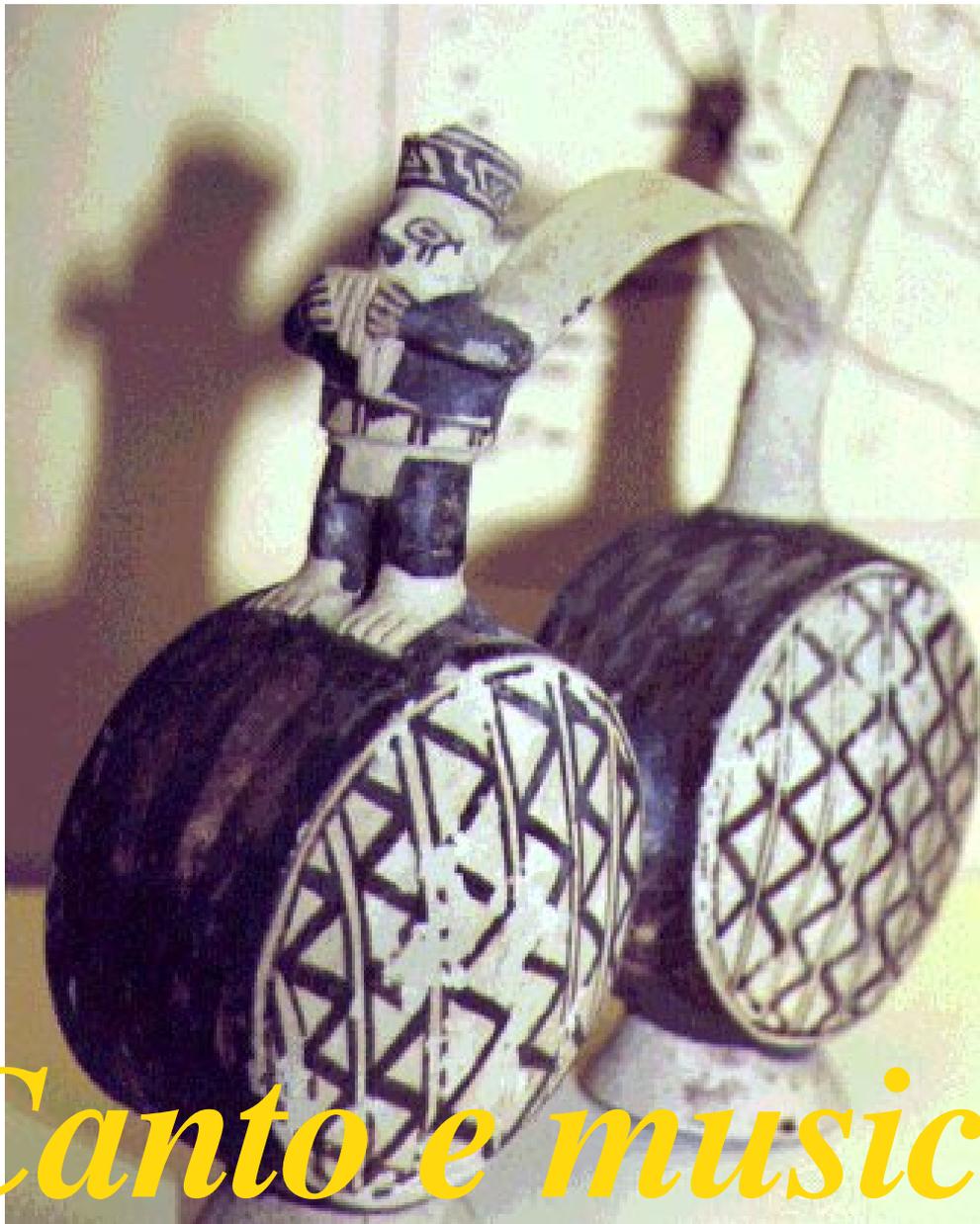


HAKOMAGAZINE

ITALIA

4



*Canto e musica
delle Americhe*



Sopra: Vaso con due suonatori di flauto, Perù.
Sotto: Sonagli della Costa Nordovest.



Sommario

- 3 Editoriale
- 5 Il vento comincia a cantare
- 9 Voci soprannaturali: musica della Costa Nordovest
- 13 Un metodo di rilievo grafico
- 17 Il violino apache
- 19 Il tamburo ad acqua: filosofia della risonanza
- 22 La voce e il tamburo
- 25 *Kokopelli* il suonatore di flauto
- 27 Sonagli di danza
- 28 Reportage dallo *Unity Concert* Agrigento 1 febbraio 1995
- 30 Hi-Tech Tepee
- 33 Non fidarti di nessuno se non è arrabbiato
- 35 John Trudell
- 36 Canti di medicina ojibwa

Il danzatore piangente

Le danze indie del Perù, come ho già detto in precedenza, sono numerosissime. Ed esse sono altrettanti simboli e costituiscono un linguaggio completo del popolo. Le forze della natura ancora inspiegabili per loro continuano a vivere, in forma umana; e nelle grandi feste, qualche abile ballerino le rappresenta, e danza nelle strade, è la loro viva immagine, la loro anima, il loro stesso spirito che finisce per mescolarsi con la gente dei paesi, per partecipare alla loro allegria, alle loro sborne e alle loro lacrime. Perché tutte le feste, alla fine, quando gli uomini sono arrivati all'esaurimento, si concludono nel pianto; e il ballerino stregone, il danzatore che si guarda con un certo timore magico, quando sotto la sua maschera il suo travestimento variopinto balla tra la folla con destrezza impareggiabile, anche lui, spesso, piegato e vinto, ubriaco e spossato, piange, senza sapere perché, in qualche angolo del patio della casa del maggiordomo, o nel buio dei porticati o della cucina.

(José María Arguedas, *Musica, danze e riti degli indios del Perù*, 1941)

Editoriale



Sopra: Suonatore di flauto, Perù.
Sotto: Divinità musicante maya.



Carlos Nakai, famoso flautista Navajo apprezzato oltre i limiti etnici e tribali, in una intervista rilasciata a Christian Feest nel 1987 spiegava come la vitalità della sua musica risiedesse nella sua interetnicità. Egli stesso era nato prima come suonatore di tromba che solo dopo molto tempo aveva trovato ispirazione nella musica nativa. Nakai pensa che questa capacità di adattarsi e mescolare generi, occidentale e nativo, faccia parte del patrimonio culturale dei Navajo, che scesero dal Canada e si adattarono a una situazione ben diversa. “Molto di quello che abbiamo oggi è una accumulazione di contatti culturali. La ragione del successo della cultura Navajo è stata la capacità di adattamento”. Per rendere l’idea egli ha pubblicato l’album *Jackalope*, un titolo che si ispira all’animale “inventato” dalla gente del West per prendere in giro i turisti: un coniglio con le corna di antilope. “*Jackalope* è una metafora per una mitologia, una tradizione orale da non prendere sul serio”, che indica la mistura di culture native e americane che in un modo o nell’altro lui e i suoi amici hanno accettato, perchè le trovavano interessanti per il loro lavoro. Anche gli altri cantanti e musicisti indiani di successo, da Floyd Corvo Rosso Westerman a Robbie Robertson sono dei *Jackalope*, qualsiasi sia la quantità di sangue etnico che si trovano nelle vene. Oggi nessun indiano suona musica tradizionale a meno che non stia eseguendo una cerimonia religiosa. Questa musica è segreta come la procedura di cura e gli estranei non sono i benvenuti. La musica dei pow wow deriva direttamente da quella tradizionale, ma ha perduto parte della sua complessità ed è ascoltata solo da un numero ristretto di persone. L’indiano urbano può partecipare ai pow wow, ma ha le orecchie piene di musica differente. Se un musicista indiano vuole entrare nel big business o far giungere un messaggio politico deve rivolgersi a un pubblico interetnico. Molto tempo è trascorso da quando gli etnomusicologi incidevano su rulli di cera gli antichi canti indiani, ma da quando la musica degli Indiani ha incontrato la tecnologia la sua strada è segnata. Già da tempo in Centro e Sudamerica esiste una divisione sfumata tra musica india e musica meticcias, che ha creato nuovi strumenti, come il charango, e una musica “popolare”, anche se è stata in grado di conservare aree native incontaminate. E’ quasi un percorso alla rovescia rispetto a quello dei compositori americani o europei dell’800, i Dvorak, i Chavèz o i Copland, che richiamavano componenti folkloriche nelle loro sinfonie, solo che chi fa l’operazione oggi non è un esotista, ma il nativo stesso!



*Sopra a sinistra: Sciamano con un "sonaglio corvo".
Sopra a destra: Sonaglio della Costa Nordovest.
Sotto: "Sonaglio corvo".*



Ritmi nativi

Il vento comincia a cantare

Significato, figure retoriche e movimento nel canto indiano spiegate da un grande autore classico.

Franz Boas

Possiamo persino riconoscere che in tutte le parti del mondo si trovano canzoni in cui le parole sono subordinate alla musica. Come noi cantiamo senza parole, sia perchè non le conosciamo - oppure, più significativamente, su un ritornello, su "vocables" che consistono di sillabe senza significato - così le canzoni che pesano su un ritornello senza significato si trovano in tutte le parti del mondo. Gli eschimesi hanno canzoni trasportate su certe sillabe amna aya, iya aya, e altre simili. In alcuni casi c'è un certo significato emotivo inerente al ritornello, come nella Costa Nord-ovest dell'America, dove le canzoni fanno riferimento a differenti esseri soprannaturali, ciascuno con le sue sillabe caratteristiche: lo spirito cannibale ham ham, l'orso grizzly hei hei e così via. Secondo la definizione usuale di poesia dovremmo forse escludere queste canzoni, ma è impossibile, perchè la transizione dalle canzoni trasportate dal ritornello da solo e le altre che contengono parole significative è del tutto graduale. In molti casi è introdotta una singola parola in un punto definito della melodia e i versi contengono ciascuno una sola parola. Essa può essere il nome dell'essere soprannaturale a cui si riferisce la canzone. Così abbiamo in Columbia Britannica: *Ham ham hamaya, Colui-che-viaggia-da-un-lato-del-mondo-all'altro ham ham.*

Ham ham hamaya, Il-grande-cannibale-della-fine-nord-del-mondo, ham ham.

Ham ham hamaya, Colui-che-trasporta-cadaveri.per-essere-il-suo-cibo, ham ham.

In altre canzoni le parole sono più elaborate. Sono frasi adattate alle melodie, spesso facendo violenza alla forma ordinaria delle parole.

Molto più notevoli sono le ripetizioni ritmiche nelle canzoni. In una ninna-nanna degli indiani kwakiutl:

Quando sarò un uomo, allora sarò un cacciatore, o padre! ya ha ha ha.

Quando sarò un uomo, allora sarò un arpionatore, o padre! yaha ha ha

Quando sarò un uomo, allora sarò un costruttore di canoe, o padre! ya ha ha ha.

Quando sarò un uomo, allora sarò un carpentiere, o padre! ya ha ha ha.

Quando sarò un uomo, allora sarò un artigiano, o padre, ya ha ha ha.

Che possiamo mai essere nel bisogno, o padre, ya ha ha ha.

Nella canzone eschimese del corvo e delle oche, il corvo canta:

Oh, sto annegando, aiutatemi!

Oh, ora l'acqua raggiunge le mie grandi caviglie.

Oh, sto annegando, aiutatemi!

Oh, ora l'acqua raggiunge le mie grandi ginocchia,

e così via su per tutte le parti del corpo fino agli occhi. Le variazioni ritmiche di tipo simile si sviluppano anche in oratoria quando ci si rivolge a un certo

numero di persone nello stesso modo formale. Come esempio ci serviamo del seguente discorso kwakiutl:

Ora testimonierete, Settentrionali, la danza di Molti-sul-Fuoco,

la Figlia di Donatore-di-Doni,

Ora testimonierete, Grandi Kwakiutl, la danza di Molti-sul-Fuoco,

la Figlia di Donatore-di-Doni,

Ora testimonierete, Parte Ricca, la danza di Molti-sul-Fuoco,

la Figlia di Donatore-di-Doni,

Sono venuto Settentrionali; sono venuto Grandi Kwakiutl,

Sono venuto, Parte Ricca.

Le ripetizioni discusse finora sono ritmiche nella forma e variate nel contenuto. Possono essere paragonate a un'ordinata successione di motivi decorativi che concordano sul piano dell'unità, ma variano nei dettagli. In poesia ripetizioni ritmiche di unità formali identiche sono frequenti e avvengono in tutte le canzoni senza parole, che consistono solo di "vocables". Ne è un esempio una canzone da canoa kwakiutl in cui ogni sillaba è cantata con un colpo di pagaia:

Aw, ha ya ha ya hä

ha ya he ya ä

he ya ha ya ä

A, ha yaha ya hä

aw, ha ya heya hä

heya ha ya hei

ya hä

hä hä wo wo wo.

Questi suoni si trovano anche come introduzione a molte canzoni in cui la

melodia è portata dai “vocables” come introduzione alle parole della canzone: *Mai hamama.*

Haimama hamamai hamamamai.

Hamama hamamayamai

Haimama hamamai hamamamai.

Il ritmo non è confinato alle unità più grandi, ma è applicato come artificio artistico alla struttura in dettaglio. Nella recitazione dei miti la struttura ritmica è ottenuta talvolta tramite l’aggiunta di sillabe senza significato che trasformano la recitazione in cantato. Così gli indiani fox aggiungono nella recitazione della leggenda dell’Eroe Culturale le sillabe *nootchee, nootchee*. A. L. Kroeber e Leslie Spier ci dicono che i miti della California meridionale sono cantati. Edward Sapir ha osservato il Canto recitativo nella mitologia Paiute, in cui ogni animale parla secondo un ritmo e una melodia definiti a cui è aggiustato il testo. Ho registrato un racconto eschimese del Cumberland Sound in cui i viaggi dell’eroe sono registrati in un cantato con frasi melodiche sparse. Nei lamenti la ripetizione del grido formale di lamentazione a brevi intervalli e la pronuncia rapida e piana del recitativo crea una struttura ritmica.

L’enfasi sui punti salienti è usata ampiamente nella prosa e nel canto *kwakiutl*. L’accento è dato più di frequente dalla ripetizione. Nelle canzoni le ripetizioni sono molto più frequenti che nell’oratoria. Fornirò alcuni esempi: *“Wa, fate largo! Waw haw hawa, Wa, fate largo! Ah, non chiedete misericordia invano, Wa haw hawa! Ah, non chiedete misericordia invano e sollevate le mani”*

Un altro esempio è il seguente:

“Sono il solo grande albero del mondo, io il capo: sono il solo grande albero del mondo, io il capo.”

Sono il grande capo che sconfigge, Ha, ha, io il grande capo che sconfigge, Ha, ha”

L’enfasi si può ottenere ponendo la parola da enfatizzare alla fine di una frase e all’inizio della frase successiva. Ci sono molte particelle enfatiche.

L’enfasi è anche data da un accumulo di sinonimi. Termini alternati sono spesso usati in questo modo e nell’originale hanno un valore ritmico aggiunto a causa dell’omologia della loro forma. Così i *kwakiutl* cantano in un canto di lode:

“Io grandemente temo il nostro capo, oh tribù! Tremo a causa di questo grande mezzo di tentare di causare paura, di questo grande mezzo di tentare di causare terrore, di questa massima causa di terrore”.

“Spezzerò, lascerò sparire il grande Rame, la proprietà del grande sciocco, il grande stravagante, il grande sorpassante, quello davanti a tutti, il più grande Spirito-dei-Boschi dei capi”.

(*Copper* sta per i pregiati piatti di rame che sono considerati la più “alta” forma di proprietà. Lo Spirito-dei-Boschi è il simbolo di ricchezza e potere). L’inizio o la fine di un’unità ritmica è spesso marcata da un’interiezione come l’haha *hanane* del lamento già citato o dalla ripetizione della stessa parola. Entrambe le forme si trovano spesso nelle canzoni d’amore:

“Ye ya aye ya! Sei il mio cuore duro, tu che dici che mi ami, Sei il mio cuore duro, mia cara! Ye ya aye ya! Sei crudele, tu che dici che sei pazza d’amore per me, mia cara! Ye ya aye ya! Quando hai intenzione di parlare al mio amore? mia cara!”

o in una canzone sciamanica:

“Mi è stato detto di continuare a curarlo dal Buon Spirito Soprannaturale, mi è stato ordinato di continuare a porre l’anello di abete su di lui dallo Sciamano-del-Mare, il Buon Potere Soprannaturale, mi è stato detto di rimettere dentro al nostro amico la sua anima, dal Buon Spirito Soprannaturale, mi è stato detto di dargli lunga vita, dal Donatore-di-Lunga-Vita-del-Mare, il Capo-dell’Acqua-Alta, il Buon Potere Soprannaturale.”

Le figure metaforiche non sono rare nelle canzoni. In una canzone di lutto è detto della morte per annegamento di un uomo famoso:

“Mi ha privato della mia mente, quando la luna è scesa all’orlo delle acque”.

E in un’altra canzone di lutto:

“Hana, hana, hana, Si è spezzato, il palo del mondo. Hana, hana, hana. E’ caduto a terra, il palo del mondo. Hana,hana,hana. Il nostro grande capo ha preso riposo. Hana, hana, hana. Ora il nostro capo passato è caduto giù.”

In una canzone di festa il capo è paragonato al salmone:

“Il grande non si muoverà, il più grande, il grande Salmone Primavera. Và, grande, fai male ai tuoi figli, gli unili passerì che sono burlati da te, grande Salmone Primavera”

In un’altra canzone di festa i rivali sono paragonati a insetti:

“Io sono un capo, io sono un capo, io sono il vostro capo, il vostro, intorno a cui volate.”

Io sono troppo grande per essere morso da quei moscerini che volano attorno.

Io sono troppo grande per essere desiderato come cibo da quei piccoli tafani che volano attorno.

Io sono troppo grande per essere morso da quelle piccole zanzare che volano attorno.”

In un’altra canzone ancora egli è paragonato a un albero:

“Un grande cedro danzatore è il nostro capo, nostre tribù.

Non può essere misurato, il nostro grande capo, nostre tribù.

Il mio capo qui da molto tempo fa, dall’inizio del tempo del mito, per voi, tribù”.

Esempi di metafore si possono trovare qui e là nei discorsi e nelle canzoni. Gli Osage cantano:

“Ho! Verso quello che essi(i piccoli) dirigono i loro passi, è stato detto nella casa.

E’ verso una piccola valle di cui si parla,

E’ verso la curva di un fiume che dirigeranno i loro passi.

Veramente, non è la curva del fiume di cui si parla,

E’ verso una casetta che dirigeranno i loro passi.”

La valle e la curva del fiume rappresentano il sentiero della vita che è rappresentato come l’attraversamento di quattro valli o come il seguire il corso di un fiume con quattro curve. Questo concetto trova anche espressione nell’arte decorativa degli indiani delle Pianure.

Un’altra metafora è usata nella seguente illustrazione:

“Su chi noi sfleremo i nostri mocassini? si dissero l’un l’altro, è stato detto in questa casa.

Verso il sole al tramonto,

C’è un giovane adolescente,

Su cui sfleremo sempre i nostri mocas-

sinì, si dissero l'un l'altro, è stato detto in questa casa".

Qui lo sfilare di mocassini significa la distruzione e l'uccisione del nemico, qui personificato nel giovane adolescente (dagli osage).

Le descrizioni poetiche appaiono più di frequente nelle canzoni, ma anche qui non si trovano ovunque. Le canzoni degli indiani del Sudovest suggeriscono che i fenomeni della natura hanno impressionato profondamente il poeta, anche se si deve ricordare che la maggior parte dei suoi termini descrittivi sono espressioni cerimoniali stereotipate. Come esempio darò la seguente canzone dei navajo:

*Sul sentiero segnato dal polline possa io camminare,
Con cavallette attorno ai miei piedi possa io camminare,
Con rugiada intorno ai miei piedi possa io camminare,
Con bellezza possa io camminare,
Con bellezza di fronte a me, possa io camminare,
Con bellezza dietro di me, possa io camminare,
Con bellezza sopra di me possa io camminare,
Con bellezza sotto di me, possa io camminare,
Con bellezza tutto intorno a me, possa io camminare,
In vecchiaia vagando su un sentiero di bellezza, vivace, possa io camminare,
In vecchiaia vagando su un sentiero di bellezza, vivendo di nuovo, possa io camminare,
È finita in bellezza.*

Di carattere simile è il seguente canto apache:

*All'est dove sta l'acqua nera, si erge il grande mais,
con le sue radici, il suo grande stelo, la sua seta rossa, le sue lunghe foglie, il suo ciuffo scuro e aperto, su cui c'è la rugiada.*

Al tramonto dove sta l'acqua gialla, si erge la grande zucca con i suoi viticci, il suo lungo gambo, le sue ampie foglie, la sua cima gialla su cui c'è il polline.

La seguente canzone dei pima ha anch'essa significato cerimoniale:

*Il vento ora comincia a cantare,
Il vento ora comincia a cantare,
Il vento ora comincia a cantare.
La terra si stende di fronte a me,*

*Di fronte a me si stende in lontananza.
La casa del vento ora sta tuonando;
La casa del vento ora sta tuonando.
Venne il vento dalle mille gambe.*

Il vento venne correndo qui.

Il Vento Serpente Nero venne da me;

Il Vento Serpente Nero venne da me.

Venne si avvolse su se stesso,

Venne qui correndo con il suo canto.

La seguente canzone eschimese che descrive la bellezza della natura è molto famosa:

Il grande monte Kunak laggiù a sud, io guardo;

Il grande monte Kunak laggiù a sud, io osservo;

Il lucente splendore laggiù a sud, io contemplo.

Fuori di Kunak si sta espandendo,

Lo stesso che Kunak verso il mare del tutto racchiude.

Guarda, come laggiù a sud si spostano e cambiano.

Guarda, come laggiù a sud tendono a rendersi belli l'un l'altro,

Mentre dal mare è avvolto in fogli ancora cangianti,

Dal mare avvolto in mutuo abbellimento.

I movimenti simbolici sono forse anche più frequenti della danza puramente formale. Sono usati non solo per accompagnare la canzone ma anche in oratoria e il gioco muscolare che accompagna una vivace conversazione tra ascoltatore e parlante è una manifestazione del rapporto tra linguaggio e movimenti simbolici. Questi sono anche resi standard in ciascuna area culturale.

Il numero dei gesti determinati organicamente è molto piccolo. La maggioranza è culturalmente colorata e molti sono così automatici che vengono richiamati dalla forma del pensiero. In altri casi il parlante aumenta l'effetto delle sue parole con gesti appropriati e il significato delle canzoni è spesso chiarito più vividamente da movimenti significativi. Così il coro degli indiani del pueblo laguna canta:

*Nell'est sorge il sole giovane,
qui verso ovest si muove con la vita e la vegetazione.*

Trasportandoli nel suo canestro mentre cammina.

Quando è cantata questa canzone il cantante sta di fronte all'ovest e si muove in avanti. La parola "vegetazione" è espressa spingendo le mani in alto

alternativamente; "canestro" descrivendo un ampio cerchio con entrambe le mani e portandole insieme di fronte al corpo. Il gesto esprime l'atto di trasportare in un canestro. La parola "camminare" è indicata stendendo le mani in avanti di fronte al corpo e facendole ondeggiare su e giù.

I kwakiutl cantano in questo modo:

Sto girando tutto intorno al mondo mangiando dovunque con il Cannibale-alla-Estremità-Nord-del-Mondo.

Sono andato al centro del mondo; il Cannibale-alla-Estremità - Nord-del-Mondo sta gridando "cibo".

Il danzatore accompagna questa canzone che è cantata da un coro con dei movimenti. Le sue braccia tremano da destra a sinistra. Alle parole "sto girando" le braccia sono distese all'infuori da una parte: "tutto intorno al mondo", esse si muovono in un cerchio; "Io", le spalle sono portato alternativamente in avanti e indietro; "mangiando ovunque" la mano destra si stende come se stesse prendendo cibo ed è poi portata alla bocca, mentre la sinistra descrive un ampio cerchio, indicando "ovunque"; "Cannibale-alla-Estremità-Nord-del-Mondo" entrambe le mani sono piegate all'interno e le punte delle dita mosse verso la bocca, volendo dire "il mangiatore"; "io sono andato" è espresso come prima; "il Cannibale-alla-Estremità-Nord-del-Mondo sta gridando "cibo" per me", viene fatto il segno dello spirito cannibale, poi le braccia sono tese molto all'indietro, con le palme in basso e la testa viene abbassata, perchè questo è l'atteggiamento dello spirito cannibale quando grida "cibo". "Al centro del mondo", quando queste parole sono cantate il danzatore è di fronte al fuoco e guarda su verso il retro della casa nel caratteristico atteggiamento del cannibale, dato che il retro della casa è il centro del mondo. L'ulteriore sviluppo del movimento che accompagna la canzone porta alla vera pantomima e alla fine alle esecuzioni drammatiche. (da *Primitive Art* 1927)



*Sopra: Tamburo.
Sotto Sonaglio a clapet.*



Musica e professione

Voci soprannaturali: musica della Costa Nordovest

Una ricca tradizione ha sviluppato una grande varietà di strumenti musicali e ha favorito il sorgere di professionisti della musica

Sandra Busatta

Lo stile musicale della Costa Nordovest ha una terminologia ben sviluppata e comprende tecniche vocali sia tese che rilassate, qualche canto antifonale e vari esempi di polifonia melodica, in cui una voce sostiene un solo tono mentre un'altra canta una melodia commovente. Il canto degli Indiani della Costa fu apprezzato dagli Europei fin dalla visita del Capitano Cook nel 1778. Il secondo tenente di Cook a bordo della Resolution, James King, ricorda come avvenne uno scambio musicale: Il maggior numero di canoe restò in gruppo intorno a noi fino alle 10 di sera e poichè non avevano armi e apparivano molto amichevoli, a noi non importava quanto tempo restavano a divertire se stessi e forse noi: un uomo ripeteva alcune parole in melodia e regolava il ritmo battendo contro i fianchi della canoa, dopo di che tutti si univano al canto, che non era affatto spiacevole all'orecchio. Un giovane con una voce dolce notevolmente effeminata in seguito cantò da solo, ma finì così improvvisamente e inaspettatamente, accompagnato da un particolare gesto che ci fece ridere tutti e lui, trovando che non eravamo dispiaciuti, ripeté la sua canzone parecchie volte. Poichè erano ora molto attenti e silenziosi nell'ascoltare le loro variazioni, giudicammo che

poteva piacergli la nostra musica e ordinammo al tamburino e alla cornamusa di suonare una canzone; queste furono le sole persone che avessimo visto prestare attenzione a quelli o altri dei nostri strumenti musicali, se si eccettua il tamburo e solo perchè, suppongo, per suono e aspetto assomiglia ai loro tamburi; essi osservarono il più profondo silenzio e noi fummo dispiaciuti che l'oscurità ci impedisse di vedere l'effetto di questa musica sui loro volti. Per non essere da meno in gentilezza loro ci diedero un'altra canzone e poi noi li intrattenemmo con i corni francesi, a cui loro mostrarono altrettanta attenzione. E. Y. Arima ricorda che un commerciante scoprì nel 1786 come i cembali e una canzone che lui aveva composto fossero diventati estremamente popolari tra i Nootka di Friendly Cove, mentre il maestro e farmacista J. G. Swan, scrivendo nel 1869 del suo soggiorno presso i Makah, osserva: Sono buoni imitatori e imparano prontamente le canzoni dei bianchi, in particolare le popolari melodie dei negri. Alcune delle loro canzoni migliori sono un misto delle nostre arie popolari con note indiane; di queste ne cantano parecchie battute e mentre uno si aspetta di sentirli finire come hanno cominciato, improvvisamente cambiano in barbara discordanza. Swan ricorda altre canzoni "sociali",

cantate per divertimento, prese a prestito da altre tribù o inventate. Talvolta i giovani, maschi e femmine, si riunivano alla sera per cantare in coro con parole improvvisate al suono di un tamburello: le canzoni erano fatte con una sola frase o addirittura una sola parola, ripetuta per molto tempo ed egli cita come esempio una canzone per un indiano Nittinat di nome Bah-die, molto popolare tra i ragazzi Makah, per qualche scherzo che aveva fatto. A forza di nominare il suo nome venne fuori una canzone che diceva solo "ah Bah-die" in tutte le possibili variazioni; questa canzone fu popolare finchè Bah-die morì e allora non venne più cantata per non menzionare il nome di un morto. Tuttavia la maggior parte delle canzoni erano possedute privatamente da chi le aveva ricevute dagli spiriti o da chi aveva commissionato la canzone per una cerimonia oppure da chi aveva ricevuto, comprato o ereditato il diritto di cantarla. Winnifred David di Port Alberni raccontava a Ruth Kirk: Mia madre deve aver composto trenta canzoni e io non ne so neppure una! Lei le cantava una dopo l'altra e io non ho mai imparato. Certa gente riceve le canzoni seduta presso un ruscello, altri in mezzo alle montagne, dal vento che fruscia tra gli alberi, dagli uccelli. Ascoltano cantare un uccello e sostengono che l'uccello sta dicendo loro qualcosa. Anche i

piccoli animali lo fanno. Queste canzoni erano di genere personale, cioè riguardavano l'individuo e il suo rapporto con uno spirito guardiano; costituivano proprietà privata, ma non davano origine a grandi privilegi, a meno che non fossero canzoni di cura sciamaniche, che potevano far diventare il proprietario più ricco del suo capo. Cosa diversa erano le canzoni di casata (numaym secondo il termine kwakiutl usato da Boas). La casata degli indiani della Costa assomiglia al clan celtico di scozzesi e irlandesi ma è molto meno strutturata; ognuna possiede dei "nomi del mito" che restano di proprietà del lignaggio e sono associati a dei privilegi. Questi titoli nobiliari comportano il diritto esclusivo all'uso di emblemi figurati comparabili alle insegne araldiche, oltre a canti, danze, funzioni all'interno delle confraternite organizzate gerarchicamente che sostituiscono l'organizzazione civile estiva durante il ciclo cerimoniale invernale. In un mito kwakiutl, i vecchi entrano nella grande casa multifamiliare per vedere i tesori ottenuti da Nato-per-Essere-Capo-del-Mondo dagli spiriti: si sente un suono di speciali fischiotti, che accompagnano l'entrata della grande maschera della belena durante le Danze Invernali. Quando veniva commemorata la storia di Nato-per-Essere-Capo-del-Mondo con una danza, quel fischiotto si accompagnava a una maschera del Corvo-di-Mare, che sono stati raccolti da George Hunt nel 1901 e appaiono nella importantissima mostra *Chiefly Feasts*. Questi oggetti segnalavano il diritto dell'erede dei privilegi di Nato-per-Essere-il-Capo-del-Mondo a far parte del massimo livello delle società cerimoniali. Le ricchezze della casata non sono però solo spirituali, anzi, in realtà le ricchezze spirituali giustificano il possesso di quelle materiali, danno loro base legale, ancorandole al dono di un antenato mitico o di un essere soprannaturale. Le ricchezze di casata, oltre a suppellettili, abiti, ornamenti e maschere, comprendono una proprietà fondiaria costituita da territori di caccia e pesca, corsi d'acqua, luoghi di raccolta di conchiglie e frutti di bosco, luoghi di pesca e

invasi formati da dighe per i salmoni e altri pesci d'acqua dolce, tratti di spiaggia con le colonie di foche e leoni di mare, e tutto quello che ci si arena sopra, dalle balene morte, ai naufraghi da ridurre in schiavitù, come l'inglese Jewitt, schiavo per un certo periodo del grande capo nootka Maquinna nel 18° secolo. Questi diritti territoriali venivano difesi con feroce determinazione e gli intrusi uccisi e, nonostante il declino delle casate e delle cerimonie invernali, i principi ispiratori sono tuttora validi. Possiamo quindi capire come cantare fosse una cosa seria nella Costa Nordovest e come ogni casata aristocratica educasse uno o più maestri cantori, uomini e donne, per le esibizioni pubbliche in cui, tramite le canzoni, venivano ribaditi di fronte a testimoni, i diritti del capo, di sua moglie e dei suoi eredi, oppure cantate le gesta del capo e la sua potenza, in modo simile ai bardi celtici delle antiche corti. D'altra parte, come ricorda Lévi_Strauss in *La via delle maschere* (1979) anche in Europa le casate nobili avevano ricchezze che comprendevano cose immateriali come la cappa di San Martino, la bandiera di San Dionigi e, aggiungo io, la bandiera donata dalle fate ai McLeod dell'Isola di Skye in Scozia, che si può vedere ancora oggi. L'addestramento del maestro cantore cominciava in tenera età ed era molto duro: molte preghiere, digiuni ed esercizi di memoria. Ogni casata aveva le sue canzoni che, anche se erano note a tutti, potevano essere eseguite dai suoi membri soltanto; esse costituivano un patrimonio che veniva ereditato dal primogenito del capo casata ma, dato che la gestione in prima persona del patrimonio musicale familiare rappresentava un compito troppo gravoso da aggiungere ai molti doveri di un capo, un fratello e/o una sorella più giovani venivano educati al canto professionale. Il maestro cantore guidava il coro iniziando la canzone e tutti gli altri lo seguivano immediatamente, dirigeva le prove informando il coro in anticipo delle canzoni scelte e batteva il tempo con un ventaglio di penne d'aquila bianche. Dato che era comune che l'altezza della voce

salisse gradualmente durante la canzone i novizi imparavano a cantare all'inizio con voce naturale bassa, per poi continuare alzandola sempre più, fino ad arrivare al massimo, dato che le canzoni erano eseguite a gola spiegata. Il creatore di canzoni, invariabilmente un membro della famiglia allargata, spesso lo stesso maestro cantore, ma non necessariamente, quando riceveva l'incarico dal capo promotore di un *potlatch* di produrre nuove canzoni per accompagnare le varie danze, lavorava per settimane e addirittura mesi con i membri del coro, nascosto nella foresta a fare le prove, sotto la sorveglianza dello sciamano di fiducia del capo per evitare divagazioni dal mito di casata e dalla dottrina religiosa del clan. L'invenzione di canzoni portava con sé rispetto e ricchezza, anche se non era un mestiere remunerativo come quello dello scultore; tuttavia anch'esso comportava dei gravi rischi: se il canzoniere non riusciva ad accontentare il capo nella narrazione della storia del suo blasone poteva essere bandito dalla tribù o reso schiavo. Se la sua produzione era un successo riceveva una doviziosa ricompensa insieme al coro, ma se produceva un fiasco clamoroso, se c'erano troppi errori di esecuzione di fronte a un pubblico ipercritico di capi rivali, allora la punizione poteva essere la morte. D'altra parte bisogna tener conto che queste esecuzioni avvenivano durante i potlatch, feste definite dagli indiani stessi "guerre di ricchezza e prestigio", dove ospiti e ospitati erano di fatto divisi in due schieramenti; se qualcuno rideva o faceva rumore durante l'esecuzione del maestro cantore, del suo coro o del danzatore, la provocazione aveva come risultato una rissa. C'erano canzoni informali, canti cerimoniali, di casata, canzoni sciamaniche e di magia, canzoni da *potlatch* che esaltavano la ricchezza del capo che l'aveva indetto, canti di iniziazione, canti funebri, canzoni d'amore, per il gioco d'azzardo e molte altre. Dato che erano considerate dei beni mobili le canzoni facevano anche parte della "dote" che una donna aristocratica portava con sé

presso la famiglia del marito e conservava per i figli.

Il contatto con gli europei e poi con gli americani provocò selvagge epidemie, che cancellarono intere linee dinastiche e con esse una precisa linea ereditaria dei beni di casata, tra cui la musica e i canti. Oltre a ciò, lo sforzo degli agenti del governo e soprattutto dei missionari per estirpare con la forza le religioni indiane portò alla clandestinità delle cerimonie, ma anche alla loro svalorizzazione agli occhi di molti. Un gran numero di canzoni sono andate perdute, altre sono state "illegalmente" cantate da persone che non ne avevano il diritto e che nella confusione dei tempi hanno reclamato quarti di nobiltà - e i relativi canti - che non appartenevano loro. R. L. Olson ricorda a questo proposito come presso i kwakiutl settentrionali dopo il 1935 si sia verificato un mercato nero di titoli e nomi, convalidati da dettagli esoterici leggendari e i canti accompagnatori. R. Kirk riferisce come i giovani che cercavano di far rivivere i canti e registrarli, per conservarli come eredità culturale si siano scontrati con impreviste difficoltà. Al villaggio nootka di Kyuquot la studentessa delle superiori incaricata dal consiglio tribale di contattare gli anziani e registrare i canti ricevette da tutti un rifiuto, in modo particolare da sua nonna, che affermò che l'ultimo posto in cui voleva veder conservati i nastri registrati era l'ufficio del consiglio tribale, dove chiunque poteva ascoltarli e rubare i canti. Io stessa ho potuto constatare la difficoltà che i makah hanno dimostrato a lasciare riprendere al video le canzoni e le danze durante i *Makah Days*. Un membro tribale, io e mia sorella ricevemmo per la prima volta il permesso nell'agosto 1993, solo per le danze sociali. Le famiglie si opposero a lasciar riprodurre le loro. Nel 1994, dopo aver recriminato tutto l'inverno tra le varie famiglie, decisero di non far registrare più neppure le danze sociali.



Il sonaglio corvo, che tra gli altri impersona l'eroe culturale e trickster della Costa Nordovest, Corvo (Raven), era usato dai capi durante i potlatch e nelle parti meno sacre delle danze invernali. Esso dimostra una notevole unità di concezione, presso le tribù, dai tlingit ai kwakiutl. Il corpo principale dello strumento è costituito da un corvo a becco teso e ali rimpiccolite e protese all'indietro. Il corvo di solito stringe nel becco una piccola scatola di legno, che ricorda l'episodio mitico del furto del sole per donare la luce all'umanità. Un uomo, talvolta identificato come uno sciamano, sta steso sulla schiena dell'uccello con le gambe strette al petto, le mani sulle ginocchia, la testa poggiata sulla nuca del corvo, mentre un martin pescatore gli stringe la lingua. Quando il martin pescatore, oppure un falco o un altro corvo voltano le spalle all'uomo, allora una rana sta in grembo all'essere umano e allaccia la sua lingua con quella di lui che, secondo molti, succhia un veleno che gli dona il potere di lanciare canti di incantesimo e potere. La parte inferiore del corvo, il suo petto, sviluppa una faccia secondaria, di solito un falco passero dal becco bruscamente ricurvo a bassorilievo. Tutto l'oggetto mostra creature dai forti toni sciamanici.



Fig. 1: Foto lato sinistro di un vaso fischiante

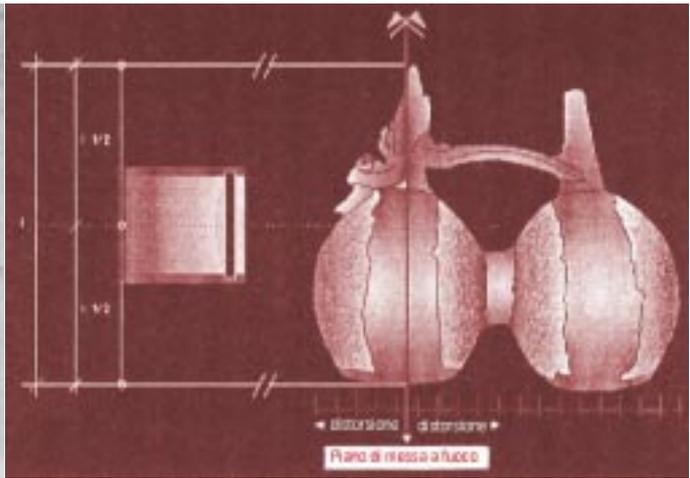


Fig. 2: Esempio di ripresa del piano mediano.

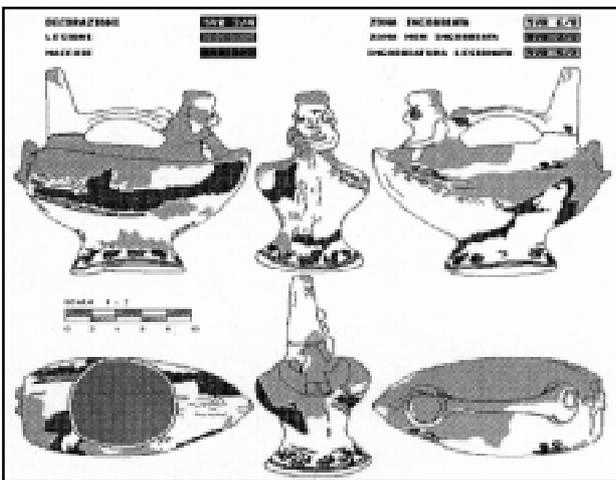


Fig. 3: esempio di rappresentazione completa attraverso le sei

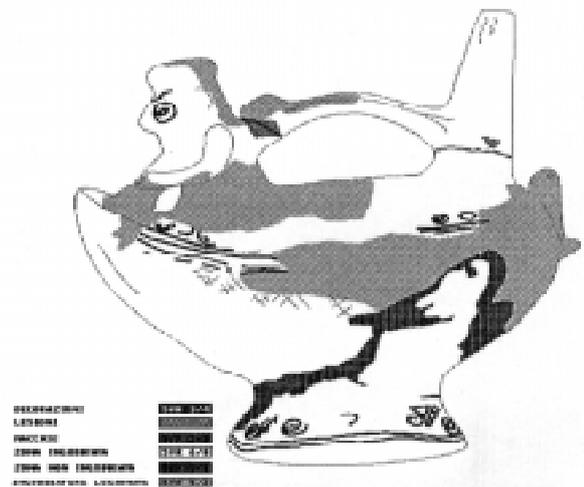


Fig. 4: Proiezione del lato sinistro con numerazione di

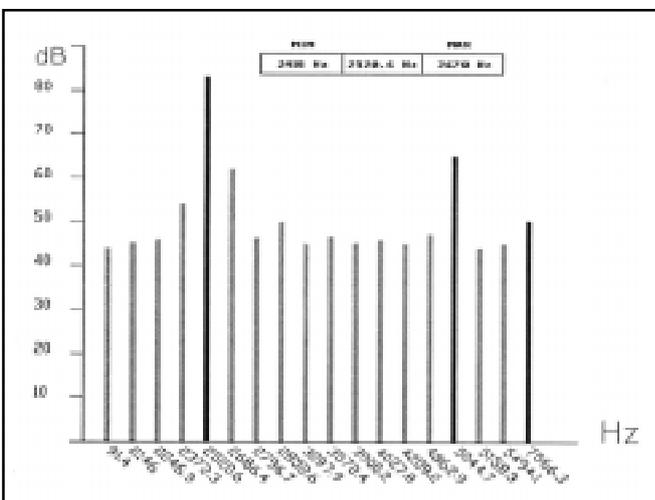


Fig. 5: Grafico del suono.



Fig. 6: Ipotesi di sezione con codice Hornbostel & Sachs.

Un metodo di rilievo grafico

Indagine computerizzata per strumenti musicali archeologici.

Federico Lauro, Enrico Pasetto

Premessa

La nostra proposta metodologica, nasce da una concreta esperienza di rilievo svoltasi su 59 aerofoni precolombiani (24 vasi fischianti, 5 flauti, 15 fischietti, 12 ocarine, 3 trombe) appartenenti a diverse culture e aree geografiche presenti nelle collezioni archeologiche dei seguenti musei dell'Emilia Romagna: Museo Civico Medioevale di Bologna, Museo Civico Archeologico ed Etnologico di Modena, Museo delle Culture Extraeuropee "Dinz Rialto" di Rimini, Museo Etnologico e di Arte Cinese dei Padri Saveriani di Parma, Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. La completa mancanza, per gran parte di essi, di una catalogazione basata su criteri scientifici che riportasse sistematicamente, insieme alle caratteristiche archeologiche, le peculiarità organologiche e acustiche dei manufatti, ci aveva spinti a completare la classificazione esistente con una analisi organologica ed un rilievo sonoro dei pezzi presi in esame per poter poi formulare eventuali nuove ipotesi di ricerca in campo archeologico e musicologico. La letteratura sull'argomento da noi presa in esame, mostrava con chiarezza come un certo tipo di confusione regnasse nell'ambito della classificazione di questo particolare tipo di oggetti. Era evidente come queste proprietà intrinseche del manufatto non venissero

prese in considerazione o comunque considerate alla stessa stregua delle altre durante quello che potremmo definire il processo cognitivo dell'oggetto stesso; operazione, quest'ultima, determinante per una sua quanto più possibile esatta collocazione dal punto di vista attributivo.

Assolutamente convinti di come qualsiasi deduzione di tipo archeologico non potesse in ogni caso prescindere da un'appropriate valutazione delle caratteristiche organologiche e acustiche del manufatto, siamo arrivati alla conclusione che questa travisazione derivasse non tanto da una precisa e pertanto personale presa di posizione di ordine scientifico, quanto da una non ben chiara idea di ciò che il rilievo stesso di un oggetto dovesse con esattezza rappresentare.

Abbiamo infatti spesso constatato come, in pubblicazioni anche autorevoli, ci si avvalesse, allo scopo di descrivere il manufatto, di rilievi approssimativi e, in quanto tali, poco utili allo studioso che volesse utilizzarli allo scopo di formulare ulteriori ipotesi di studio. Questa mancanza di informazioni diventava poi particolarmente penalizzante, come già detto, nel momento in cui il manufatto ceramico aveva la funzione, o comunque era in grado, di emettere dei suoni. In questo caso abbiamo rilevato come questa peculiarità, così fortemente caratterizzante, fosse spesso completamente trascurata soprattutto quando, legandosi in modo imprescindibile alla

morfologia dell'oggetto, finiva per celarsi nella figura in esso rappresentata. L'iniziale proposito della nostra indagine pareva, a questo punto, non poter più prescindere anche da un nuovo modo di leggere e rappresentare il manufatto dal punto di vista archeometrico. Solamente un rilievo estremamente attento ed accurato, pertanto, poteva far sì che importanti specificità di tipo organologico non venissero travisate o addirittura del tutto ignorate. Ecco perché, per poter meglio illustrare gli aspetti metodologici oggetto delle nostre riflessioni, abbiamo scelto gli aerofoni precolombiani in quanto particolarmente complessi dal punto di vista morfologico ed organologico e adatti quindi a sperimentare tutte quelle soluzioni messe a punto durante il nostro lavoro che pensiamo possano anche rispondere alle problematiche che si possono presentare in un qualsiasi rilievo di reperti di piccole dimensioni. I dati raccolti con questo metodo ci hanno suggerito fin dall'inizio, proprio grazie alla loro completezza, interessanti spunti di ricerca soprattutto per quanto riguarda le relazioni che potrebbero esistere tra le emissioni sonore, la morfologia degli oggetti e le culture a cui appartengono; relazioni che, se confermate, potrebbero costituire un interessante nonché utile parametro per ulteriori attribuzioni. Le illustrazioni che appaiono in questo articolo sono relative al rilievo di un vaso fischiante del Museo Civico Archeologico ed

Etnologico di Modena (fig. 1).

IL METODO

1.0 - Finalità

Al fine quindi di poter dare del manufatto in esame una descrizione quanto più obiettiva possibile, si è optato per una rappresentazione grafica di tutte le sue caratteristiche morfologiche, fisiche e fisico-acustiche, limitando l'uso dell'espressione verbale soltanto alla eventuale documentazione già esistente. I diversi tentativi di identificare una denominazione onnicomprensiva dei numerosissimi parametri presenti in un manufatto, infatti, rivelano spesso, a nostro avviso, il loro limite nell'indecifrabilità delle descrizioni, dovuta all'indubbia difficoltà dell'uso dell'espressione verbale quale mezzo scientifico di traduzione di una realtà oggettiva.

Limite questo, da imputarsi anche all'effettiva difficoltà di definire una terminologia comune su scala internazionale. Va inoltre precisato che non è nelle nostre intenzioni proporre un "metodo di analisi", bensì un "rilievo di tipo analitico" teso a far sì che non vadano ignorati tutti quegli elementi che potrebbero in seguito essere oggetto di indagini più approfondite.

Come già detto, era inoltre nostra intenzione definire un metodo che trovasse tra le sue particolarità proprio la facilità e velocità d'impiego, nonché il costo contenuto della strumentazione necessaria e la trasportabilità, aspetti questi da non sottovalutare qualora lo si dovesse esercitare sul campo o comunque su di un numero rilevante di oggetti.

1.1 - Descrizione

A questo proposito abbiamo adottato il personal computer (sono sufficienti un IBM compatibile basato su processore 486 o un Apple Macintosh dotato di processore 68040) come strumento di base per l'intero rilievo. Abbiamo infatti creduto di poter individuare il miglior compromesso tra affidabilità, velocità di esecuzione e accessibilità dei costi, nella realizzazione di una scheda computerizzata che fosse in grado di contenere la digitalizzazione bidimensionale della morfologia dell'oggetto e il campionamento digitale del suono, elementi in grado, a nostro avviso, di poter assolvere compiutamente alle esigenze sopracitate.

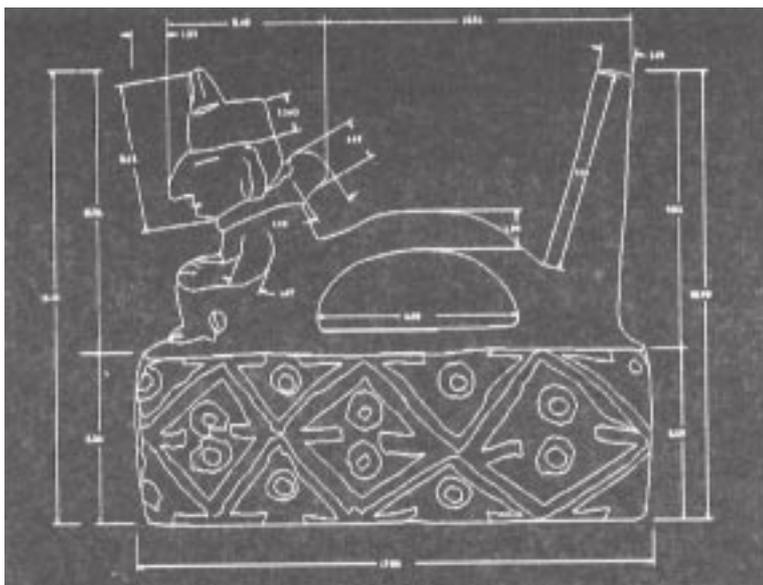


Fig. 7: Quotatura del disegno.

A p. 15: Fig. 8, Vaso sezionato.

I programmi utilizzati sono prodotti di facile reperibilità sul mercato nazionale che abbiamo cercato, quando possibile, di migliorare in velocità e facilità d'uso, attraverso semplici modifiche apportate ai menu di comandi. La registrazione delle informazioni relative ad ogni pezzo può così avvenire attraverso un unico elaborato grafico che riassume le due fasi complementari del rilievo, quella archeometrica e quella sonora, andando a sostituire così con una scheda completamente informatica la tradizionale scheda di catalogazione.

1.2 - Rilievo archeometrico

Il tipo di schedatura, che qui proponiamo, si basa sulla rappresentazione grafica delle varie caratteristiche fisiche del manufatto ottenuta attraverso la vettorializzazione (trasformazione delle immagini fotografiche in un insieme di linee corrispondenti alle varie aree e perimetri che definiscono il manufatto) delle sei proiezioni ortogonali fotografiche che da esso si possono ottenere e il cui risultato diventa così sovrapponibile alle stesse immagini fotografiche da cui è stato precedentemente ricavato al fine di mettere in evidenza quelle che possono essere le peculiarità principali del pezzo.

Durante la ripresa delle sei immagini, sia essa fatta mediante l'uso di telecamera montata su apposito stativo o per mezzo di una normale macchina fotografica (in questo caso le fotografie così ottenute dovranno successivamente essere

digitalizzate, cioè trasformate mediante uno scanner in un insieme di informazioni in grado di essere elaborate da un computer), ci si deve premurare di mantenere l'asse longitudinale dell'obiettivo perpendicolare rispetto ai due assi principali del manufatto (fig.2). Questo per poter disporre in seguito di vere e proprie proiezioni ortogonali misurabili, in quanto tali, in ogni loro punto. Si potrebbe a questo proposito osservare che, comunque, ci si potrebbe trovare di fronte a fenomeni di aberrazione prospettica dovuti alla distanza che inevitabilmente intercorre tra l'obiettivo e l'asse mediano del soggetto ripreso, ma abbiamo potuto verificare che, in pezzi dalle dimensioni contenute come quelle degli oggetti in questione, avendo cura di mettere a fuoco il piano verticale mediano dell'oggetto (profilo), queste si riducevano drasticamente tanto da diventare assolutamente ininfluenti. Altri problemi potrebbero insorgere qualora si dovessero usare ottiche di scarsa qualità o comunque con focale diversa da 50 mm. (da escludersi grandangoli, telemetri, ecc.). Complessivamente le sei viste del manufatto digitalizzate prima e vettorializzate, poi, consentono quindi di disporre di una serie di informazioni tali da rendere del tutto superfluo qualsiasi schizzo quotato permettendo così di diminuire considerevolmente i tempi di acquisizione dei dati e contemporaneamente permette di ridurre al minimo indispensabile la

descrizione verbale (fig. 3).

1.3 - Rilievo acustico

A questo punto è possibile passare al rilievo acustico che consiste nel registrare l'emissione sonora debitamente provocata dell'oggetto, per poter poi, in fase di restituzione, dare una adeguata rappresentazione grafica ai parametri fisici che la compongono. Il problema relativo all'emissione, di come cioè questa debba essere ottenuta, non si può porre, ovviamente, in termini di "esecuzione filologicamente corretta" in quanto, trattandosi di manufatti di culture scomparse delle quali non possediamo documenti inequivocabili sull'argomento, qualunque tentativo di ricostruzione finisce inevitabilmente per appartenere al campo delle ipotesi, più o meno criticabili.

Il nostro approccio è stato quindi quello di cercare un metodo di emissione che permettesse di avere dei dati (suoni) omogenei e confrontabili. Per ottenere questo, abbiamo scelto come criterio generale quello di considerare questi manufatti come oggetti con caratteristiche fisiche oggettive (volume, peso, forma) e quindi con potenzialità acustiche intrinseche esattamente determinate.

Questo approccio è riscontrabile anche nella ricerca di S. Garrett e D. K. Stat effettuata presso il Dipartimento di Fisica dell'Università della California di Los Angeles (UCLA) nel 1977 su 73 vasi fischianti peruviani, ma il nostro metodo di rilievo del suono è stato elaborato in modo diverso. Abbiamo infatti pensato che il miglior modo di definire la potenzialità sonora di questi manufatti fosse di isolare quella fascia di frequenze entro la quale il meccanismo fischiante produceva una vibrazione acustica. Questo è stato ottenuto variando la pressione dell'aria immessa nello strumento, in modo da provocare un suono glissato compreso tra una soglia di taglio minima e una massima al di fuori delle quali il sistema acustico non veniva eccitato. Tale emissione è stata campionata a una frequenza standard di 44.1 KHz (CD, DAT ecc.) attraverso una scheda audio dotata di un convertitore analogico/digitale, e registrata direttamente sul disco fisso del computer per le successive analisi in fase di restituzione e di studio.

1.4 - Rappresentazione grafica del

rilievo (restituzione)

In fase di restituzione del rilievo archeometrico l'immagine fotografica viene vettorializzata cioè, come già detto, ricalcata e "tradotta" in un insieme di aree e perimetri differenziati tra loro attraverso l'uso di una opportuna simbologia che permette, tramite l'impiego di una legenda, di poter facilmente comprendere, senza possibilità di errore interpretativo, la situazione morfologica e conservativa del manufatto in esame.

Sono state pertanto scelte simbologie e retinature atte a rappresentare, con chiarezza, la maggior parte di evidenze solitamente presenti nel manufatto in terracotta ferma restando la possibilità di aggiungerne delle altre con facilità qualora ci si dovesse trovare di fronte a casi di diversa natura da quelli da noi qui contemplati (fig. 4). La traduzione delle immagini fotografiche in simbologie grafiche avviene con l'utilizzo di un programma di CAD (specifico per il disegno tecnico) che ci permette di eseguire il calco dell'immagine posizionandola sotto quella che potremmo definire una velina elettronica sulla quale si va via via formando il disegno. Questa operazione ci permette di trasformare i perimetri dell'immagine fotografica in un insieme di punti e linee che il computer colloca in un sistema di assi cartesiani dimodoché qualsiasi punto di questi elementi grafici che compongono il disegno così ottenuto, sia in ogni momento riconducibile alle coordinate assegnategli.

Questa nuova condizione dell'elaborato gli conferisce una fedeltà all'originale,

una misurabilità e una possibilità di elaborazione assolutamente impensabili nel caso di un disegno tradizionale. L'eventuale osservazione che un accurato rilievo fotografico potrebbe di per sé fornire

tutte le informazioni possibili senza dover necessariamente ricorrere alla successiva fase di vettorializzazione non può più essere sostenuta di fronte alle argomentazioni fin qui fornite. Siamo infatti convinti che il disegno in quanto momento di analisi della realtà (non dimentichiamo che la vettorializzazione delle immagini avverrebbe comunque durante l'osservazione diretta dell'originale) compia un'insostituibile opera di delineazione e trascrizione delle evidenze.

1.5 - Rappresentazione del colore

Per quanto riguarda la descrizione del colore, dopo aver constatato la notevole ambiguità nei tentativi di definizione di questo parametro, abbiamo cercato una soluzione che fornisse il minor spazio possibile alle interpretazioni personali. Quella di esprimere il colore attraverso un numero riferito alle Munsell Color Charts, standard già internazionalmente riconosciuto anche in campo archeologico, ci è sembrata essere la più idonea (fig. 3, 4).

1.6 - Rappresentazione grafica del rilievo acustico

Nella fase di restituzione si è posto il problema di come rappresentare anche il rilievo sonoro con la stessa chiarezza e completezza usate per quello archeometrico. Abbiamo deciso di discostarci dalle scelte operate in altri studi da noi presi in esame in cui il suono era tradotto in note musicali e/o in cents, esprimendone l'altezza direttamente in Hertz al fine di ottenere un approccio, antropologicamente parlando, il più oggettivo possibile, tale da



sottolineare un chiaro distacco da quel patrimonio musicologico prettamente occidentale evocato dalla scala musicale temperata, a cui chiaramente non ci si può riferire quando si ha a che fare con “strumenti musicali” archeologici, per di più di provenienza extraeuropea.

La soluzione migliore ci è sembrata quella di inserire l'intera emissione campionata all'interno della scheda elettronica di catalogazione, in modo che essa fosse disponibile, nella sua oggettività, allo studioso che volesse ricavare, attraverso un software di analisi di spettro, tutte le informazioni che riterrà opportune. Ci è sembrato comunque utile, per una più semplice e veloce comparazione dei dati, fornire direttamente, in base anche alle osservazioni contenute nell'articolo di Stat e Garret, il grafico di analisi dello spettro di quell'istante dell'emissione che risulta avere la componente fondamentale con il più alto livello di pressione sonora e con il minor livello di rumore, e in più le due frequenze delle componenti fondamentali delle emissioni di soglia inferiore e superiore (fig. 5).

Queste informazioni, ci sembra, offrono un quadro sintetico, ma completo, del suono di questi manufatti e forniscono dei parametri oggettivamente confrontabili per realizzare eventuali indagini comparative.

1.7 - Classificazione organologica

Per completare il quadro delle informazioni, riteniamo necessario che all'interno della scheda venga fornita anche l'indicazione delle qualità organologiche di questi particolari manufatti. A questo scopo la nostra scelta è stata quella di adottare la classificazione organologica proposta da Hornbostel & Sachs, ormai universalmente accettata nello studio degli strumenti musicali per la sua completezza e per la sua possibilità di venire integrata. Questo anche dal momento che questa classificazione, esprimendosi con una griglia numerica, risponde pienamente ai caratteri di chiarezza e immediatezza a cui tutto il nostro lavoro si ispira. Data l'estrema complessità e varietà organologica degli strumenti musicali precolombiani, per una classificazione

specifica e particolarmente analitica, un'analisi radiografica o endoscopica sarebbero elementi determinanti per una classificazione sicura. La vettorializzazione di una eventuale radiografia o la rappresentazione grafica di una eventuale indagine endoscopica dell'interno del manufatto potrebbero essere facilmente ottenute con la metodologia di trascrizione grafica sopra descritta (fig. 6).

Conclusioni

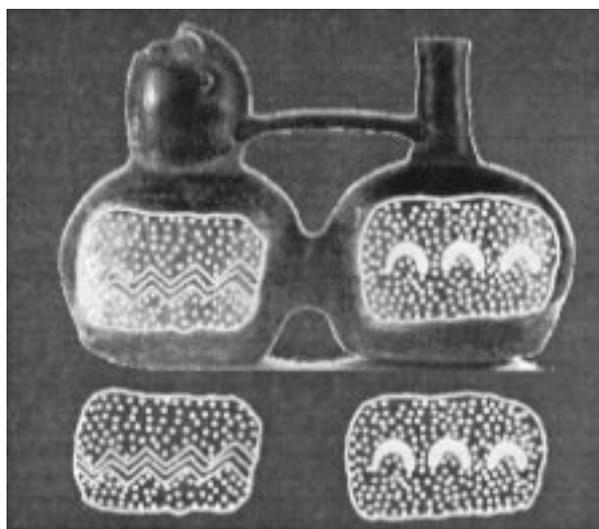
Risulta chiaro, pertanto, come, avvalendosi delle sei proiezioni ortogonali del manufatto e del grafico di rappresentazione del suono elaborabili dinamicamente sul monitor, si possano condurre sull'oggetto in esame la maggior parte degli studi di ordine comparativo come se si potesse disporre dell'originale. La versatilità della scheda elettronica così ottenuta permette infatti di poter ingrandire istantaneamente e a proprio piacimento sul monitor, qualsiasi particolare dell'oggetto rappresentato nell'immagine fotografica originale, così come in quella vettorializzata, separatamente o sovrapposte l'una all'altra, consentendo in questo modo verifiche metriche e morfologiche contemporaneamente su tutte le sei viste raffiguranti l'oggetto in esame; un'immagine fotografica inoltre, fornita di schematizzazione grafica sovrapposta, diventa, com'è facile immaginare, di gran lunga più comprensibile e di più facile interpretazione. Anche le varie evidenze infatti possono essere identificate separatamente per poterle esaminare distintamente dalle altre, rendendo così più agevoli tutte le eventuali operazioni di comparazione all'interno delle stesse categorie di appartenenza. Altro considerevole vantaggio è

quello di poter variare a proprio piacere la scala dell'elaborato in fase di riproduzione. Inoltre è possibile quotare automaticamente le distanze, e misurare aree e perimetri, direttamente sull'immagine digitalizzata con estrema precisione escludendo pertanto qualsiasi possibilità di errore qualora la trascrizione dell'originale fosse stata fatta con le attenzioni precedentemente descritte (fig. 7). Un'altra possibilità è quella di utilizzare i profili già digitalizzati per ulteriori elaborazioni grafiche. Pur restando fermo il fatto che queste elaborazioni non sono volte a perseguire un realismo che sarebbe soltanto fuorviante proprio perché, per definizione, comunque lontano dalla realtà e quindi non adeguato ad un contesto scientifico, esse si rivelano particolarmente utili qualora venissero utilizzate in un contesto didattico e divulgativo per descrivere in modo più comprensibile il funzionamento di eventuali meccanismi interni (fig. 8), per meglio evidenziare lo sviluppo volumetrico (fig. 9 e fig. 10), per eseguire dei restauri “virtuali”, o per una più immediata individuazione dei particolari decorativi (fig. 11).

note

Si ringraziano per la disponibilità il Dott. Grandi, Dir. del Museo Civiltà Medioevale di Bologna; il Dott. Corradini, Dir. del Museo Civ. Arch. ed Etnol. di Modena e la Dott.ssa Pulini, responsabile del settore etnologico; il Dott. Biordi, Dir. del Museo delle Culture Extraeuropee “Dinz Rialto”

Fig.12: Evidenziazione di decorazioni.



di Rimini; Padre Ballarin, responsabile del Museo Etnol. e di Arte Cinese delle Missioni Estere Saveriani di Parma; il Dott. Bojani, Dir. del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza; e inoltre l'Ing. G. Tisato del Centro di Sonologia Computazionale Università di Padova e l'Arch. Mirco Albertin.

Bibliografia

AA. VV., *Uomini e suoni*, a cura di F. Guizzi e A. Sistri, Rimini, 1985; AA. VV., *Prima dell'America*, a cura di G. Zanetti, Bologna, 1992; Barker P., *Tecniche dello scavo archeologico*, Milano, 1981; Cabello P., Martinez C., *Musica y arqueologia en America Precolombina*, Oxford, 1988; Docci M., Maestri D., *Il rilevamento architettonico - Storia, metodi e disegno*, Bari, 1989; Gai V., *Organometria, Quaderni del corso di paleografia musicale rinascimentale*, Roma, 1984; Dournon G., *Guide for the collection of traditional musical instruments*, Geneve, 1981; Fugazzotto G., *Una metodologia di analisi computerizzata del canto popolare*, Preprint musica N. 9, . Bologna, 1987; Garret S. e Stat K. D., "Peruvian whistling bottles", in *Journal of the Acoustical Society of America* Vol.62 N.2, 1977, pagg. 449-453; Guarnotta A., *Ceramiche precolombiane*, 2 voll., Faenza, 1985-1990; Flickmann E., "Vessel flutes from precolumbian coastal cultures of Ecuador: a preliminary draft", in *The archaeology of early music cultures*, edited by E. Hickmann and D. W. Hughes, Bonn, 1988; Hornbostel E. M. von and Sachs C., *Classification of Musical Instruments*, translated from original german by A. Haines and K. P. Wachsmann, in *The Galpin Society Journal* N. XIV, 1961; Lavallée De Lumbreras L. G., *Le Ande dalla preistoria agli Incas*, Rizzoli, Milano, 1986; Leonardi G. e Penello G., *Il disegni archeologico della ceramica e altri problemi*, E. D., Torino, 1991; Olsen A. Dale, "The magic flutes of El Dorado: a model for research in music archaeology as applied to the Sinu of ancient Colombia", in *The archaeology of early music cultures*, edited by E. Hickmann and D. W. Hughes, Bonn, 1988; Rice M. P., *Pottery analysis. A source book*, Chicago, 1987; Stevenson Robert, *Music in Aztec & Inca territory*, Berkeley and Los Angeles, 1968; Turner J. D.; Keary A. C.; Peacock D. P. S., "Drawing Potsherds: Low-cost Computer-Based-System", *Archaeometry*, 32, 2, Oxford, 1990, pp. 177-182.



Il violino apache

Il violino apache è costruito di solito utilizzando lo stelo svuotato dell'agave e corde di tendine o crine di cavallo. Gli autori riferiscono dell'esistenza di violini a una corda tra i diegueño della California meridionale e i tlingit yakutat della Costa Nordovest, ma non ne sono stati trovati esemplari. Gli altri soli indiani in Nordamerica che hanno una tradizione di violino a una corda sono i Seri del Sonora, Messico. Tutti questi violini derivano da quelli europei in ultima istanza e presso i Western Apache e i chiricahua se ne conoscono esempi fin dal 1875, anche se probabilmente essi li suonavano dagli inizi del 1800 e forse da prima. Dall'inizio del 20° secolo la maggior parte dei costruttori di violini sono i Western Apache dell'area San Carlos-Bylas della Riserva Apache San Carlos, tra cui è stato piuttosto famoso Amos Gustina Naltwud o Gustina il Fort (1858-1945), che costruì violini più grandi degli altri, ben dipinti e in genere a due corde. Il nome apache dello strumento è tsii'edo'a'tl, cioè "legno che canta", oppure ki'zh k'zh di'hi, cioè "suono ronza ronza". Nel 1883 Adolph F. Bandelier scrisse che "il suono della corda è "fino" ma può essere vario e, mentre è debole, non è affatto spiacevole", ma nello stesso anno il Capitano John G. Bourke affermava che il violino apache "emette un suono simile al miagolio di un gatto con la coda presa dentro un cancelletto". Forse la migliore descrizione è quella dell'etnologo McAllester: "il tono era un debole e secco squittio del tutto adatto all'uso solitamente ricreativo dello strumento". Le canzoni solitamente accompagnate dal violino erano di vario genere, ma il contesto di solito era quello di un uomo che suonava per un gruppetto di amici.(da A. Ferg 1981)



Tamburi ad acqua della regione dei Woodlands e dei Grandi Laghi.



Percussioni

Il tamburo ad acqua: filosofia della risonanza

Il mondo indiano è principalmente un mondo di ascolto e di emissione di suono.

Francesco Spagna

«Al principio era un suono. Il battito del cuore, il ritmare delle onde sulla sabbia, il ritmo delle stagioni sono echi, risonanze del primo suono originario che ha formato il mondo. Il suono di tutti gli esseri, che percepiamo come distinti ma che sono fatti della stessa sostanza, partecipano in mille forme alla stessa pulsazione originaria». La cosmogonia, la narrazione della nascita dell'universo raccontata da un *medicine man* chippewa (ojibwa) sulle sponde del *Ghitchi-Gami* (Lago Superiore) in una abbagliante mattina di maggio, corrisponde alla cosmogonia delle *Upanishad*. Un filo ancestrale lega la cultura dei nativi americani a quella dei testi vedici dell'India antica, dove si dice che fu il canto a creare il mondo, a far uscire gli esseri dal vuoto e dalla morte; dove è la dimensione acustica la più alta e trascendentale, la più vicina all'origine della vita. Un filo forse più antico di quello che ha portato la nostra cosmogonia a porre l'accento sul Verbo, l'articolazione divina, il *Logos* di origine greca, forgiato da un *Mytos* già ridotto a materia inerte, nel processo che ha spianato la strada al nostro pensiero logico-razionale. Come nei testi vedici, nello sciamanismo (lo stesso termine saman nella *Chandogya Upanishad* significa suono, melodia, soffio vitale) il mondo è fatto di natura sonora, e l'approccio al mondo è fondamentalmente acustico. Nelle culture totemiche,

sostiene Marius Schneider, gli esseri viventi o gli elementi di un fenomeno costituiscono un "complesso ritmico indissolubile", fatto di "timbri vocali", di "ritmi ambulatori"¹. Nella ricerca di visione degli indiani d'America lo spirito custode animale si rivela spesso portando una melodia, che diventa il canto individuale dell'iniziato, l'accordo con la propria anima, la particolare vibrazione del proprio Sé. La melodia rivelata del canto sciamanico ha potere magico.

Il canto sciamanico, ogni volta che viene eseguito, è essenzialmente evocativo. Vengono evocati gli animali da cacciare, o gli aiutanti spirituali dello sciamano guaritore. Il canto stesso può ricreare l'armonia perduta del malato che si sottopone alla cura sciamanica. Se è sonora l'essenza di ogni essere, e attraverso la musica che si ricrea l'accordo. È la musica che rappresenta il valore più alto, il veicolo per mettersi in sintonia con la *Armonia Mundi*. Il mondo dello sciamano è principalmente un mondo di ascolto e di emissione di suono. Per questo, nella cultura dei nativi americani, la musica non è separabile dalla dimensione spirituale. Pochi sono gli strumenti musicali: tamburi, sonagli, flauti, fischietti d'osso, conchiglie; ma ognuno di essi si apre al cosmo, ne riattualizza il soffio vitale creatore, racchiude i suoi simboli. Il tamburo cerimoniale esprime bene questa filosofia, anzi si può dire che è espressione concreta di questa filosofia e

insieme è a sua volta un essere vivente e un mediatore divino. Nelle cerimonie *Midewiwin* della regione dei Grandi Laghi (lo stesso termine ojibwa *Mide'we* significa "suono, risonanza")², il tamburo ad acqua non è un accessorio, ma un protagonista. In questa concezione il tamburo cerimoniale deve essere custodito e nutrito come un bambino divino. Mediatore simbolico, il tamburo è anche rappresentazione vivente del cosmo.

Il tamburo ad acqua (*Mitig'wakik*), viene costruito scavando e intagliando un tronco di tiglio, fino ad ottenere un cilindro lungo circa 40 centimetri. Alla base viene fissato un disco di legno, che chiude la parte inferiore. A metà altezza circa viene praticato un foro, che viene chiuso con un tappo di legno. La "testa" del tamburo viene coperta con una pelle di daino. La membrana di pelle conciata viene bagnata e quindi tesa sul tamburo, cerchiandola con ramoscelli di salice, e legata strettamente con lacci o strisce di stoffa. In alcuni tamburi, per regolare la tensione, si fissano ai lacci dei ciottoli perfettamente tondi che si trovano lungo le spiagge del Lago Superiore. Il tamburo viene riempito di acqua per 5-10 cm. Il livello dell'acqua e la tensione della pelle variano la modulazione del suono. Se la pelle di daino si secca troppo il tamburo viene scosso, in modo che l'acqua spruzzi la membrana interna della pelle. Se si inumidisce troppo il tamburo viene avvicinato al fuoco o lasciato un po' al sole. I giorni prepara-

tori alla cerimonia sono dedicati a pazienti calibrazioni della voce del tamburo. Il tamburo ad acqua ha un suono pieno e profondo, che non stanca l'udito a distanza ravvicinata, mentre può essere percepito da grandi distanze. In assenza di barriere acustiche il ritmare del tamburo ad acqua può essere sentito da oltre 10 chilometri³.

Legno, acqua, cavità, pelle animale, pietre: il tamburo ricapitola gli elementi principali della natura, la sua rotondità rappresenta il cosmo.

Secondo le parole degli specialisti rituali ojibwa, il tamburo ad acqua rappresenta tutto ciò che è necessario alla vita, racchiude la dimensione fisica e quella spirituale: "La parte in legno rappresenta tutte le piante, nostre sorelle e fratelli, dai quali impariamo a vivere in maniera rispettosa. La pelle di daino che ricopre il tamburo rappresenta tutti i nostri fratelli e sorelle a quattro zampe, e porta in dono le qualità del daino, che danno al suono profondità e insieme potenza, e agilità nel tocco. L'acqua del tamburo è la linfa vitale, il sangue della Madre Terra, il nutrimento e la purificazione di tutti gli esseri. Il cerchio di salice rappresenta il cerchio sacro dentro al quale tutti gli esseri della natura si muovono. Rappresenta le stagioni, la nascita, la crescita e la morte di tutti gli esseri viventi, lo scorrere delle acque sulla Madre Terra, il legame sacro tra uomo e donna.

«Le sette pietre rotonde legate intorno al tamburo sono in onore di Madre Terra e rappresentano i sette insegnamenti originari che furono dati agli ojibway. Queste pietre possono essere trovate solo in quei posti dove la voce del tamburo è stata udita in passato. Ci sono sette diversi modi di legare le pietre al tamburo e ognuno rappresenta un insegnamento. Ogni diverso legame è stabilito solo dopo lunghe meditazioni del maestro cerimoniere. Molte cose della cerimonia possono essere apprese facendo attenzione a come è stato legato il tamburo. Per questo si dice che il tamburo parla a chi lo maneggia in modo rispettoso. I lembi di pelle al di sotto del cerchio sono i suoi capelli, e vanno tenuti in ordine e liberi da grovigli. Una volta che il tamburo è stato legato il tappo viene tolto, e da questa apertura passa il soffio vitale della creazione. La bacchetta del



Tamburo ad acqua chippewa.

tamburo è intagliata in una radice, e rappresenta il collo dell'airone e del tuffetto. Quando tutti i preliminari sono stati compiuti, il tamburo viene fatto suonare quattro volte, e il suo suono viene portato dal vento nelle quattro direzioni. Questo è l'annuncio che la cerimonia sta per iniziare⁴. Tutto questo ci fa capire che i *medicine men* ojibway non battono su un normale tamburo, ma su un trattato teologico-filosofico. La circolarità tra gli elementi della natura, il manufatto e l'evocazione delle forze spirituali non è mai discontinua, non vi è mai slittamento o disgiunzione tra il piano astratto e quello del concreto. L'ordine del manufatto è un ordine complesso, ridondante. Gli elementi della natura non compongono semplicemente lo strumento, ma si rivelano in esso. Sono forze vitali della natura e insieme (e per questo) insegnamenti spirituali, e attribuzioni di rispetto. Il piano della rappresentazione non è mai separato da quello della rivelazione e dell'insegnamento. Grazie a questa condensazione il tamburo prende vita propria, diventa soggetto, essere vivente e insieme libro vivente. Tutto questo prima ancora che cominci a far sentire la propria voce, a scandire la pulsazione originaria.

Questa dimensione è difficilmente descrivibile, molto più facilmente esperibile. Si tratta di un complesso di

conoscenze non riducibile a codici astratti. I suoi codici viventi trovano spazio solo nella memoria orale, nell'esperienza vissuta, e soprattutto nella natura. Questo spiega la loro distanza culturale e anche il fatto che sono sopravvissuti al genocidio culturale. Un codice vivente è solo apparentemente fragile: comunica attraverso millenni senza preoccuparsi di incendi di biblioteche o distruzione di templi. Distruggere un tamburo ad acqua è semplice, ma non è questo che conta. In questo i gesuiti hanno (per nostra fortuna) fallito: per sradicare la spiritualità nativa avrebbero dovuto usare il napalm, distruggere i simboli all'origine, nella natura. La partita non è del tutto chiusa, ma di una cosa siamo sicuri: finché il *Mide'we* risuonerà nelle *Woodlands* gli equilibri della natura saranno custoditi.

La concezione del tamburo come essere vivente è esemplificata da questa breve storia che ho sentito raccontare nella riserva chippewa di Lac du Flambeau, nel Wisconsin: una persona della riserva possedeva un antico tamburo cerimoniale, e un giorno questo tamburo venne esposto al museo della riserva. Dopo breve tempo il possessore del tamburo cominciò ad ammalarsi e in seguito morì. L'esposizione del tamburo aveva causato questa morte: "il tamburo è come un essere vivente".

Questa storia, che potrebbe essere intitolata "la vendetta del tamburo" può far sorridere le nostre menti logico-razionali ma esemplifica in modo chiaro il concetto: il tamburo non è, e non può essere ridotto ad oggetto. "È come un essere vivente" significa che ha la sua storia, entra nei vissuti delle persone, ne esce, viene esposto in un museo, si vendica, questa è la sua storia. Il tamburo non è un'entità logica, così come non lo sono le persone. Non è semplicemente uno strumento assemblato al fine di mettere in comunicazione distinte entità euclidee. È il mediatore di un flusso, protagonista di una trama nella quale entrano in gioco esseri viventi, forze della natura, concetti e insegnamenti spirituali. In questo sta la sua reale differenza dai nostri modelli concettuali.

Note

¹ Schneider M., *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Milano, 1986, p. 8. Vedi anche, dello stesso autore: *Il significato della musica*, Rusconi, 1979, e *La musica primitiva*, Adelphi, 1992

² Johnston B., *Ojibwa Ceremonies*, Univ. of Nebraska Press, 1990.

³ Densmore F., *Chippewa Customs*, Minnesota Historical Society Press, 1979, p. 95-96. Della stessa autrice il testo fondamentale è: *Chippewa Music*, 2 vol., Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Washington 1910-13.

⁴ Ho scelto e tradotto questi brani da: Bentonbanai E., *The Mishomis Book*, Hayward 1988, p. 68-71.

Strumenti musicali del Nordamerica

Nella Nuova Inghilterra, come altrove in Nordamerica, la musica tradizionale è quasi interamente vocale, di solito con l'accompagnamento di un tamburo o un sonaglio o entrambi. Oltre a ciò vi sono flauti, per lo più suonati dagli uomini per attrarre l'attenzione delle donne, fischietti, usati per segnalare o, come il fischietto d'osso d'aquila delle Pianure, come parte del rituale di varie cerimonie. Ci sono anche raspe, di solito fabbricate con un bastone o un osso con delle tacche lungo un lato. Una estremità è posta su un risonatore, per esempio una zucca, e un bastoncino viene strofinato sulle tacche. Il suono ritmico raspante accompagna certe canzoni rituali. L'unico strumento a corda usato tradizionalmente in Nordamerica è il violino indiano o *fiddle* usato dagli apache nel Sudovest, dai seri della Bassa California e dai kwakiutl della Costa Nordovest. Di solito ha solo una o due corde e un archetto lungo otto o dieci pollici. I seri tirano le corde su una piccola scatola oblunga, parzialmente scolpita e parzialmente inchiodata insieme; gli apache usano un gambo di *Agave americana* svuotato. Non ho visto un violino kwakiutl - sospetto che non sia molto usato oggi.

Anche se l'essenziale limitazione a tamburi e sonagli sembra implicare un piccolo inventario di strumenti nativi, questi due tipi di strumenti si presentano in un'enorme varietà di forme e dimensioni. Spesso si usa un particolare tamburo o sonaglio solo per una specifica cerimonia, come il tamburo ad acqua fatto con una piccola pentola di metallo, usato solo nel rituale della Chiesa Nativa Americana, e il particolare sonaglio di zucca usato insieme. I tamburi ad acqua, con il contenitore parzialmente riempito d'acqua e una membrana bagnata, sono unici del Nuovo Mondo. Gli esperti di tamburi diranno che è impossibile ottenere un suono qualsiasi da una testa di tamburo bagnata, ma il piccolo tamburo ad acqua della Chiesa Nativa Americana, l'anche più piccolo tamburo ad acqua irochese, il tamburo ad acqua un po' più grande della regione dei Grandi Laghi e la grande pentola-tamburo degli apache suonato da parecchi suonatori alla volta, sono tutti risonatori potenti. Il tamburo ad acqua navajo, fatto con una piccola pentola di ceramica e usato solo nella cerimonia *Enemy Way*, ha un suono molto soffice, quasi inaudibile quando è accompagnato da cantanti poderosi.

I sonagli indiani sono fatti con ogni genere di cose che producono un suono, comprese le zucche, la corteccia secca, la pelle grezza, le lattine, i nidi seccati del ragno di terra, i carapaci di tartaruga, le punte degli zoccoli di daino, i corni di mucca e il legno intagliato. Gli zoccoletti di daino possono essere attaccati a un manico, a una cintura o a una bandoliera, i a bande bracciali i gambali in modo da risuonare insieme quando il danzatore si muove. Talvolta un guscio di tartaruga viene legato alla gamba del danzatore insieme agli zoccoletti, in modo che gli sbattano contro a ogni passo. Una specialità, descritta per quanto ne so solo per i mahican della Housatonic Valley, consiste in un paio di bastoncini spaccati a un'estremità e battuti insieme per produrre un suono percussivo vibrante. Un altro strumento, usato solo nella cerimonia navajo *Flintway*, è fatto da parecchie punte di freccia fatte sbattere insieme nel cavo della mano. Naturalmente campanelli moderni o anche campanelle di corno di vacca sono indossati dai danzatori di *powwow* in tutto il paese.

David McAllester (Gentilmente concesso da *The Eagle*).



Suonatore di flauto a Taos Pueblo, da una foto di Carl e Grace Moon.

La voce e il tamburo

Gli elementi costitutivi dei tamburi che usano membrane in pelle si uniscono a formare una cosmogonia sonora.

Manuel Cecchinato

Durante l'ascolto di vari brani del disco *"Musica degli Indiani e degli Eschimesi dell'America del Nord"* - Albatros - la compresenza di due piani sonori, in cui la voce e la percussione si muovono e scorrono assieme, ci è parsa il tratta più affascinante e importante, che va al di là della funzione del singolo brano. La voce canta il testo mentre il tamburo mantiene una pulsazione che molte volte non è sincronica rispetto al ritmo vocale. La voce e con essa la melodia è legata all'io del cantore, possiamo dire alla sua testa e al suo fiato. Essa rappresenta il piano lirico di questa musica, è la vibrazione del sé del cantore, una vibrazione che fa capo alla sua interiorità, all'espressione individuale del sé. La pulsazione percussiva avviene per mezzo di una bacchetta battuta sul terreno, alcuni tipi di crepitacoli, sonagli metallici, tamburi di diversa specie. Parleremo qui della pulsazione della pelle del tamburo: è una pulsazione più esterna perché proviene da un oggetto fuori dal sé del cantore e legata al ventre (la vibrazione ha una frequenza più bassa), al corpo (dipende dal gesto di chi suona), alla terra (supporto in legno o in ceramica), all'aria (è tenuto in mano o pende da supporti), alla pelle dell'animale ucciso per costruire lo strumento. Il cerchio di legno oppure il tronco d'albero cavo che sostiene la membrana o le membrane tese in alcuni tipi di tamburo rappresenta

anch'esso una creatura vegetale sacrificata: un albero e come tale è elemento mediatore tra i vari livelli di realtà. Nei miti pueblo di lingua keres l'umanità emerge dal mondo inferiore su questo mondo grazie a una specie di scala formata da tre alberi.

La gestualità sonora che si condensa attorno all'uso del tamburo è, secondo il nostro parere, il tramite tra io e mondo oggettivo - natura, che il cantore alimenta durante l'esecuzione del brano musicale. Da una parte sta la voce, che mantiene, per così dire, il livello lirico - umano del fenomeno sonoro e dall'altra la percussione vive attraverso il gesto percussivo, sembra tenere fermo un legame con il mondo oggettivo delle cose e della natura: la pelle dell'animale, il legno dell'albero, l'argilla usati per la costruzione dello strumento.

L'antropologo francese Marius Schneider [1979] scriveva: «Il tamburo simboleggia fin dalle sue origini la massima potenza. Il tamburo di forma più antica, mediante il quale quella potenza si manifesta, è uno strumento culturale il cui suono riproduce la forma più pura e più astratta di tutti i ritmi vitali creatori e ordinatori. Quando il tamburo fa questo, si dice

che parla, che parla solennemente." Il tamburo durante la percussione rappresenta il legame con la viva voce dell'animale sacrificato attraverso l'uso della sua pelle che è servita a costruire lo strumento. L'idea del sacrificio fa parte dei miti stagionali: "Poiché la 'pelle nuova' di cui la natura si riveste a primavera è opera dei morti, gli antichi messicani ricoprivano anche i loro tamburi di pelli nuove provenienti dai sacrifici. I canti dei morti che risorgono dalle loro pelli risuonano dall'inverno alla primavera.» (Scneider, 1992).

Assieme a quest'idea scorre il mito della rinascita stagionale, che significa anche una nuova creazione.

Il suono è la sostanza primordiale del mondo e rappresenta l'unione di cielo e terra, divinità e umanità nel canto comune a entrambi. Nel mito delle origini pueblo di lingua keres la divinità creatrice Donna Pensiero risveglia



Tamburo pawnee.

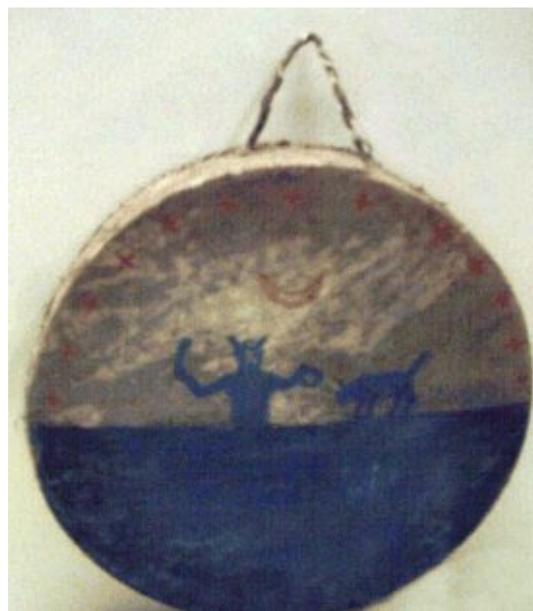
cantando le sue sorelle e queste, sempre attraverso il canto, danno vita alle creature che esistono come figurine inerti nei loro canestri (Sebag, 1971, e Gunn Allen, 1986). «Il canto è una potentissima variante del linguaggio: parlare rappresenta un mezzo efficace di comunicazione, ma cantare ha poteri creativi» (Tyler, 1975). Nella cosmogonia irochese la Donna Che Cade Dal Cielo crea la terra sul dorso della tartaruga sopra il mare primordiale con il canto e la danza (Hertzberg, 1966). Un mito della creazione degli yuchi del Sudest degli USA simboleggia con una piuma il passaggio dal rumore, suono informe, al canto. «In principio tutto era acqua. Su quest'acqua volteggiava una piuma su una macchia di schiuma. Dalla piuma uscì una voce e un canto: era Taikomol» (Schneider 1992).

La creazione yuchi avviene attraverso il passaggio dall'assenza di forma alla forma delle cose create e ciò accade per mezzo del canto, un grido o una risata violenta: «Taikomol, nella schiuma, cantava continuamente il canto con cui voleva creare se stesso e venire all'esistenza.» e quando il Dio si fu formato «l'acqua emise un forte suono. Allora il suo canto si trasformò in una risata e Taikomol balzò dall'acqua posando subito il piede sulla terraferma» (Schneider, 1992). Spesso si passa dalla materia inerte alla materia viva, dal luogo senza tempo e geograficamente indefinito al luogo con uno spazio e un tempo definito. Il canto dona la forma, ma al tempo stesso, con la definizione, pone le basi della finitezza della vita. Con il canto la percussione dà forma anche a qual cos'altro: rievoca attraverso il suono di uno strumento la vita che è stata sacrificata per costruirlo. Schneider [1979] ricorda come, secondo un mito sioux, il Grande Spirito: «consegnò agli uomini un tamburo con due pelli affinché questi potessero stare in relazione con lui, chiedendo come contropartita la pelle di due persone sacrificate». Questo strumento diventa il tramite tra uomo e divinità, ripetendo l'atto di creazione attraverso la percussione. Questo atto di creazione si può intendere anche come atto sessuale vero e proprio: nella gran parte dei casi l'animale è stato ucciso tramite una penetrazione e la connotazione, "femminile" della preda è ben nota non

Tamburo pottawatomi.

solo nel pensiero indiano, ma nel pensiero dei cacciatori in generale fin dal paleolitico, con l'equivalenza ferita = vulva. D'altra parte la pelle stessa è una parte del corpo considerata "femminile", mentre le ossa, per esempio, sono "maschili". Questa pelle di preda "femminile" è percossa da un batacchio dalla forma decisamente fallica. La percussione del tamburo riproduce quindi metaforicamente il coito ed è per questo che ha un tale potere creativo. Se oltre alla pelle della membrana consideriamo il sostegno, che può essere di legno o di ceramica, scopriamo interessanti connessioni con l'acqua (i tamburi maschili e femminili degli hidatsa e dei mandan, il legno di pioppo - amante dell'acqua - dei tamburi pueblo e i vari tamburi ad acqua). Per questo il contenitore, specialmente nel caso dei tamburi a due facce o dei tamburi ad acqua, è simbolo di ambiente uterino, che "dà vita" al suono. A questo proposito ricordiamo che all'inizio di questa nostra discussione avevamo intravisto il legame tra il tamburo e il ventre.

Il tamburo suona - canta nel modo che gli è proprio, ma la sua vibrazione fondamentale non è così aerea come quella del canto perché può avere, come abbiamo visto, una dimensione ctonia tramite il contenitore. È proprio l'ambiguità degli elementi che costituiscono materialmente il tamburo che rende questo strumento mediatore di fondamentale importanza per lo sciamano, che è esso stesso un mediatore tra i mondi. L'elemento di morte è rappresentato dall'albero tagliato e dalla pelle animale, mentre l'Al di là ctonio viene bene simboleggiato dalla qualità "uterina" del supporto in legno dei grossi tamburi di danza a due facce e dal vaso di ceramica. Se ricordiamo che l'animale, il cervo, che offre in generale la pelle della membrana, è anch'esso un animale ctonio (fa parte, per esempio della serie degli animali dell'universo



"sott'acqua" degli algonchini [Cfr. Lévi-Strauss]) abbiamo delineato in modo abbastanza preciso questo aspetto di morte del tamburo. Dall'altra parte però pesa l'elemento "vita". Il cervo è un animale sessualmente molto potente, in natura e nel mito, popolarissimo nelle magie d'amore. Abbiamo già considerato l'aspetto vitale del coito metaforico della percussione. E' evidente quindi come il suono del tamburo possa sostenere lo sciamano nei suoi viaggi magici e nelle sue trasformazioni e come possa chiamare le divinità della fertilità di vegetali e animali fungendo da mediatore tra la vita e la morte. Un altro aspetto che questa musica espone in modo evidente è quello dell'elemento ipnotico presente nella ripetizione della percussione o della voce. A nostro parere lo stato di trance o ipnosi che lo strumento può provocare anche quando è associato, come è spesso, a danze di vario tipo, serve a risvegliare quella parte inconscia dell'io che è l'unica capace di "ricordare" e comprendere questo rapporto tra strumento e atto creatore originario. Canto e percussione a loro volta sono "creativi" nel senso che rinnovano, "scoprono" ogni volta quella parte dell'IO di chi canta e ascolta che normalmente vive in una "cecità" rispetto alla sua più intima origine naturale.



Sopra in alto: Graffiti rupestri raffiguranti Kokopelli presso La Cienega, Nuovo Messico.

Sopra al centro: Kachina raffiguranti Kokopelli e Kokopelli Mana, Kokopelli al femminile.

A fianco e a p. 25: Kokopelli in ceramiche hohokam.

Secondo le mitologie hopi e acoma Kokopelli era emarginato per via della sua bruttezza e della gobba. Una volta, tentando di ottenere una bella ragazza, astutamente la sedusse senza che lei se ne accorgesse: La ragazza diede alla luce un bambino e la gente del villaggio volle sapere chi era il padre. Venne così fatta una gara di corsa: ogni uomo doveva andare a prendere un mazzo di fiori e correre dalla ragazza e da suo figlio e regalare i fiori al bambino. Pensavano che egli avrebbe afferrato i fiori offerti dal vero padre. Kokopelli partecipò alla corsa ma, a causa della sua deformità, arrivò per ultimo. Fino a quel momento nessuno dei mazzi di fiori aveva impressionato il bambino - ma egli afferrò con ardore quelli offerti da Kokopelli. Kokopelli sposò la ragazza, fu in grado di provvedere a lei e di rendere felice la sua famiglia, perchè era un kachina (spirito) e, nella società pueblo, i kachina sono considerati esseri prosperi ed elevati. (B. A. Anderson, Kokopelli: the Humpbacked Flute Player, 1976).



Kokopelli, il suonatore di flauto

Raffigurato in graffiti, ceramiche e kachina, il musico gobbo itifallico suona da secoli la sua medodia.

Flavia Busatta

L'arte rupestre del Sud Ovest rappresenta una forma espressiva ben documentata presso i pueblo e presso i loro predecessori, gli anasazi. Una delle figure rappresentate più individuabili nel pantheon antropomorfo che costella le "rocce-giornale" della zona è Kokopelli, il gobbo suonatore di flauto.

Benchè non vi siano due figure eguali tra loro, le caratteristiche con cui è ritratto sono riconducibili ad un'unica entità, ma vi sono delle variazioni tra l'area anasazi centrata nella regione dei *Four Corners* e quella hohokam. Nella prima è più evidente il carattere itifallico associato agli spiriti della fertilità, chiamati comunemente con la parola Hopi *kachina*, presso la seconda la figura è ritratta più come un danzatore - suonatore di flauto piegato in avanti e non presenta segni sessuali evidenti, in altri casi vi è l'indicazione di un personaggio chino sotto il peso di un fagotto con basto a fascia frontale. Possiamo affermare che le immagini anasazi risalgono ad epoche posteriori al 1000 d. C. quando cioè la cultura hohokam era già in declino (cfr. Hako n°2), perciò possiamo supporre che non vi sia continuità tra le due rappresentazioni. Ma Kokopelli, questo il nome hopi, è un motivo molto antico; esso è presente nei petroglifi della cultura preistorica Freemont ed è raffigurato

anche nell'arte rupestre del Texas, anche se in modo meno naturalistico. Dai petroglifi anasazi Kokopelli passò alle danze *kachina* degli hopi e degli zuni, in cui la principale preoccupazione dei sacerdoti sta nel garantire la fertilità. Presso gli hopi il *kachina* Kokopelli, nome di origine zuni presso cui *koko* significa appunto *kachina*, è caratterizzato da una maschera nera con una striscia bianca che va dal naso eretto alla nuca, dalla penna di guerriero, dalla gobba, da orecchini di abalone e dal collare di pelle di volpe. Appare nelle Danze Miste con evidenti intenti erotici in quanto tenta di sedurre le fanciulle. Nel secolo scorso egli danzava con i genitali esposti, ma, per le pressioni dei missionari, oggi esibisce solo un enorme fallo fatto con un collo di zucca lagernaria. Può portare un bastone e un sonaglio mentre dà la caccia alle donne, con le quali simula un coito quando le acchiappa (in



tempi antichi spesso il coito era reale), oppure può avere un fardello al posto della gobba, ma in genere non possiede il flauto a meno che non lo ottenga in prestito dal *kachina* *Lenang*, o Suonatore di Flauto. Parson suppone che il flauto sia stato "assorbito" dal naso "a Pinocchio", sostenuta in questa teoria dal fatto che nel pueblo di San Juan il muso di un *kachina* è chiamato "naso a flauto". Presso gli zuni, ove probabilmente ebbe origine, il gobbo suonatore di flauto si chiama *Ololowishkya*, e compare nelle serie di danze *O'knekyanna* che vengono celebrate l'ultimo giorno delle danze estive ogni quattro anni. Nella danza *Ololowishkya* è figura centrale insieme a due *Oky'enawe*, *kachina* che rappresentano fanciulle che macinano il mais col metate. La maschera di *Ololowishkya* porta quattro penne di tacchino come i Danzatori del Mais e animali preda, come i daini, sono dipinti sul viso. Attorno al collo, al torso e alla vita sono avvolti tre enormi anelli di penne di corvo, un potente portafortuna, ritenuto anche valido nella cura delle malattie veneree. Sotto il terzo cerchio di penne è legata una zucca vuota a forma di enorme fallo eretto. Questo *kachina* è associata al Serpente d'Acqua e a graffiti a spirale dipinti nel Red Paint Canyon a sud ovest di zuni. Poichè la spirale è sempre in connessione con gli equinozi e i

solstizi è possibile che *Ololowishkya* sia un *kachina* equinoziale anche perchè è in questo periodo che inizia la caccia cui essa è evidentemente legata. Il climax della danza avviene alla fine del primo canto, quando le fanciulle smettono di macinare il mais; in quel momento *Ololowishkya* entra nel centro della piazza e riempie una delle larghe cavità dei metate con del liquido scuro emesso dal suo grande fallo. Questo liquido, considerato dagli informatori urina piuttosto che sperma, era costituito da succo di frutti di yucca, ma oggi è solo succo di pesca. Quando ciò avviene i *Koyemshi* (Buffoni Sacri) dividono il liquido tra i due metate - tazza, poi altri due *kachina*, gli *Hehe'a*, che erano rimasti agli angoli di fronte alle fanciulle battendo il tempo con le mani, vi versano della farina mentre uno dei *Koyemshi* mescola il tutto con le mani. A questo punto inizia la seconda canzone e i *Koyemshi* passano tra la gente con la pasta che tutti assaggiano come potente talismano di fertilità. Solo alla fine della canzone *Ololowishkya* esce da ovest, mentre un gruppo di uomini spruzza farina sul suo fallo. Nella danza *O'knekyanna* compare anche il *kachina Paiyatemu*, Suonatore di Flauto, che col suo strumento accompagna i canti collegati alla vegetazione e al ritorno del caldo, perchè egli è la personificazione del Sole Giovane, figlio del Sole. I quattro *Paiyatemu* sono impersonati da membri delle bande musicali dei clan *Little Fire* (Piccolo Fuoco) e *Bedbug* (Cimice) di cui è patrono.

L'enigma di un'origine reale della figura di Kokopelli può essere spiegato da una ardita ipotesi di Joyce M. Alpert¹ che ipotizza la presenza della malattia di Pott, o tubercolosi spinale, presso anasazi e pueblo. A sostegno di questa teoria sta il fatto che le raffigurazioni rupestri del flautista gobbo mostrano particolari facilmente riconducibili alle deformazioni indotte da tale malattia, la cui presenza nell'America precolombiana è oggi abbondantemente documentata.

«La comparsa della tubercolosi spinale nel Sudovest coincide col periodo di fioritura della cultura

anasazi e col coalescere dei piccoli villaggi in unità urbane più vaste. Le condizioni che permettono alla tubercolosi di espandersi nel mondo moderno si realizzarono nei pueblo del Sudovest tra il 900 e il 1100 d. C.. Le condizioni di affollamento dei pueblo preistorici erano favorevoli alla diffusione di malattie infettive come la tubercolosi. Ed è proprio in questo periodo che comincia ad apparire l'immagine di Kokopelli nell'arte rupestre e nella ceramica del Sudovest». L'autrice sottolinea come le deformazioni indotte dalla malattia



e i suoi effetti collaterali siano in grado di spiegare tutte le caratteristiche dell'immagine: gobba, priapismo, "piede a mazza", accosciamento delle anche e ginocchia incurvate, arti deformi. «La maggior parte delle infezioni tubercolari inizia dai polmoni e in seguito si infiltra nelle zone ossee che formano la gabbia toracica. Anche, ginocchia e piedi sono siti secondari della malattia. Inoltre la compressione di tratti di midollo spinale posteriore, può provocare effetti neurologici che si manifestano col priapismo o con il gonfiore permanente del pene. La pressione sui fasci nervosi da parte della colonna può dare origine al piede con andatura a basso - alto²; anche la spondilosi, o scivolamento in avanti delle vertebre lombari, può colpire gli arti inferiori con effetto di piede cadente».

Supposto dunque che Kokopelli rappresenti la stilizzazione di un malato di tubercolosi spinale, per

quale motivo il mondo pueblo sentì la necessità di raffigurarlo così spesso? «Un individuo portatore di tali handicap per essere accettato da una società come quella pueblo, che tradizionalmente rifiutava individui dall'aspetto insolito, doveva presentare attributi tali da portare beneficio a tutto il gruppo. I pueblo che dipendevano dalla fertilità agricola, forse venerarono come eroe culturale chi, col proprio priapismo, sembrava incarnare appunto la fertilità». Il fatto che l'apparizione epidemica della malattia coincidesse con un periodo di espansione e prosperità nell'area anasazi, può non essere sembrata loro una coincidenza, ma un segno della benedizione delle divinità della fertilità che si manifestavano proprio attraverso i deformi priapici Kokopelli.

Queste ipotesi sembrerebbero coerenti anche con la differente raffigurazione del Kokopelli hohokam, che non presenta né caratteristiche itifalliche, né deformazioni, ma che è più collegato alla danza e alla musica, oltre che al commercio. Sembra infatti che in zona hohokam le condizioni climatiche e la differente struttura urbana fossero meno favorevoli ad una diffusione di tali patologie contagiose. Così quella che sembrava una maledizione venne esorcizzata in una figura mitica portatrice delle ricchezze contenute nella sua gobba e nella potenza del suo fallo. Oggi Kokopelli è un *kachina* che compare poco nelle danze rituali, soppiantato da altre più "alla moda" nel contesto culturale odierno, egli tuttavia, con la sua controparte femminile *Kokopelli-mana*, è tra le più scolpite dagli artisti.

¹ Joyce M. Alpert, *Kokopelli. A New Look at The Humpback Fluteplayer in Anasazi Rock Art*, in *American Indian Art*, winter 1991.

² Piede cadente o caviglia cadente = flessione plantare per paralisi o paresi dei muscoli del compartimento anteriore della gamba che rende impossibile una dorsiflessione e comporta un'andatura a basso - alto.

Sonagli di danza

I sonagli sono quasi altrettanto indispensabili per la danza agli occhi della maggior parte delle tribù indiane del tamburo. Sono universali quanto il tamburo e di solito possiedono un posto di prestigio quasi uguale a quello del tamburo. Non tutte le danze richiedono i sonagli, ma certi rituali non possono essere eseguiti senza di loro; in effetti, alcuni non usano tamburi e il solo suono che si ode è il ticchettio dei sonagli in mano ai danzatori. Talvolta l'uso dei sonagli è confinato ai suonatori, alcuni dei quali battono il tamburo e altri scuotono i sonagli. Altre volte e più spesso gli stessi danzatori tengono in mano i sonagli, scuotendoli mentre eseguono i passi. Usato in questo modo il sonaglio è una ispirazione per il danzatore, poiché il suo suono serve da costante incentivo a danzare e inoltre serve come aiuto al movimento ritmico - sembra rendere possibile che tutti i movimenti siano in armonia con il ritmo con meno sforzo. Inutile dire che il ciangottio ritmico dei sonagli aggiunge un notevole elemento di interesse alla danza dal punto di vista degli spettatori. Tutto ciò oltre al potere spirituale che gli indiani attribuiscono al sonaglio e la sua potenza nell'adempire allo scopo della danza! Come vedremo, i sonagli indiani sono di molti tipi e fatti di molti materiali. Quelli del tipo contenitore cavo hanno oggetti sciolti all'interno che scossi contro le pareti producono il suono. Questi oggetti possono essere sassolini o pallini da caccia, a seconda della natura del suono desiderato, ma in aggiunta ci devono essere dei semi di qualche tipo: i sonagli di zucca del Sudovest contengono semi di zucca; i sonagli Chippewa di ogni genere di solito hanno chicchi di mais o grani di riso selvatico all'interno; i Cherokee e le tribù del Sudest vi mettono dentro grani di frumento indiano; spesso si trovano sonagli che contengono, oltre ai sassolini, piselli secchi. I semi sono considerati necessari se il sonaglio deve avere potere. (B.S. Mason, *How to Make Drums, Tomtoms and Rattles*, 1938)



*A sinistra: Vari tipi di sonagli cerimoniali delle tribù delle Pianure.
A destra: Sonagli peyote degli arapaho.*



Concerto

Reportage dallo Unity Concert Agrigento 1 febbraio 1995

*Le cose hanno un andamento circolare. Quello
che se ne va, ritorna*

Marco Crimi

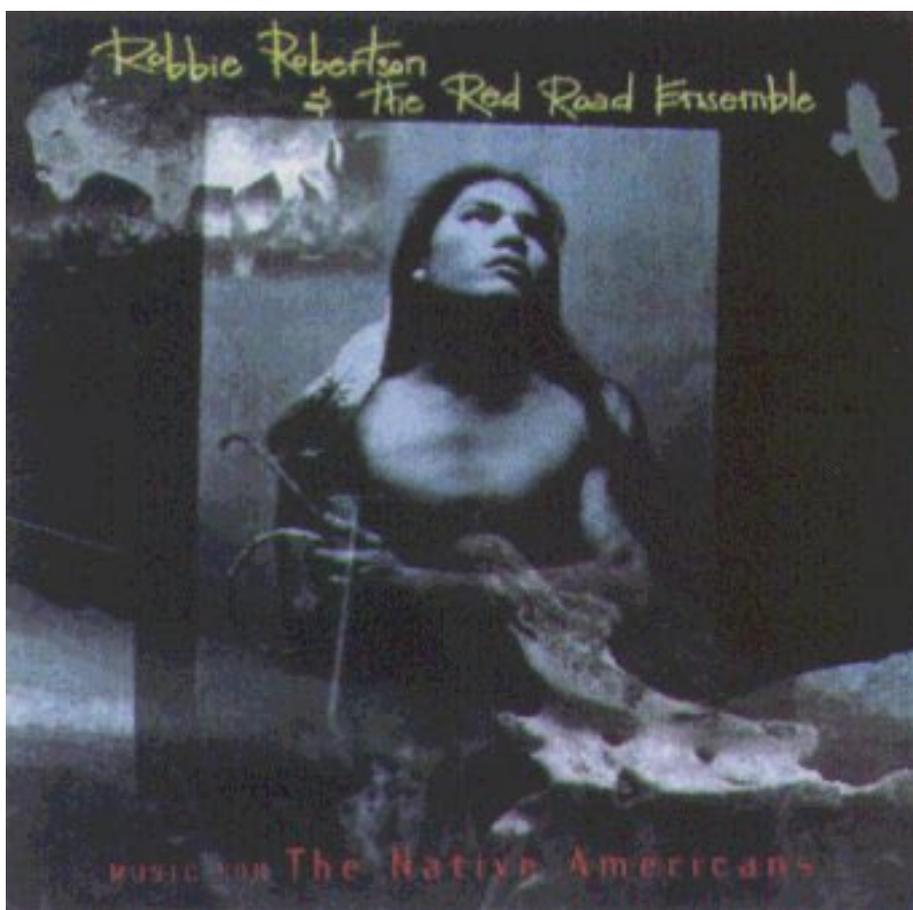
Nello scenario più unico che raro offerto dalla valle dei Templi che circonda Agrigento (Girgenti sarebbe il vero nome e il più appropriato) si svolge ogni anno la sagra del mandorlo in fiore e la particolarità maggiore per chi scrive e vive ad altre latitudini, sta nel fatto che la seconda domenica di febbraio sia già salutata come l'inizio della primavera!

Altra peculiarità è quella che col 1995 di questa sagra ricorreva il cinquantenario e ciò le donava, se possibile, ancora maggiore fascino. Last, but not least, il concerto che ogni anno conferisce a questa ricorrenza importanza e richiamo internazionale, era quest'anno il Concerto della Concordia e così come ogni anno sfilano tra le incredibili rovine della Magna Grecia gruppi folkloristici di ogni parte del mondo, facendo risuonare quei luoghi

magici delle melodie dei loro paesi, ricolorandole coi tessuti e i ricami degli abiti delle loro tradizioni, quest'anno a tali sfilate si è aggiunto un evento degno

davvero di tale nome.

Facciamo un passo indietro: all'inizio degli anni '70 con un memorabile concerto-convivio (da cui venne tratto sia un disco che

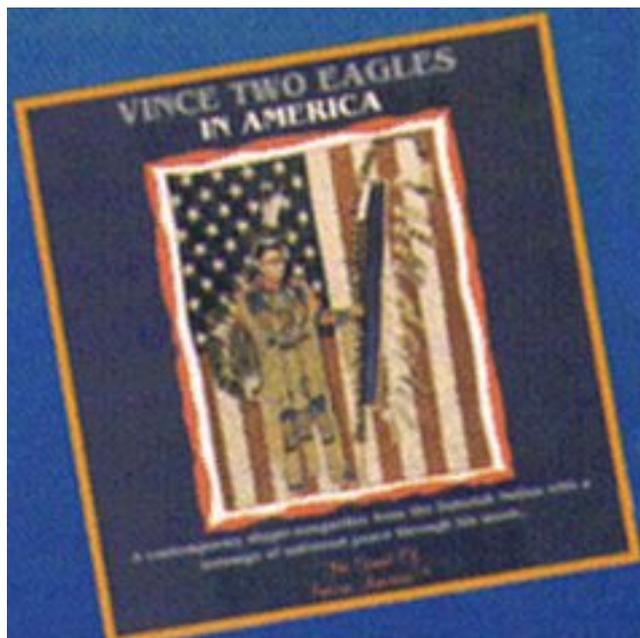


un film dal titolo *The Last Waltz*) *The Band*, capitanata da Robbie Robertson e per anni storico gruppo che accompagnò la carriera di Bob Dylan, dette l'addio al proprio pubblico e a tutti coloro che aveva artisticamente incrociato e così si sciolse. Passarono lunghi anni, il leader Robbie Robertson si dilettò di collaborazioni e di produzioni per altri artisti ancora, ma in cuor suo covava un dolce progetto legato a doppio filo alle proprie origini: il tentativo di far rivivere quei *pow wow*, quelle riunioni intertribali nelle quali si fondevano musica, lingue e danze delle più diverse e lontane tribù ed ogni barriera e/o divisione veniva a cadere.

In-Unity è l'abbreviazione scelta e voluta dallo stesso Robertson per Unità Indiana e per contraddistinguere l'appuntamento di Agrigento che è stato e purtroppo resterà unico al mondo ...

Robertson nacque a Toronto, ma sua madre era Mohawk e la cultura che gli ha trasfuso è rimasta come un patrimonio inestinguibile, ma che ha avuto bisogno di tempo per raggiungere la piena consapevolezza e maturità. Così, dopo anni di rock, di blues, di musica di ogni genere, eccolo finalmente approdare alla fase matura della propria produzione e, dopo un album solista di rodaggio, eccolo esplodere col recente *Music for the Native Americans*, che ha avuto il debutto live proprio ad Agrigento, grazie anche all'ottima organizzazione dell'ente locale e della Network di Roma che lo ha prodotto.

Ma veniamo al resoconto della serata di quell'11 febbraio che difficilmente potrà essere dimenticato da chi ha avuto la fortuna di assistervi (qualche nota mondana: erano presenti i giornalisti di un po' tutte le testate, ma vi erano anche autorità come Leoluca



Orlando, o prodotti dello show-business come Stefania Sandrelli o la coppia Riondino-Guzzanti, che da quello che hanno poi presentato a San Remo, pare abbiano appreso e capito assai poco del messaggio di quella sera, se non che si può sfruttare qualsiasi cosa, avendone la sfacciataggine ...)

Un normale palcoscenico di un normale teatro, pochi arredi e solo qualche velo a ricordare vagamente un tepee; non occorre altro. E' bastato che iniziasse la prima danza, dedicata al coyote, che l'atmosfera ha preso il sopravvento su ogni altra cosa; le coreografie curate dall'*American Indian Theatre* nella loro essenziale semplicità hanno davvero conquistato ogni presente.

Poi si sono succeduti, eseguendo melodie di svariate tribù e scambiando formazioni e ruoli, le fantastiche sorelle Coolidge (Cherokee), il *Red Road Ensemble* (Saponi-Tuscarora), Buffy Sainte-Marie (Cree) e l'inquietante poeta, già leader dell'*American Indian Movement*, John Trudell (Santee Sioux) accompagnato dai *Bad Dogs*, che ha letto alcune sue poesie, una in particolare degna di nota perché dedicata alla sua famiglia sterminata dall'F.B.I. Infine la non-star per eccellenza, lui, da sempre leader, ma estraneo ad ogni comportamento da prima

donna: Robbie Robertson, che ha presentato il suo già ricordato ultimo lavoro e poi si è esibito col palco gremito da tutti i vari artisti che avevano preso parte alla serata, concludendo il tutto con una quanto mai suggestiva danza dell'aquila e con un coro che ha veramente travolto, coinvolgendolo, tutto il pubblico, autorità e star comprese. Difficile fare un commento di un evento talmente

particolare e unico, da non poter mai più essere ripetuto e da aver comunicato nella diversità di diverse culture, una comunanza ed una concordanza che non so se avrò mai più la gioia di rivivere. "Le cose hanno un andamento circolare. Quello che se ne va, ritorna". Lo spero davvero.

Hi-Tech Tepee

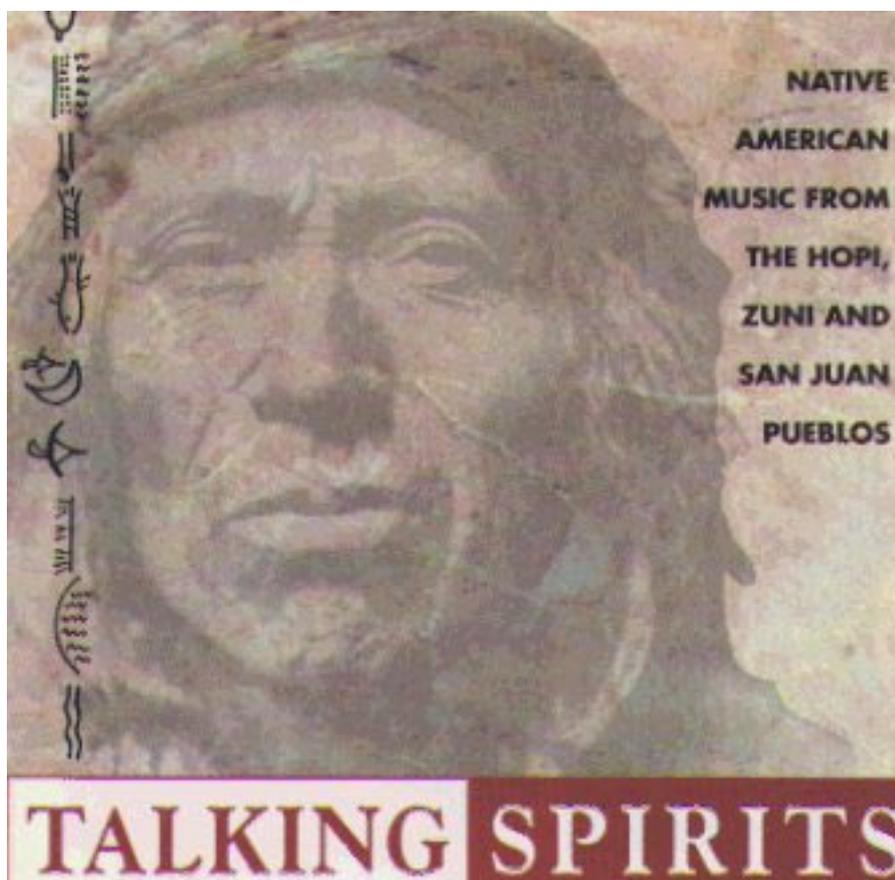
Tra tradizione e innovazione: nella musica un'altra occasione per la rinascita indiana.

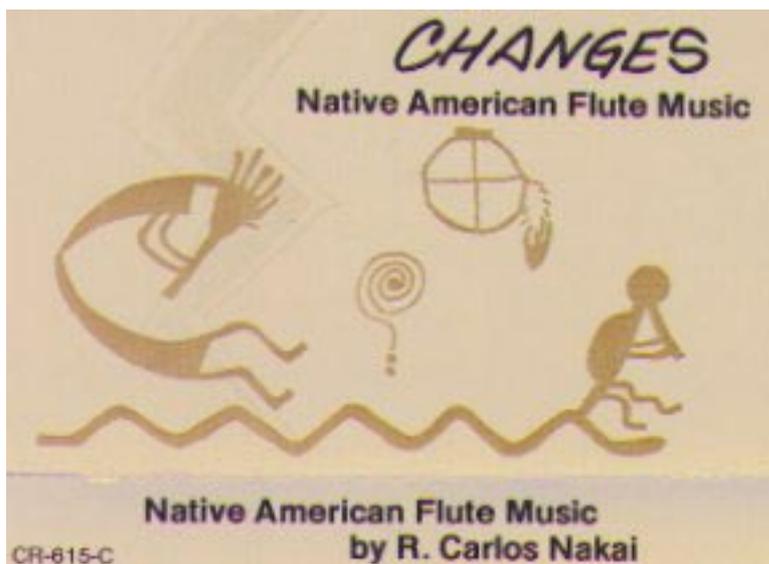
Vilma Ricci e Giovanni Grilli

La definizione di musica etnica è uno dei luoghi comuni che si vorrebbero evitare parlando di musica degli indiani d'America. Per i popoli nativi infatti il mondo dei suoni è intimamente connesso al mondo naturale: è cioè strutturale rispetto alle sovrastrutture e ai codici che si è dato l'Occidente colto e progredito. Esistono da sempre solisti e gruppi che, con le loro musiche tradizionali, fungono da supporto a cerimonie e feste sociali. Oggi però vi sono musicisti nativi che, avendo metabolizzato il patrimonio musicale "occidentale", sono riusciti a coniugarlo positivamente coi suoni e gli strumenti della loro tradizione. Ed ora si presentano al grande pubblico come reali protagonisti del panorama musicale internazionale. Dopo il cinema, quindi, si può affermare che anche il mercato discografico stia riscoprendo i nativi. E' approdato anche in Italia Robbie Robertson, noto

musicista rock che ha ritrovato le sue radici indiane offrendo al grande pubblico il risultato di una ricerca sulle tradizioni musicali della sua gente, rielaborate sapientemente attraverso una collaudata

capacità professionale. Col suo *Red Road Ensemble* ha pubblicato *Music for the Native Americans*: un autentico successo. Un altro nome notissimo è quello di John Trudell, per la sua grande capacità di





trasmettere un messaggio esistenziale profondamente vissuto come nativo politicamente impegnato. Nei suoi due recenti album reperibili in Italia - *Johnny Damas and me* e *Aka Graffiti Man* - sotto un incalzante ritmo percussivo in chiave hard rock emerge la voce recitante dell'autore a riproporre il dramma del nativo di oggi: la difficoltà e, al tempo stesso, la necessità di essere indiano. Ma l'uscita più recente e clamorosa è forse l'album *Sacred Spirit*, una raccolta di canti e danze dei Nativi Americani con arrangiamenti di Peter Kater. Sia le formazioni che il risultato musicale esprimono un piglio sicuro, da grande orchestra. (una parte degli utili delle vendite sarà destinata al *Native American Rights Fund*, un'organizzazione indiana senza fini di lucro per la tutela legale e il rispetto delle leggi e dei trattati). Il tratto che unifica questi musicisti è

la loro grande capacità di fondere gli elementi musicali della tradizione (flauto, tamburo e canto) con gli stili della musica rock contemporanea. Per questi nuovi autori la musica ha tuttora una grande valenza sociale: la riscoperta dei valori, la riproposta delle lingue tradizionali, la valorizzazione degli eventi storici e delle figure maggiormente rappresentative per la vita della tribù. Da questo punto di vista può essere portata ad esempio per la fusione ottimale fra flauto, percussioni e tastiera, la musica di Bill Miller (stockbrigde-munsee) nell'album *The Red Road*, con particolare riferimento agli splendidi brani *Kokopelli's Journey* e *Reservation Road*. Queste presenze sono emergenti rispetto ad una realtà molto più vasta e diffusa che caratterizza il panorama musicale nativo presente negli USA. Tra le nuove realtà si possono citare alcuni

nomi. Per un messaggio di pace e riconciliazione nel rispetto della verità storica e dei diritti del popolo indiano, Vince Two Eagles (dakota sioux) con la sua band Otokahe ha prodotto tre album: *People of the Earth*, *In the Night* e *In America*. Sono brani di grande impatto emotivo sia per i ritmi accattivanti (lo stile più riconoscibile è qui, malgrado gli intenti dell'autore, quello del soft rock), che per la voce profonda di Vince, che ci racconta attraverso la musica l'olocausto e la rinascita del suo popolo. Altra presenza significativa è quella di Joanne Shenandoah, una giovane ed affascinante cantautrice oneida che si accompagna con la chitarra ed è stata proclamata nel 1993 cantante nativa dell'anno. E ancora il gruppo dei Turtle Mountain Boys (chippewa), con l'ultimo album *Freedom of the Eagle*. E Litefoot (cherokee), per i gusti dei più giovani che amano il rap. Infine un gruppo di ragazzi che colpiscono per il rigoroso impegno che traspare dai testi delle loro canzoni. Sono i *Seventh Generation* della riserva Lakota di Rosebud i quali, in uno stile heavy metal di sicura presa sul pubblico giovanile, diffondono un esplicito messaggio contro le insidie dell'alcol e della droga. Questo fenomeno di ampia diffusione musicale, promosso dagli stessi nativi ma veicolato in alcuni casi dalle grandi compagnie di produzione e distribuzione, sta determinando una divulgazione e una circolarità molto maggiori rispetto al passato. E, se è vero che la musica è espressione universale e strumento di grande comunicazione fra i popoli, era forse questo uno dei traguardi che gli indiani d'America attendevano.



Il titolo dell'articolo deriva da quello della canzone/poesia *Hi-Tech Tepee Trauma Mama* di Rebecca Bellmore (ojibwa) contenuto nella compilation CD *Till the Bars Break*, della label Irrestible/Maya/Revolutionary, IMRO 14 Cargo Records. Canada.



John Trudell

Non fidarti di nessuno se non è arrabbiato

Dal discorso di John Trudell, cantante Santee Sioux ed ex presidente dell'American Indian Movement, fatto a Seattle nel febbraio 1994.

Vorrei per prima cosa parlare della democrazia: la democrazia per me non ha significato, non ha niente di positivo. Perché, vedete, prima che ci fosse una democrazia, noi eravamo liberi. Prima che ci fosse una democrazia, noi eravamo la maggioranza. E questa gente che parlava della regola della maggioranza usava il concetto di democrazia per ridurci fisicamente, fisicamente alla più piccola minoranza numerica. Possiamo chiamarlo con molti nomi: guerre indiane, progresso, ma fu un massacro di massa su scala senza precedenti e fu fatto per la terra. Questa è la verità della democrazia per le tribù. Ma come trascorre il tempo e le generazioni, loro tentano di battere dentro le nostre menti che noi vogliamo la democrazia. E ciò fa confusione tra le tribù. Ma in realtà noi veniamo dalle tribù e non c'è niente di sbagliato in questo - che è il modo della terra - è con le tribù.

La democrazia fu creata, definita e controllata dai proprietari terrieri bianchi maschi. Se eri un maschio bianco e non eri un proprietario terriero non avevi voce in capitolo - non avevi valore perché non avevi terra. Se eri una donna bianca eri inferiore nell'intelligenza perciò non avevi voce. Se eri nero, maschio o femmina, eri una proprietà di

cui prendersi cura. Se eri delle tribù indiane eri il nemico. Questo è l'inizio della democrazia e dovete capire, l'inizio della cosa, ciò che la crea e come cresce, è ciò che è. E così in modo che non equivocate per me la democrazia, il capitalismo, il comunismo, il socialismo, il nazismo, il fascismo sono tutti meccanismi di controllo. Sono modi per nutrirsi dello spirito della gente. Perché ciascuno di questi sistemi ha un piccolo gruppo dirigente che controlla tutto. Ciascuno di questi sistemi ha questo, se è lo stato, il partito, quello che è. Ed è stata la storia della civiltà tecnologica. Quello che dico non è perché io sostengo una qualsiasi di questa roba. E' sulla ricca - etnicamente ricca - classe dirigente industriale di questo pianeta, in questo paese. Riguarda loro contro tutti gli altri, quando vai a vedere. E a un certo punto i cittadini devono cominciare a capirlo perché è una necessità "evoluzionaria". Perché noi abbiamo mente, coscienza, pensiero e tutte queste cose e dall'«evoluzionario» necessario noi, come esseri umani, dobbiamo cominciare a capire più chiaramente che cosa sta succedendo così possiamo chiarificare la nostra coscienza e cominciare a influenzare il cambiamento. Perché quando lo guardo vedo un tempo in cui noi dovremo prendere decisioni durante la nostra vita

a proposito del fatto se proteggeremo e difenderemo i sistemi patriarcali che di base denutriscono tutti, oppure se ci prenderemo cura del pianeta Terra. Dovremo fare quella scelta a un certo punto dovremo cominciare a non aver paura di fare domande. Perché penso che è possibile che forse quello che si suppone che stiamo facendo davvero è creare un modo di vivere più armonioso con questo pianeta che poi significa che abbiamo più armonia nella società. Forse va bene se cominciamo a pensare in quei termini piuttosto che in termini di risparmiare delle cose sotto le definizioni della democrazia. Ma prendendosi cura degli affari di cui ci si deve prender cura, e lasciando che la democrazia badi a se stessa.

Facciamo un altro passo avanti. Tutto questo concetto del dio dominatore maschile è una cosa seria - che desensibilizza, che separa l'essere dall'umano. Nella mia mente le religioni del dio dominatore maschile, questo è il loro disegno. Ho questi flashback di gente come Cortez che fa tutta quella roba che hanno fatto nel nome del loro dio dominatore maschile ed erano orgogliosi di lui e, secondo loro, egli era orgoglioso di loro. O un tale di nome Amherst là in Massachusetts e le sue coperte vaiolose. Vedi, era orgoglioso del suo

dio e il suo dio era orgoglioso di lui. Così l'intero concetto del dio dominatore maschile cura questa trinità della catena - colpa, peccato e vergogna, che ci dice che siamo colpevoli di essere al mondo. Ma non imprime nella coscienza la realtà della responsabilità. Perciò, a un certo punto avete una società di biasimatori ma non capiscono davvero la responsabilità. Io faccio una distinzione tra religione e spiritualità. E non sbagliate, non sono quello che insegna spiritualità a nessuno. Ma abbiamo tutti uno spirito. La differenza tra religione e spiritualità, per me, è che la spiritualità riguarda la nostra responsabilità individuale verso la vita in generale. La spiritualità riguarda la nostra responsabilità verso l'universo, la nostra gente, la nostra terra, tutte le cose che percepiamo. La spiritualità riguarda la responsabilità della vita. La religione riguarda la paura e l'obbedienza e la servitù e la sottomissione. La religione riguarda il sessismo e il razzismo e il classismo. E a un certo momento agli antenati di ciascuno è stata imposta con la forza. E quando dico che è stata imposta con la forza si ciascuno, voglio dire che ognuno ha resistito e non ha abbracciato apertamente questo concetto. La differenza tra le tribù qui e le tribù d'Europa è il lasso di tempo in cui questa fu imposta.

Il nostro DNA viene dalla terra, noi siamo i discendenti, noi siamo gli antenati. Il nostro DNA appartiene alla terra e all'acqua. Dentro il nostro DNA e dentro la nostra coscienza umana abbiamo una memoria genetica che è collegata completamente con l'inizio. E' nel nostro istinto, nelle nostre intuizioni, è dentro quel buonsenso, è in quella conoscenza che abbiamo ma di cui siamo programmati a non fidarci. Ognuno è discendente di una tribù in qualche momento della storia. Prendete quando Colombo venne qui, l'Europa era da quattrocento anni in quella che chiamo cinquecento anni di Inquisizione. La gente d'Europa stava ancora pregando gli alberi e le cose e volevano ancora danzare quando avrebbero dovuto lavorare - cose così! E onoravano ancora i loro morti e seguivano e ascoltavano ancora la luna e avevano ancora contatti con il mondo degli spiriti. Tolleravano l'istituzione della

chiesa e la religione perchè non avevano scelta. Ma c'è differenza tra tollerare qualcosa e accettarla. L'Inquisizione era la grande accettazione. Il modo in cui questa accettazione funzionava era che se tu sfidavi o dicevi qualcosa che era percepita come sfida alla chiesa o all'autorità della chiesa o alla definizione della realtà della chiesa. Se avevi il tuo proprio pensiero individuale basilamente allora eri colpevole di eresia. E dovevi essere torturato. E poi dovevi dire tanti nomi quanti ne riuscivi a pensare e allora anche loro erano colpevoli. E



L'Inquisizione era nel suo quattrocentesimo anno quando venne Chris Colombo. E incidentalmente, la chiesa andava a prendere e teneva la proprietà del colpevole. Così ci puoi contare, per il periodo in cui venne qui Chris Colombo erano davvero timorati di dio, ci puoi scommettere.

Il maschio e la femmina avevano le loro realtà definite di potere e collocazione dentro la comunità, la tribù, l'universo. Ed esse erano basate sul mutuo rispetto a causa della realtà di entità maschili e femminili e della creazione. Così le tribù vivevano quel tipo di rispetto con l'universo, riconoscendo la terra come il femminile. Quando si mostrò questo concetto di dio dominatore maschile, loro parlavano di andare via dalla terra in qualche altro posto, per adorare questa entità maschile lassù. Poi venne il sistema di saccheggiare la terra e sfruttare la terra. Ma mentre le tribù, i vostri antenati e i miei antenati, confida-

vano e guardavano la terra come il potere basilare della realtà allora non avrebbero mai permesso che questo accadesse e ne fosse parte. Così tutta questa storia cominciò a spiegarsi. Il sessismo è la creazione dell'istituzione del dio dominatore maschile. Perciò non sarà mai trattato in modo efficace finché non ristabiliremo il nostro rapporto con la terra, perchè è di là che viene il nostro potere. Noi esseri umani siamo la carne vivente della terra. Tutto quello che abbiamo in questo mondo, di cui viviamo o che sostiene la nostra vita viene dalla terra - questo vale per gli esseri umani e lo stesso è vero per l'essere. I nostri rapporti di potere stanno nel nostro rapporto con la terra e l'acqua e l'aria - con gli elementi della terra. Ora questo è dove si trova il nostro vero rapporto di potere. E questa mentalità tecnologica industriale civilizzata, loro, si intromettono e armeggiano - creano casino. E la ragione per creare casino è che noi non penseremo in modo coerente, così non potremo avere chiarezza. E' come trovare un modo per scavare tutte le vecchie cose fuori dal terreno - trasformarle in energia, combustibile, per far andare questo sistema di cui dobbiamo diventare sempre più parte, drogati. A questo scopo è necessario per il sistema scavare l'essere, lo spirito fuori di voi e ciò crea bisogno di altro. E proprio come vediamo lo scavo della terra il modo in cui lo fanno, inquina (lo chiamiamo inquinamento - avvelena l'aria e l'acqua e la terra), lo scavo dell'essere, lo scavo del nostro spirito, quell'inquinamento lascia indietro le insicurezze, la rabbia, tutte le cose che non ci fanno avere pace con noi stessi - è l'inquinamento derivato dal saccheggio del nostro spirito. E tutto è fatto in modo deliberato. Da Talking Stick No. 3. Winter 1994-95)

John Trudell

John Trudell arrivò alla notorietà per la prima volta durante gli anni Sessanta. Dopo aver servito in marina per 4 anni, andò a scuola e lavorò e in questo periodo fu sempre più deluso dal Sogno Americano. Contemporaneamente cominciò a prendere coscienza a causa dell'occupazione dell'isola di Alcatraz, San Francisco, da parte degli attivisti di Indiani di Tutte Le Nazioni nel 1969 e presto prese parte attiva al movimento panindiano, diventando portavoce nazionale dell'American Indian Movement (A.I.M.). L'11 febbraio 1979, dopo aver ricevuto dall'F.B.I. l'intimazione a non parlare, Trudell bruciò una bandiera americana di fronte all'ufficio centrale dell'F.B.I. a Washington, D.C. Dodici ore più tardi, all'alba, la casa di Trudell nella riserva Shoshone Paiute a Duck Valley, Nevada, bruciava completamente. L'F.B.I. si rifiutò di investigare sull'incendio che era costato la vita alla moglie, alla suocera e ai tre figli di Trudell e lo catalogò come "incidente". Devastato dalla tragedia Trudell si ritirò dal mondo e durante questo esilio scoprì la sua

vena poetica, una forma di terapia che presto si trasformò in qualcosa di meno personale e più pubblico. Nel 1981 fece uscire il libro di poesie "*Living Reality*" e l'anno dopo decise di registrare la poesia con la musica. La sua amicizia con il famoso cantante nero Jackson Browne lo aiutò a districarsi nel mondo degli studi di registrazione e portò all'uscita del suo primo album, *Tribal Voice*. Il 1° maggio 1985 incontrò Jesse Ed Davis, un Kiowa dell'Oklahoma che aveva lavorato, tra gli altri, con Jackson Browne, Bob Dylan e tutti gli ex Beatles. Trudell e Davis cominciarono a suonare come The Graffiti Band; nel 1986 produssero gli album *AKA Graffiti Man*, *Heart Bump Bouquet* e nel 1987 *But This Isn't El Salvador*. La collaborazione terminò nel 1988 a causa della morte di Davis. Trudell iniziò quindi a lavorare con il chitarrista ritmico della Band, Mark Shark e registrò *Fables and Other Realities*.

Nel 1992 uscirono *Child Voice* con Shark e Quiltman e *AKA Graffiti Man* prodotto da Rykodisc, un'etichetta indipendente di alto profilo, con molto materiale nuovo in parte coprodotto da Jackson Browne. Questo album e il successivo *Johny Damas and Me* del 1994 hanno ottenuto un grande successo in America e in Europa. Nel 1994 esce negli USA la sua biografia, *Stickman*. "Sono solo me, scrivo poesie e faccio spettacolo, a questo punto della vita. Sono un Santee Sioux del Nebraska", dice Trudell, ma Rolling Stone afferma che egli "delinea una cultura materialista in rovina morale" e The Independent osserva che "uno ha l'impressione che la calma intelligenza di Trudell, che suggerisce uno spirito pre-pionieristico, può essere la sola espressione credibile rimasta della nobiltà americana". Egli ha partecipato nel 1987 al film *Pow Wow Highway*, nel 1991 a *Incident at Oglala* e nel 1992 a *Thunderheart*. Nel 1995 partecipa al Festival di Agrigento con Robbie Robertson.

Trudell non è certo un indiano tribale; egli è l'esempio dell'indiano urbano, profondamente influenzato dal movimento nero e da quello ecologista, con una superficiale spruzzata di polemica femminista sul cristianesimo. Gran parte delle idee che esprime, però, vengono dal fondamentalismo cristiano anticattolico che tanta presa ha avuto sull'A.I.M. e sui tradizionalisti irochesi. La leggenda nera antispagnola e anticattolica delle guerre di religione del 17° secolo traspare chiaramente dalle parole dei predicatori di provincia che Trudell ha ascoltato e assorbito. Contemporaneamente l'annosa polemica antieuropea della destra americana viene trasformata tramite la curiosa operazione di "indianizzare" gli europei. Questo appare nei documenti politici degli anni '70 e '80 e nelle parole di Trudell. In un tempo mitico e in un luogo geografico che cancella Asia e Africa e vede solo l'Europa occidentale, una élite di maschi bianchi proprietari di terra, con un dio a loro immagine e somiglianza, sottomette le tribù europee adoratrici di alberi e le schiaccia sotto il tallone di un'Inquisizione vista attraverso gli occhi di Edgar Allan Poe e che assomiglia all'F.B.I. e al K.G.B. messi insieme. Naturalmente Cristoforo Colombo importa questo mostro nell'innocente America, dove ha prosperato fino ad oggi, partorendo la democrazia, il comunismo e il nazismo. Queste sono le idee che Trudell, ormai ben inserito nell'industria alternativa, versa nelle orecchie delle tribù interetniche che comprano i suoi CD. Tuttavia il Sogno Americano, dopo avergli ucciso la famiglia, lo ha fatto risorgere.



Graffiti indiani ad Alcatraz.

Canti di medicina Ojibwa

Una canzone come appare su un singolo pezzo di corteccia di betulla, in realtà consiste di tante canzoni quanti sono i caratteri mnemonici. Ciascuna frase, che corrisponde a un carattere, è ripetuta un certo numero di volte; maggiore è il numero di ripetizioni e maggiore sarà il potere dell'ispirazione nel cantante. Una canzone può perciò estendersi su un periodo da due a dieci e più minuti. La canzone copre molto più tempo quando è accompagnata dalla danza, come è nel caso della prima presentata qui sotto. La danza in genere comincia dopo una pausa, designata da una barra verticale.

Prima canzone

La terra, spirito che io sono, io traggo medicina fuori dalla terra. (La figura superiore rappresenta il braccio che si infila nella terra, cercando rimedi nascosti).

[A causa di] uno spirito che io sono, mio figlio. (La figura umana senza testa che emerge dal cerchio è un essere misterioso, che rappresenta il potere posseduto da chi parla. Egli si rivolge a uno sciamano *Midè* più giovane e meno esperto).

Barra o riposo. (La linea verticale denota una leggera pausa nella canzone, dopo la quale il canto è rinnovato, accompagnato dalla danza).

Essi hanno pietà di me, questo è perché ci chiamano alla Grande Medicina. (Il cerchio interno rappresenta il cuore di chi parla; il cerchio esterno, il luogo di riunione degli sciamani, mentre le linee corte indicano le direzioni da cui gli sciamani si riuniscono).

Io voglio vederti, uomo di medicina. (La figura di una testa è rappresentata con linee discendenti (in avanti) dagli occhi, che donano la vista. Chi parla sta cercando lo sciamano, cui è detto di fare la sua apparizione entro le sacre strutture dove devono avere luogo le cerimonie *Midè*).

Il mio corpo è uno spirito. (Il carattere intende rappresentare il corpo di un orso, con una linea attraverso il corpo, che significa uno dei più potenti dei sacri *Manido* o spiriti del *Midewiwin*).

Lo sapresti, essendo uno spirito. (La figura di una testa è mostrata con linee che si estendono sia verso l'alto che verso il bas-

so dalle orecchie, che denota una conoscenza delle cose nel regno dei *Manido* in alto e dei segreti della terra in basso).

Mentre sono vestito, sono. (La lontra sta emergendo dal sacro recinto *Midè*; la lontra rappresenta il sacro *Manido* che ricevette le istruzioni per il popolo da *Minabozho*, l'intermediario tra il Grande Spirito e gli *anishinaabeg*).

Questo è quello che mi affligge, temo i miei fratelli Midè. (Il braccio che raggiunge un cerchio denota il potere di ottenere una misteriosa influenza da *Kitchi Manido*, ma il rapporto tra la pittografia e la frase è oscuro, a meno che chi parla non tema tale potere se posseduto da altri).

Seconda Canzone



Mentre sorgo dal [sonno]. (Chi parla è mostrato mentre emerge da un doppio cerchio, il suo luogo di sonno).

Che cosa ho dissotterrato? (Chi parla ha scoperto un orso *Manido*, come è mostrato dalle due mani che afferrano l'animale per la schiena).

Giù è l'orso. (Si dice che l'orso ha le gambe tagliate dal profilo della struttura *Midè*, il che significa che è diventato innocuo perché è sotto l'influenza degli sciamani).

Grande, io sono grande. (Chi parla è grande nella sua stima; il suo potere di ottenere doni dagli esseri superiori è mostrato dal braccio che raggiunge un oggetto ricevuto dall'alto; egli ha inoltre sopraffatto l'orso *Manido* e può impiegarlo a sua vantaggio).

Tu mi incoraggi. (Due braccia sono mostrate estese verso un cerchio che contiene macchie di *Mi'gis* o sacre conchiglie. Le braccia rappresentano l'assisten-

za degli amici di chi parla che lo incoraggiano con la loro assistenza).

Posso posarmi sul palo di medicina. (L'aquila o l'uccello tuono è appollaiata sul palo di medicina eretto vicino alla sacra struttura degli sciamani. Chi parla professa di avere il potere di volare eguale a quello dell'uccello tuono, che può trasportare se stesso in qualsiasi località desiderata).

Terza canzone

So che sei uno spirito. (La figura è rappresentata come avente linee ondulate che si estendono dagli occhi verso la terra e indicano ricerca di segreti nascosti sotto la superficie della terra. Le mani si estendono verso l'alto e indicano che la persona dichiara poteri soprannaturali per i quali è riconosciuta "eguale a uno spirito").

Ho mentito a mio figlio. (Il significato della frase non può essere spiegato dall'informatore, specialmente in rapporto al carattere, che è un braccio, che va al di là del cielo ottenendo potere da *Kitchi Manido*. La linea ondulata sul braccio denota potere misterioso).

Spirito sono, il lupo. (Chi parla si denomina spirito lupo, che possiede peculiare potere.

L'animale ha disegnato una linea attraverso il corpo che significa il suo carattere spirituale).

Alla fine io divento spirito. (Il cerchio denota il posto occupato da chi parla; le sue mani estese sono dirette verso la fonte dei suoi poteri).

Io ti do il mi'gis. (Il carattere superiore rappresenta il braccio verso il basso che dà una sacra conchiglia, il *mi'gis*, il sacro emblema della Grande Società di Medicina. Il "donare il *mi'gis*" significa l'«essere sparato» nel corpo di un nuovo membro della società per dargli la vita e il potere di comunicare con gli spiriti o *Manido*).

Mi state parlando. (Un braccio è esteso verso un cerchio che ne contiene uno più piccolo, che rappresenta il luogo occupato dagli amici *Midè*).