. Mai come in quell'occasione i 'suoni organizzati' dei campanacci rivelarono appieno il loro sapore apotropaico; diffondendo robuste cadenze ritmiche dalle bocche rivolte verso il basso, sembravano quasi voler marchiare in profondità il territorio di Scanzano ed erigere a sua protezione una cappa sonora impenetrabile a ogni azione nefasta.

### *Forme di patrimonializzazione*

La ricorrenza del *Campanaccio*, a detta di Spera, quasi si sovrappone alla vecchia festa patronale di San Mauro, festeggiata in passato il 15 gennaio e oggi caduta in disuso; secondo le ricerche condotte sulla scorta di storici locali, sarebbe stata proprio l'antica processione di San Mauro, con i buoi portati per le strade con funzione di percorrere e 'segnare' il paese, alla base dell'attuale rito itinerante del *Campanaccio*.<sup>15</sup> Tuttavia, nonostante l'aura apotropaica e le indubbe radici saldamente affondate nel mondo rurale e agropastorale, è possibile scorgere nell'attuale *Campa-*

---

<sup>14</sup> Cfr. C. Valente, *La mia Basilicata*, a cura di G. Valente, Litografia Serilito, Sambuceto 1989.

<sup>15</sup> Cfr. V. Spera, *Inizio del Carnevale a Tricarico*; F. Mirizzi, *Gli sguardi e la scrittura*, in N. Scaldasferri (a cura di), *Santi, animali e suoni*, pp. 6-18.

*naccio* evidenti tracce dei processi di reinvenzione della tradizione. Pratiche che una certa narrativa presenta come ‘ancestrali’ si rivelano spesso forgiate da ragioni poco arcaiche, elaborate in base a contingenze specifiche piuttosto recenti. Il *Campanaccio* di San Mauro, nelle forme che oggi conosciamo, è infatti è anche il risultato di un’azione di patrimonializzazione intrapresa a cominciare dagli anni Ottanta dall’amministrazione comunale, che nel volgere di qualche decennio ne ha fatto il veicolo dell’immagine pubblica del paese, e in quanto tale è stato inserito anche nei programmi di supporto della Regione Basilicata al patrimonio di beni immateriali del territorio.<sup>16</sup>

L’amministrazione comunale di San Mauro è attivamente intervenuta in un momento in cui il fenomeno stava conoscendo una fase di declino. La partecipazione popolare all’evento era infatti giunta a toccare dei picchi negativi nel corso degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta, quando poche persone sfilavano per il paese con i campanacci, diventando talvolta perfino oggetto di scherno, in quanto il rito era considerato retaggio di un vecchio mondo arretrato e superstizioso. Dal 1987 si è però verificato un cambio di passo quando il Comune, su iniziativa dell’allora sindaco Leonardo Calbi, ha iniziato a patrocinare l’evento. A partire da quel momento, ogni anno viene commissionato un manifesto che diventa l’icona promozionale della manifestazione, si allestiscono punti di ristoro per gli scampanatori e per i visitatori. Alla ricorrenza viene abbinato l’annullo filatelico con funzione celebrativa, e per incentivare ulteriormente la partecipazione delle squadre viene istituita la ‘premiazione’ dei gruppi, ovvero il conferimento di un attestato e un trofeo, assegnato in base alla loro partecipazione. Attorno alla «sfilata di liberi suonatori» – questa è la formula che compare reclamizzata sui manifesti – vengono nel tempo organizzati anche momenti di riflessione scientifica ed

---

<sup>16</sup> Il *Campanaccio* è infatti inserito nell’*Elenco del patrimonio culturale intangibile della Basilicata* (si veda il sito <https://patrimonioculturale.regione.basilicata.it/rbc/form.jsp>).

eventi spettacolari; vengono inoltre invitati ospiti e proposti dei gemellaggi con realtà che presentano tradizioni analoghe. Negli anni vengono realizzati gemellaggi con gruppi di scampanatori dalla Sardegna e dalla Sicilia, ma anche con sbandieratori dal sapore medievale, accompagnati in questo caso solo da suoni di tamburi, quasi a metterli consapevolmente in relazione con il dato ritmico che caratterizza il *Campanaccio*. Tutto questo, oltre ad aumentare la capacità attrattiva di turisti e visitatori, ha avuto la funzione di far comprendere agli abitanti del posto, grazie al confronto con altre realtà e agli interventi di esperti e studiosi, le specificità della propria manifestazione, stimolandone un coinvolgimento e una partecipazione sempre più intensa.

Il Comune, inoltre, ha cercato negli ultimi anni di calendarizzare il *Campanaccio* spostandolo dalla vigilia di Sant'Antonio al sabato più prossimo, lasciando tuttavia aperta la possibilità di sfilare anche il 16 sera. Lo spostamento in un primo momento è stato accolto con una certa ostilità da parte dei più attaccati alla tradizione, ma col passare degli anni ci si è adeguati per evidenti comodità (soprattutto per avere la domenica come momento di riposo per riprendersi dalle fatiche notturne). Già nel gennaio 2011, all'interno di un ricco calendario di eventi, la sfilata principale compariva fissata per la sera del sabato più vicino alla ricorrenza di Sant'Antonio Abate; nel 2019 l'evento è stato addirittura anticipato al 12 gennaio, per non interferire con gli eventi legati all'inaugurazione delle iniziative di *Matera Capitale Europea della Cultura*.

L'amministrazione comunale da tempo destina risorse finanziarie al *Campanaccio* abbinandovi una sorta di sagra di prodotti tipici, con distribuzione di vino e salsicce, capace di attirare numerosi turisti. Va segnalato anche l'inserimento del *Campanaccio* nella rete dedicata ai Carnevali della Basilicata, fondata nel 2014, che punta a creare un circuito dei carnevali riconosciuti di «valenza antropologica e culturale»,<sup>17</sup> nonché la partecipazione

---

<sup>17</sup> Si veda in proposito il sito web <https://carnevalilucani.it/>.

al *Raduno delle maschere antropologiche* promosso annualmente a Tricarico,<sup>18</sup> dove l'aggettivo 'antropologico' evoca soprattutto l'aura ancestrale di cui sarebbero pervasi questi eventi, capaci di suscitare curiosità e costituire potenziali attrattori dal punto di vista di un turismo culturale.

### *Conclusione*

Nonostante le trasformazioni un fenomeno dinamico reiterato nel tempo, le interferenze con gli aspetti organizzativi che l'ingrandirsi del fenomeno ha comportato, la diffusione presente anche sul Web, che ne fa un fenomeno di diffusione sulla scena digitale grazie alla sua aura arcaica, il *Campanaccio* di San Mauro Forte non sembra modificare il suo nucleo e il significato più profondo di un rituale sonoro autoreferenziale dal forte carattere identitario. Esso viene sempre praticato dai partecipanti per loro stessi, per la loro comunità e il loro paese, in una situazione in cui maschere, comunità e luoghi si trovano a risuonare in modo concorde, e in cui la ferinità acquisita grazie alla maschera sonora si presenta a sua volta addomesticata dalla disciplina ritmica autoimposta di ogni singola squadra.

La massiccia presenza della componente ritmica, che ribadisce costantemente il controllo umano esercitato sulla maschera sonora, sfugge a semplicistiche letture interpretative di rovesciamento di ruoli; così come rifugge anche le semplici definizioni di natura oppositiva di musica e suono, i cui contorni sembrano presentarsi invece con toni più sfumati. Così come le specificità performative, nel chiamare in causa dati ambientali, componenti fisiche del suono e modalità di fruizione multisensoriale – oltre alle inevitabili suggestioni simboliche –, evidenziano tutta la complessità esperienziale insita nell'evento e la necessità di affrontarne criticamente la discussione con appropriati strumenti di considerazione critica.

---

<sup>18</sup> Si veda il sito web <https://www.prolocotricarico.it/proloco/995/>.

*Riferimenti bibliografici*

- J. Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2004.
- J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?* (1973), Ricordi - LIM, Milano 2007.
- D. Blau - A. Amanatidis - P. Panopoulos - S. Feld, *Skyros Carnival* (con CD e DVD), VoxLox, Santa Fe 2012.
- A. Corbin, *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*, Columbia University Press, New York 1998.
- N.S. Eidsheim, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham 2015.
- S. Feld - K.H. Basso (eds.), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe - Seattle 1996.
- L. Ferrarini - N. Scaldaferrì, *Sonic Ethnography. Identity, Heritage and Creative Research Practice in Basilicata, Southern Italy*, Manchester University Press, Manchester 2020.
- F. Guizzi, *Campanacci a festa*, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi, animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine 2005, pp. 20-37.
- F. Guizzi (a cura di), *Maschere di suoni. Costruzione del caos e affermazione di sé: per un'antropologia sonora della liminarietà contemporanea*, LIM, Lucca 2013.
- C. Loguercio, *Miserere. Preghiera d'amore al netto di indulgenze e per appuntamento* (con CD e DVD), Squilibri, Roma 2006.
- F. Marano, *Maiali per i discendenti. Simboli e relazioni nella 'festa del maiale'*, «Archivio di etnografia», 1 (1999), pp. 31-46.
- F. Mirizzi, *Gli sguardi e la scrittura*, in N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi, animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte*, Nota, Udine 2005, pp. 6-18.
- D. Novak - M. Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*, Duke University Press, Durham 2015.

- P. Panopoulos, *Animal Bells as Symbols: Sound and Hearing in a Greek Island Village*, «Journal of the Royal Anthropological Institute», 9.4 (2003), pp. 639-656.
- P. Price, *Bells and Man*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- A. Ricci, *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)* (con DVD), Squilibri, Roma 2012.
- G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, nuova ed., Einaudi, Torino 2019.
- N. Scaldaferrì (a cura di), *Santi, animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte* (con CD), in collaborazione con S. Feld - F. Guizzi - F. Marano - F. Mirizzi - S. Vaja, Nota, Udine 2005.
- R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro* (1977), nuova ed. a cura di G. Cestino, Ricordi - LIM, Milano 2022.
- G.N. Spanu et al., *Sonos. Strumenti della musica popolare sarda*, Istituto superiore regionale etnografico Ilisso, Nuoro 1994.
- V. Spera, *Inizio del Carnevale a Tricarico*, «Quaderni dell'Università degli Studi di Bari», 2 (1982), pp. 318-343.
- C. Valente, *La mia Basilicata*, a cura di G. Valente, Litografia Serilito, Sambuceto 1989.

## INDICE DEI NOMI





Abbott, Lynn, 221n, 224n  
 Adamo, Giorgio, 3n, 16, 33n, 96n  
 Adelsburg (famiglia di musicisti), 82, 84n, 86n  
 Agesilao, 171  
 Aksoy, Ozan, 6n  
 Amanatidis, Agapi, 234n  
 Americus Brass Band, 224n  
 Amselle, Jean-Loup, 38n  
 Anderson, John Kinloch, 170n  
 Anderson, William, 37n  
 Angliker, Erica, 169n  
 Annarilli, Alberto, 19  
 Appadurai, Arjun, 114n  
 Appler, Hans, 183n, 184n  
 Archidamo, 174-175, 176n  
 Archiglio, Pietro ('Balino'), 84-85, 86n, 87f, 93, 97-98, 100f, 101  
 Aristarco, 164  
 Aristonico, 164  
 Armbruster, Barbara, 126n  
 Armit, Ian, 110n  
 Arnold, Bettina, 126n  
 Ascari, Ivano, XIII-XIV, 107, 109, 119n, *139-159*  
  
 Bagnah, Awali, 47n  
 Bah, Mohamed, 47n  
 Bailey, James A., 213, 217  
 Baily, John, 31n  
 Baines, Anthony, 164n, 166n, 184n, 189, 198n  
  
 Balde, Aliou, 47n  
 Balino (Pietro Archiglio), 84-85, 86n, 87f, 93, 97-98, 100f, 101  
 Bandeko (coro), 12  
 Banks, James A., 60n  
 Barker, Andrew, 170n  
 Barnum, P.T., 213, 217  
 Barnum and Bailey Circus Band, 217  
 Barrier, N. Gerald, 60n  
 Barz, Gregory, 44n  
 Basso, Keith H., 235n  
 Baumann, Gerd, 32n  
 Becker, Judith, 235  
 Beckles Willson, Rachel, 31n  
 Belasco, David, 215  
 Bélis, Annie, 165n  
 Bellia, Angela, 169n  
 Bellintani, Paolo, 106n  
 Bemmman, Jan, 188n  
 Berlin, Irving, 216n, 221  
 Berlinzani, Francesca, 161n, 164n, 165n, 166n, 167n, 168n, 169n, 170n, 174n, 177n  
 Bernadet, Renaud, 113f  
 Bernhardt, Sarah, 209  
 Bertolani, Barbara, 63n  
 Bezzecchi, Giorgio, 86n, 90n  
 Biamonte, Nicole, 38n, 40n  
 Biscardi, Clarissa, 30n  
 Biscaro, Andrea, 214, 215n  
 Black Diamond Minstrels, 208  
 Black Troubadours, 210

- Blacking, John, 231  
 Blaickner, Andreas, XV, 185n, 187n,  
 189n, 199f, 200f, 202f, 203f  
 Blau, Dick, 234n  
 Boisserie, Jean, 154  
 Boschetti, Edoardo, 30n  
 Bosi, Fausto, 127n  
 Bragalini, Luca, XVII, 207-226  
 Brahms, Johannes, 84n  
 Brandner, Daniel, 187n  
 Braun, Joachim, 197n  
 Brianzi, Francesco, 30n  
 Browne, Raymond A., 222  
 Brunaux, Jean-Louis, 127n  
 Bryan, Vincent, 222  
 Buchsenschutz, Olivier, 126n  
 Budds, Michael J., 212n  
 Buffalo Bill (William Cody), 212-220,  
 225  
 Bultrighini, Umberto, 172n, 174n  
 Buntline, Ned, 212  
 Bussoni, Mario, 213n, 218n, 219n
- Cacchiani, Alba, 30n  
 Calabrò, Anna Rita, 45n  
 Calamity Jane (Martha Jane  
 Canary-Burke), 213  
 Calbi, Leonardo, 240  
 Calvia, Rossella, 30n, 46  
 Campbell, Murray, 147, 151  
 Campbell, Patricia Shehan, 37n, 38n  
 Canfora, Luciano, 171n  
 Carena, Carlo, 175n  
 Carlo Magno, 144  
 Carpitella, Diego, 89  
 Carrese, Marilena, 107n, 163n  
 Carrucciu, Eleonora, 30n  
 Carsen, Robert, 216n  
 Caruso, Fulvia, VIII, X-XI, 19n, 29-57  
 Caruso, Massimiliano, 30n  
 Caskey, L.D., 165n  
 Càssola Guida, Paola, 184n, 198n, 203f  
 Castaldo, Daniela, 161n, 164n, 166n,  
 168n, 173n  
 Cavanagh, W.G., 177n  
 Chailly, Riccardo, 216n  
 Chavane, Marie-José, 165n  
 Chávez, Alex E., 31n
- Chorale Saint Michel Archanges, 34n, 36  
 Ciresa, Max, 183n, 184n  
 Ciucci, Alessandra, 31n  
 Ciurletti, Gianni, 110n, 111n, 183n  
 Clark-Kazak, Christina, 32n  
 Clay, Jenny Strauss, 170n  
 Cleombroto, 174  
 Cody, William ('Buffalo Bill'),  
 212-220, 225  
 Cohen, Robin, 5n  
 Colella, Monica, 30n  
 Coleridge-Taylor, Samuel, 208  
 Coles, John M., 121n  
 Collyer, Michael, 31n  
 Colombo Gabrielli, Lahi ('Lucky'),  
 93n, 95, 98, 99n, 101, 102f, 103  
 Colucci, Federica, 30n  
 Conzadori, Daniela, 30n, 41  
 Cooley, Timothy J., 44n  
 Cooper, Michael L., 208n  
 Corcella, Aldo, 163n  
 Corda, Maurizio, 30n, 39, 41n  
 Cordano, Federica, 170n  
 Corona, Laura, 39n  
 Cosentino, Alessandro, 4, 12, 14, 15f,  
 16, 18f, 33n  
 Counts, Derek B., 126n  
 Cowboy Band, 217-220, 222, 224-225  
 Cowdery, Samuel Franklin, 215n  
 Crawford, Sally, 105n  
 Creed, John, 118, 147-149  
 Criniti, Nicola, 162n  
 Croce Da Villa, Pierangela, 184n  
 Crupi, Vanna Viola, 4, 13-14  
 Curry, Howard, 212
- Dalla Libera, Francesco, 30n  
 Danfa, Malang, 47n  
 Danfakha, Doudou, 47n  
 Davis, Rocio G., 31n  
 Davis, Ruth, 47n  
 Dawalibi, Sara, 30n  
 Dawkins, Richard MacGillivray, 177n  
 Dean, Dora, 209-211  
 Deaville, James, 209n  
 De Bernardis, Sara, 30n, 34n, 36  
 Debussy, Claude, 209  
 De Gregori, Francesco, 215

- Delaney, Michelle, 213n  
 Delius, Frederick, 208  
 Denti, Domenica, 61n  
 Deriu, Rosalba, 40n  
 Desroches, Monique, 17n  
 De Vries, Jan, 126n  
 Deyber, Alain, 127n  
 Diamond, Samuel, 212  
 Diamond & Curry, 212  
 Dickins, Guy, 176n  
 Dicuonzo, Antonella, VIII, XII, *81-104*  
 Di Giglio, Anna, 162n  
 Di Mario, Beatrice, 30n  
 Dinicu, Grigoraş, 84n  
 Diodoro Siculo, 163-164, 174  
 Djitte, Abdourahim, 47n  
 Drexel, Kurt, 183n  
 Drigo, Martina, 30n, 45n  
 Duchesne-Guillemain, Jacques, 165n  
 Dueck, Byron, 32n  
 Du Gay, Paul, 49n  
 Dusenbery, Verne A., 60n  
 Dvořák, Antonín, 208
- Earp, Wyatt, 212  
 Edison, Thomas Alva, 213  
 Eforo, 172  
 Egg, Markus, 127n  
 Eibner, Alexandrine, 185n  
 Eichmann, Ricardo, 189n, 190n, 197n  
 Eidsheim, Nina Sun, 231n  
 Elste, Martin, 184n, 189n, 198n  
 Ember, Carol R., 60n  
 Ember, Melvin, 60n  
 Ervas, Alessandro, 107, 109f, 120f,  
 121, 122f, 123f, 124f, 125f  
 Esichio, 164  
 Ethiopian American Serenaders, 209  
 Eunomo, 174  
 Eustazio, 164  
 Evans, Merle, 217
- Facci, Serena, VIII-IX, 3-27, 31n, 33n,  
 38n, 41  
 Fagan, Barney, 222  
 Fakoly, Tiken Jah, 47  
 Falkenstein, Frank, 119n  
 Fanelli, Clara, 30n, 46
- Fauchey, Paul, 216  
 Feist, Leo, 210  
 Feld, Steven, 228n, 234n, 235n  
 Felicolo, don Pierpaolo, 20  
 Fernando, Natalie, 7n  
 Ferran, Hugo, 7n  
 Ferrari, Franca, 38n  
 Ferrari, Mauro, 61n  
 Ferrarini, Lorenzo, 228n  
 Fields, Arabella, 210-211  
 Fink, Monika, 183n  
 Firpo, Giacomo, 30n  
 Fischer-Hornung, Dorothea, 31n  
 Fisk Jubilee Singers, 207-208  
 Five Sisters Barrison, 209  
 Florida Creole Girls, 208  
 Foglia, Clara, 30n  
 Fogolari, Giulia, 110, 111n, 112f, 155  
 Four Black Diamonds, 210  
 Franchi, Elena, XIV, *161-182*  
 Frey, Otto-Herman, 110n, 184n  
 Fugatti, Andrea, 30n  
 Furlani, T., 87f
- Gabrieli, Mirko, 82, 83n, 87f, 91, 92n,  
 93-95, 97-98, 101  
 Gabrielli (famiglia di musicisti), 82-83,  
 85, 86n, 90n, 91, 95  
 Gabrielli, Armando ('Ves'), 96n, 100f,  
 102f  
 Gabrielli, Cinzia, 83n, 100f  
 Gabrielli, Gianfranco (Memè), 86n, 95n  
 Gabrielli, Liliana ('Ala'), 83, 93-94,  
 101  
 Gabrielli, Radames, XII, 81n, 83, 84n,  
 85-86, 90-91, 93-94, 97, 99, 100f,  
 102f, 103  
 Gabrielli, Robert ('Serenò'), 96, 97n,  
 99, 101n, 102f  
 Gagliano, Elena, 176n  
 Garofalo, Girolamo, 11-12, 33n  
 Genzor, Gabriel Sopena, 163n  
 Giannattasio, Francesco, 38n  
 Gideon, Melville, 209  
 Gilbert, Joël, 106n  
 Gillespie, Dizzy, 157  
 Ginoux, Nathalie, 126n  
 Gipsyes Văganes, 98

- Giudice, Filippo, 166n  
 Giuriati, Giovanni, 3n, 10n  
 Gladstone, William, 218  
 Gleirsch, Paul, 105n, 110n, 111n,  
     127n  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 211  
 Goldhill, Simon, 170n  
 Golin, Danilo, 162n  
 Gorgopa, 174  
 Gosden, Chris, 105n  
 Goudineau, Christian, 119f, 126n  
 Gricourt, Daniel, 126n  
 Griffin, Charles Eldridge, 213n, 217n  
 Grunwald, Susanne, 105n  
 Gruytters, Henri de, 216  
 Guggisberg, Martin A., 126n  
 Guidobaldi, Nicoletta, 166n  
 Guillaumet, Jean-Paul, 117f  
 Guizzi, Febo, 228n, 229n, 234n  
 Gurney, O.R., 194n, 195n, 196n  
 Gylis, 172
- Hall, Stuart, 49n  
 Hallman, Diana R., 216n  
 Hampton and Bradford, 210  
 Hancock, Carl B., 38n  
 Hanson, Victor Davis, 165n, 170n  
 Harper, Sally, 197n  
 Harrison, Klisala, 43n  
 Haselgrove, Colin, 126n  
 Hawley, Michael, 61n  
 Heel, Gottfried, XV-XVI, 183-206  
 Held, Filippo ('Atos'), 100f  
 Helt, Luigi, 93n, 94n, 102f  
 Hemetek, Ursula, 32n  
 Hickmann, Ellen, 189n, 190n, 194n,  
     197n  
 Hickok, James Butler ('Wild Bill'), 212  
 Hindemith, Paul, 212  
 Hobson, Vic, 224n  
 Hodder, Ian, 114n  
 Hollard, Dominique, 126n  
 Holmes, Pippa, 165n  
 Honegger, Matthieu, 117n  
 Hornblower, Simon, 170n, 173n  
 Hornbostel, Erich M. von, 189  
 Hromeck, Halena, 20  
 Hubay, Jenő, 84n
- Huffmaster, Michael, 211n  
 Hughes, David W., 194n  
 Hunter, Fraser, 116n, 118, 126n, 147
- Ingalls, Monique, 34n  
 Iolo Goch, 196n
- Jacobsen, Knut A., 61n, 65n  
 Jacobsen, Kristina, 43n  
 Jacobsthal, Paul, 126n  
 Jacoby, Felix, 172n  
 Jerem, Erzsébet, 110n  
 Johnson, Charles, 209  
 Johnson and Dean, 209-211  
 Jones, Sissieretta, 208  
 Joplin, Scott, 210
- Kacharava, Ekaterine, 19, 21, 22f  
 Kálmán, Emmerich, 84n  
 Kardux, Johanna C., 31n  
 Karpati, Mirella, 89  
 Kaufman Shelemay, Kay, 7n  
 Kaur, Harpreet, 61n  
 Keegan-Phipps, Simon, 38n  
 Kenny, John, 144-151, 154-155, 158  
 Kevorkian, Gaianè, 30n, 41n, 43-45  
 Key, Francis Scott, 219  
 Khurana, Gurveen Kaur, 65n  
 King, Karl L., 217  
 Kisliuk, Michelle, 44n  
 Kiwan, Nadia, 32n  
 Koch, Sabine C., 42n  
 Kreiner, Ludwig, 193n  
 Krentz, Peter, 165n, 167n, 168n  
 Krüger, Simone, 32n
- Lacine, Diaby, 47n  
 Lacoste, Blanche, 4, 20-21  
 Lafleur, Jean-Michel, 32n  
 Lang, Amei, 110n, 193n  
 Lanigiro Band, 210  
 La Rocca, Federica, 30n  
 Lave, Jean, 96n  
 Lawergren, Bo, 189n, 190n, 191n,  
     194n, 195-196, 198n  
 Laxton, R.R., 177n  
 Lazzarini, Gabriele, 30n  
 Leal, César A., 216n

- Lejars, Thierry, 126n, 127n  
 Leleu, Hilaire, 216  
 Lenette, Caroline, 43n  
 L'Erario, Giuseppe, 30n  
 Levi, Erik, 32n  
 Lewin, Kurt, 31n  
 Li Castro, Emiliano, 107n, 163n  
 Licitra, Roberta, 30n  
 Loguercio, Canio, 231n  
 Lorenzi, Bruno, 86n  
 Lotz, Rainer E., 209n, 211n, 212n  
 Louisiana Troupe, 210  
 Lubamba, Cola, 19
- Maddoli, Gianfranco, 169n  
 Magrin, Alessandra, 213n  
 Maharaj, Brij, 60n  
 Malou, Bernard, 47  
 Manassero, Niccolò, 163n  
 Manfredini, Mario, 175n  
 Maniquet, Christophe, 114n, 115f,  
 116f, 139-143, 153-155  
 Marano, Francesco, 228n, 237  
 Marchesini, Simona, 110n, 186n  
 Mari, Manuela, 172n  
 Marini, Diego, 109f, 122f, 125f  
 Martinelli, Francesco, 209n  
 Martinelli, Maurizio, 107n, 163n  
 Martiniello, Marco, 32n  
 Marzatico, Franco, 110n, 111n, 127n,  
 183n  
 Masterson, Michael Lee, 217n, 218n,  
 220n, 222-223, 224n  
 Mathiesen, Thomas J., 165n, 166n  
 Mazza, Arturo, 86n  
 Mazzoletti, Adriano, 208n, 211n  
 McKinnon, James W., 166n  
 Meena, James, 216n  
 Megaw, J.V.S., 106n, 126n  
 Megaw, Ruth, 126n  
 Megaw, Vincent, 126n  
 Meighörner, Wolfgang, 127n  
 Meinhof, Ulrike Hanna, 32n  
 Melini, Roberto, 106n, 107, 163n  
 Messner, Florian, 189n, 194n  
 Metzger, Ingrid, 111n  
 Meucci, Renato, 166n  
 Migliavacca, Mara, 111n
- Mille, Benoît, 107  
 Miller, Stephen G., 169n  
 Mirizzi, Ferdinando, 228n, 239n  
 Moletti, Nicola, 211  
 Monti, Vittorio, 84n, 90, 92-93  
 Moro, Ismaila Drame, 47  
 Moscati, Sabatino, 106n  
 Moser, Michael, XV-XVI, 188, 189n,  
 200f  
 Musti, Domenico, 172n, 173n  
 Myrvold, Kristina, 61n, 65n
- Nafissi, Massimo, 169n  
 Nanak, Guru, XI, 60  
 Nataletti, Giorgio, 89  
 Nattiez, Jean-Jacques, 17n, 38n  
 Ndawuky May, Angela, 19  
 Negriolli, Elena Alessia, 107, 109  
 Nettl, Bruno, 41n  
 New York Military Band, 220  
 Newhall, Beaumont, 214  
 Newman, William Lambert, 174n  
 Nicolini, don Bruno, 88-89, 91  
 Nicolis, Franco, 106n  
 Nielsen, Svend, 119n  
 Noba, Fode, 47n  
 Nordquist, Gullög, 169  
 Nothdurfter, Johann, 193n  
 Novak, David, 231n  
 Nussbaum, Martha C., 38n
- Oakley, Annie, 213-214, 216n  
 Oberlander, Brian, 47n  
 Oghene Damba, 44, 45n, 49  
 Olivadese, F., 19n  
 One Direction, 49  
 Ong, Aihwa, 48  
 Ongini, Vinicio, 33n  
 Orchestra di Piazza Vittorio, 7  
 Orsell, Cesare, 216n  
 Ortiz Fernández, Fernando, 38n  
 Osborne, Robin, 170n  
 Ouvrard, Éloi, 216
- Pancetti, Davide, 30n, 34n, 35  
 Panopoulos, Panayotis, 234n  
 Paolo VI (papa), 88, 91  
 Pare, Christopher, 126n

- Parker, Victor, 172n  
 Pasquali, Augusto, 40n  
 Pausania, 168-169, 173, 177  
 Perocco, Fabio, 61n  
 Peters, Joris, 185n  
 Petretto, Maria Alessandra, 164n,  
 166n, 168n  
 Pettan, Svanibor, 32n, 43n  
 Piasere, Leonardo, 81, 82n, 90n, 92n,  
 97n  
 Piave, Francesco Maria, 142  
 Piccardo, Paolo, 107  
 Piccirilli, Luigi, 175n  
 Piggott, Stuart, 118n, 163n  
 Pilzer, Joshua D., 43n  
 Piseri, Stefania, 39n  
 Pistrick, Eckehard, 32n  
 Placidi, Susanna, 88n  
 Plutarco, 175-176  
 Polibio, 119, 162-164, 172, 176  
 Polieno, 176  
 Polizzotto, Teresa, 30n  
 Polluce, 165  
 Pottinger, Mark A., 216, 218n  
 Primoli, Giuseppe, 214, 218n  
 Procopis, Brian, 43n  
 Puccini, Giacomo, 215, 219  
 Purser, John, 147
- Quaranta, Mariangela, 30n
- Rampin, Andrea, 30n  
 Rancati, Giusi, 39n  
 Rapin, André, 127n  
 Raschieri, Guido, *VII-XVIII*, 161n,  
 207n, 221f, 222f, 223f  
 Reinhardt, Franz ('Schnuckenack'), 88,  
 91, 92n  
 Reiterer, Ernst, 209  
 Reyes Schramm, Adelaida, 10n, 43n  
 Ricci, Antonello, 96  
 Rizzuto, Maria Giuliana, 4, 11, 19, 33n  
 Roncador, Rosa, *XIII, 105-137*, 156,  
 162, 163n, 186n  
 Rouget, Gilbert, 235, 236n  
 Rourke, M.E., 223  
 Rude, Simone, 30n  
 Rumbaut, Rubén G., 59n
- Ruta Serafini, Angela, 111n  
 Ruud, Even, 43n
- Sachs, Curt, 161n, 171n, 189  
 Sadie, Stanley, 166n  
 Sahoo, Ajaya Kumar, 60n  
 Sakai, Winfried, 38n  
 Sakakeeny, Matt, 231n  
 Saladino, Vincenzo, 169n  
 Salgari, Emilio, 215  
 Salifu, Bawa, 44-45  
 Santini, Gabriella, 38n  
 Santrot, Jacques, 140, 141n  
 São José Côte-Real, Maria de, 43n  
 Sapper, Jörg, 38n  
 Sarti, Susanna, 165n, 166n, 167, 168n,  
 169n, 170n  
 Satie, Erik, 209  
 Sauzeau, Pierre, 127n  
 Scaldaferrri, Nicola, *XVIII, 227-244*  
 Scheduling, Florian, 32n  
 Schick, Michael, *XV, 183-206*  
 Schippers, Huip, 38n, 42n  
 Schleiffarth, George, 223  
 Schönfelder, Martin, 117n  
 Schonmann, Shifra, 38n  
 Schulz, Susanna, 188n, 189n  
 Senofonte, 170n, 171, 174, 176  
 Serafini, Monica, 30n, 39, 41n  
 Seroff, Doug, 221n  
 Shakespeare, William, 142  
 Sherinian, Zoe C., 34n  
 Sherman Morisey Duet, 209  
 Sidney, George, 216n  
 Sievers, Susanne, 117n  
 Signaroldi, Mattia, 30n, 46  
 Silvestri, Elena, 107  
 Singh, Aninder, 60, 76-78  
 Singh, Gobind, 64, 66  
 Singh, Gurharpal, 60n  
 Singh, Manitpal, 60, 76  
 Singh, Pashaura, 65n  
 Singh, Ravnit, 60, 63, 73, 74n, 75-78  
 Sinti del Tzardas (I), 83n, 84, 100f  
 Skoggard, Ian, 60n  
 Slobin, Marc, 49  
 Small, Christopher, 44n  
 Sofocle, 169

- Solazzo, Maria Costanza, 16  
 Sölder, Wolfgang, 184n  
 Sordi, Marta, 170n  
 Spanu, Gian Nicola, 234n  
 Spawforth, Antony, 170n  
 Spera, Vincenzo, 236, 237n, 239  
 Sporer-Heis, Claudia, 184n  
 St. Clair, Frank H., 211  
 Staiti, Nico, 83n  
 Stelzer, G., 111n  
 Sterling, Andrew B., 221-222  
 Stokes, Martin, 5-6, 32n  
 Stöllner, Thomas, 110n  
 Storsve, Vegar, 43n  
 Sunderland, Naomi, 43n  
 Sweeney, William, 217, 219-220  
 Sweers, Britta, 43n  
 Swijghuisen Reigersberg, Muriel, 34n, 43n  
 Székely, Aladár, 210
- Tancredi, Angela Stella, 30n  
 Tartaglia, Elisa, 30n, 41n, 43, 46  
 Tatla, Darshan Singh, 60n  
 Tauber, Elisabeth, 81n  
 Tealdi, Margherita, 30n, 34n, 35  
 Thurman, Kira, 212n  
 Thym, Nancy, XV, 183-206  
 Tipler, Derek, 84n  
 Tiramani, Thea, VIII, XI, 30n, 34n, 35, 41n, 59-80  
 Tishy's Negro Dance Troupe, 208  
 Tito, M., 88n  
 Titon, Jeff Todd, 32n, 43n  
 Töchterle, Ulrike, XV, 183-206  
 Tomasini, Stefania, 61n  
 Tomedi, Gerhard, XV, 183-206  
 Toynbee, Jason, 32n  
 Trandafoiu, Ruxandra, 32n  
 Troelsgård, Christian, 33n  
 Tucidide, 171, 176  
 Turlà, Carla, 30n  
 Turner, Victor, 65n  
 Tusa, Sebastiano, 166n  
 Tusa, Vincenzo, 166n  
 Tuzi, Grazia, 9-10, 33n
- Ulmschneider, Katharina, 105n  
 Uvietta, Marco, XIII, XVII, 207n
- Vaccari, Patrizia, 30n, 45n  
 Vaja, Stefano, 228n  
 Valente, Concetto, 239  
 Valente, Giuseppe, 239n  
 Van Compernelle, Thierry, 127n  
 Ventura, Marco, 40n  
 Verdi, Giuseppe, 142  
 Verdone, Carlo, 219n  
 Verdone, Mario, 219n  
 Vergani, Francesca, 30n  
 Vergara Cerqueira, Fábio, 166n, 169n, 170n, 172n  
 Veritas, Eugenio (Eugenio Piosasco), 215  
 Verma, Rita, 61n  
 Vial, E., 126n  
 Viens Voir, 47, 49  
 Vimercati, Alessandro, 162n, 172n  
 Vintakre Ciave (Figli del Vento), 84-86, 87f, 91  
 Vitali, Daniele, 126n  
 Vitali, Rouben, 30n  
 Vittoria (regina), 207  
 Von Tilzer, Harry, 220, 221f, 222f  
 Vukán, György, 210n
- Wallner, Jasmin, 186n  
 Warren, Louis S., 213n, 217n  
 Washington, Booker T., 208  
 Washington, Portia, 208  
 Webster, Harry S., 209  
 Weidinger-von der Recke, Beatrix, 42n  
 Weintraubs Syncopators, 211n  
 Welsch, Wolfgang, 38n  
 Wenger, Étienne, 83n, 96n  
 West, Martin Litchfield, 165n  
 Westby, Inger Anne, 43n  
 Whibley, Leonard, 176n  
 Wieland, Günther, 110n  
 Wiggins, Trevor, 38n  
 Williams, Patrick, 97, 98n  
 Wilson, Peter, 170n  
 Winter, Engelhardt Albert Georg, 211  
 Worthington, Ian, 172n  
 Wurm, Maria, 32n
- Zeussidamo, 175  
 Zuppi, Matteo Maria, 9n





COLLANA «QUADERNI»

- 1 «*Conservare l'intelligenza*». *Lezioni rosminiane*, a cura di Michele Nicoletti e Francesco Ghia, 2012.
- 2 *Forme della memoria e dinamiche identitarie nell'antichità greco-romana*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2012.
- 3 *Ripensare i paradigmi del pensiero politico: gli antichi, i moderni e l'incertezza del presente*, a cura di Fulvia de Luise, 2013.
- 4 Gustav Pfeifer, *Appunti di paleografia tedesca (dal XV al XIX secolo) con 44 tavole e trascrizioni*, 2013<sup>1</sup>, 2016<sup>2</sup>.
- 5 *Etica e professioni sanitarie in Europa. Un dialogo tra medicina e filosofia*, a cura di Tiziana Faitini, Lucia Galvagni e Michele Nicoletti, 2014.
- 6 *Guerra e memoria nel mondo antico*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2014.
- 7 *Conflict in Communities. Forward-looking Memories in Classical Athens*, a cura di Elena Franchi e Giorgia Proietti, 2017.
- 8 *Il lusso e la sua disciplina. Aspetti economici e sociali della legislazione suntuaria tra antichità e medioevo*, a cura di Laura Righi e Giulia Vettori, 2019<sup>1</sup>, 2023<sup>2</sup>.
- 9 *Medicina e sanità in Trentino nel Cinque-Seicento tra saperi, società e scambi culturali*, a cura di Giovanni Ciappelli e Alessandra Quaranta, 2019.
- 10 Rudj Gorian, *Autori, bibliotecari, open access. Osservazioni empiriche e riflessioni su pratiche, comportamenti e ruoli nella piattaforma IRIS dell'Università di Trento*, 2021.

- 11 *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali - vol. 1*, a cura di Guido Raschieri, 2021.
- 12 *Statue abbattute e (ab)uso pubblico della memoria storica*, a cura di Serena Luzzi e Elvira Migliario, 2022.
- 13 *Silenzi e parole, presenze e assenze: discorsi sulla scrittura*, a cura di Adriana Paolini, 2022.
- 14 *Il terzo suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali - vol. 2*, a cura di Guido Raschieri, 2023.