



**HAL**  
open science

## Lamenti d'effeminati nella Fès del Cinquecento

Camilla Cavicchi

► **To cite this version:**

Camilla Cavicchi. Lamenti d'effeminati nella Fès del Cinquecento. Paola Dessi. Per una storia dei popoli senza note, Clueb, pp.69-86, 2010, 978-8849131994. hal-01682493

**HAL Id: hal-01682493**

**<https://hal.science/hal-01682493>**

Submitted on 12 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Per una storia dei popoli senza note

Atti dell'Atelier del  
Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali  
(F.A. Gallo)

Ravenna, 15-17 ottobre 2007

*a cura di*  
Paola Dessì





CAMILLA CAVICCHI

LAMENTAZIONI D'EFFEMINATI  
NELLA FEZ DEL CINQUECENTO<sup>1</sup>

Nella ricca descrizione che Leone Africano dedicò alle regioni dell'Africa (redatta fra 1523 e 1526),<sup>2</sup> un episodio in particolare si presenta significativo per la rilevanza e la singolarità degli indizi musicali. Trattando dei costumi della antica città imperiale di Fez, in Marocco, dove Leone Africano aveva abitato, l'autore racconta di una cerimonia eseguita da un gruppo di donne:

Le femine, quando avien che muoia o lor marito o padre o madre o fratello, allora si ragunano insieme e, spogliatesi de' loro panni, si rivestono di certi sacchi grossi. Tolgono le brutture delle pignatte e con esse il viso si fregano, e fanno a loro venire quei malvagi uomini che vanno in abito femminile, i quali recano certi tamburi quadri: sonandogli cantano d'improvviso mesti e lacrimosi versi in lode del morto, e al fine di ciascun verso le donne gridano ad alta voce, e percuotonsi il petto e le guancie, di maniera che n'esce fuori sangue in gran copia, e si squarciano similmente i capegli, pur tuttavia forte gridando e piangendo. Questo costume dura sette dí; poi vi mettono in mezzo l'intervallo di quaranta giorni, i quai forniti rinnovano il detto pianto per tre altri continui giorni. E tale è l'uso comune del volgo. I gentiluomini più onestamente piangono senza battimento niuno; gli amici vengono a confortargli, e tutti i loro stretti parenti mandano lor presenti di cose da mangiare, perciocché in casa del morto, fin che v'è il corpo, non s'usa di far cucina, né le femine sogliono accompagnare i morti, quantunque fossero padri o fratelli. Ma come si lavino i corpi e come si sepellischino, quali uffici e cerimonie vi si soglin fare, abbiamo raccontato nell'operina ch'io ho detto sopra<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Questo articolo presenta una parte dei dati emersi da un'ampia ricerca sul tema del tamburo a cornice quadrata, che ho variamente presentato nei seminari del corso di Organologia all'Università di Bologna (2005-2007), nei Seminari d'Iconografia musicale dell'Istituto per i Beni musicali in Piemonte (Saluzzo 2005) e al Convegno della Società internazionale di Musicologia (Zurigo 2007). Desidero ringraziare i professori F. Alberto Gallo, che ha accolto il mio contributo con tanto interesse, e Nico Staiti che ha da sempre incoraggiato le mie ricerche su questo soggetto e le cui riflessioni hanno influito in modo determinante sugli sviluppi delle indagini. Ringrazio anche Adriano Cavicchi e Paola Dessì che mi hanno aiutato nel reperimento della bibliografia non disponibile in Francia.

<sup>2</sup> Diplomatico e giurista arabo, Hasan ben Mohammed al-Zaiyati venne fatto prigioniero da pirati cristiani e consegnato a papa Leone X a Roma nel 1517. Convertitosi al cristianesimo e preso il nome di Leone Africano, operò come ambasciatore e mediatore fra il mondo cristiano e il mondo arabo. Per ogni ulteriore approfondimento bibliografico e critico sul testo di Leone Africano, si rinvia alla nota di Marica Milanese in *La descrizione dell'Africa di Giovan Lioni Africani*, in GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, I, a cura di MARICA MILANESI, Torino, Einaudi, 1978, pp. 11-18, e all'articolo di Donatella Restani pubblicato in questo volume.

<sup>3</sup> RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, I, cit., pp. 188-189. L'«operina» a cui Leone Africano rinvia era un trattato sulla religione e sulla legge islamica che l'autore voleva inserire alla fine de *La descrizione dell'Africa*, ma che, a quanto pare, è andato perduto. Cfr. *Ibidem*.

Si tratta chiaramente della descrizione di una lamentazione funebre che, come vedremo in seguito, presenta molti elementi strutturali in comune con il lamento funebre tradizionale, analizzato nello studio esemplare di Ernesto de Martino<sup>4</sup>. Tre sono gli elementi significativi di questa testimonianza e tali da offrire degli spunti di approfondimento per la comprensione del passo menzionato: il rito del lamento funebre; la presenza di musicisti in abiti femminili; l'uso del tamburello quadrato.

### *La lamentazione funebre*

Nel caso di Fez appena descritto, i protagonisti del rito sono un gruppo di donne e alcuni uomini in abiti femminili i quali detengono il ruolo di guida del lamento. La loro presenza appare singolare, poiché sappiamo bene da de Martino che le figure necessarie al lamento erano generalmente le parenti del defunto (di preferenza, che avessero superato l'età fertile) e le lamentatrici professioniste, di solito donne e di rado uomini<sup>5</sup>. Dapprima, in preparazione al rito e in reazione alla crisi causata dalla perdita della persona amata (sia essa la madre, il padre, il marito, il figlio o il fratello), le donne magrebine attuano l'annientamento allusivo del loro corpo, indossando sacchi in luogo degli abiti usuali e imbrattandosi il viso con detriti e polveri, seguendo un atto che richiama l'inumazione<sup>6</sup>.

La struttura del lamento tradizionale analizzata da de Martino si articola in tre fasi principali: l'*ebetudine stuporosa*, uno stato di congelamento dei moti dell'anima, che sfocia nel *planctus irrelativo*, dove il dolore e la crisi per la perdita si esprimono in modo caotico e disordinato, con gesti di violenza e di annullamento che le lamentatrici compiono sui loro corpi, come l'atto di strapparsi i capelli, e quello di percuotersi violentemente fino a procurarsi delle ferite, fino al pianto disperato, alle grida. Nella terza fase, invece, il dolore caotico viene diretto nel discorso protetto del lamento, la cui struttura prevede l'esposizione di un lamento in forma poetico-musicale da parte di chi soffre il lutto, o da parte di una figura guida, e la risposta della collettività. Si tratta d'una struttura responsoriale che nel conferire una marcata ritmicità al pianto sul morto, lo ordina, ne regola l'espressione in modalità controllabili e che, attraverso la risposta delle lamentatrici, che accolgono questo grido di dolore, offre il sostegno corale della comunità, fondamentale per il superamento della crisi e per l'elaborazione della perdita.

Come apprendiamo da Leone Africano, nel caso del lamento di Fez, il canto sul morto viene eseguito da musicisti professionisti: «quei malvagi uomini che vanno in abito femminile, i quali recano certi tamburi quadri: sonandogli cantano d'improvviso mesti e lacrimosi versi in lode del morto». Sul loro strumento, un tamburello quadrato, essi improvvisano versi tristi in commemorazione del defunto ed è al loro canto che si alterna, con struttura antifonale, il lamento delle donne: esse esprimono il loro dolore gridando a voce alta, strappandosi i capelli e colpendosi il viso fino a ferirsi, fino al sangue.

<sup>4</sup> ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>5</sup> In area lucana, de Martino raccolse notizie circa la pratica del lamento funebre eseguito da uomini che l'informatore locale non esitò a definire uomini di «cuore molle». Cfr. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 74.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 187.

L'espressione della crisi si attua, come detto, all'interno del pianto ritualizzato, ovvero disciplinato dall'intervento dei musicisti che, proprio avvalendosi dell'improvvisazione poetico-musicale al ritmo del tamburello, conferiscono un ordine al pianto che appare ora controllato. L'azione responsoriale studiata da de Martino prevedeva l'alternanza fra la «guida del pianto», che poteva essere una parente stretta del defunto o una lamentatrice professionista, e il resto delle lamentatrici. Nel caso magrebino, ci troviamo invece di fronte ad un doppio coro in antifona fra il gruppo di musicisti e quello delle lamentatrici, una formulazione che trova conferme in prassi già documentate nel Regno antico e che, secondo de Martino, rappresenterebbe una fase più complessa della struttura responsoriale da lui individuata in Lucania<sup>7</sup>. In effetti la presenza di musicisti professionisti nel caso di Fez, rievoca lo straordinario passo omerico del lamento per la morte di Ettore:

La sposa cara per prima e la veneranda madre  
 si gettaron sul carro, presero a strapparsi i capelli,  
 e gli stringevano il capo: la folla le circondava piangendo.  
 Tutto il giorno, fino al calare del sole  
 versando lacrime, avrebbero pianto Ettore là sulle porte,  
 ma il vecchio disse alla gente del cocchio:  
 “fatemi largo, da passare con le mule:  
 dopo vi sazierete di pianto, quando l'avrò condotto al palazzo”.  
 Disse così, e si scostarono, fecero largo al carro,  
 e quando l'ebbero portato nell'inclita casa,  
 su un letto a trafori lo posero, gli misero presso i cantori,  
 gli intonatori del compianto; e lamentosa canzone  
 quelli cantavano; intorno le donne piangevano.  
 E fra loro Andromaca incominciò il lamento [...]»<sup>8</sup>

Priamo interrompe il pianto irrelato della donna della famiglia, sconvolte dalla vista del corpo esanime di Ettore; il corpo dell'eroe sarà portato nel luogo disposto per il compianto e lì gli aedi professionisti, i cantori funebri potranno intonare il lamento, in alternanza al pianto femminile, allo *threnos*.

Se le analogie con il pianto antico appaiono evidenti nella testimonianza di Leone Africano, il confronto con il lamento funebre in Marocco degli inizi del Novecento mette in luce le trasformazioni e i cambiamenti che il rito subì, soprattutto in ambito cittadino. Nella sua corposa opera sul Marocco, l'antropologo finlandese Edward Westermarck riferisce infatti che nelle città di Fez, Marrakesh e Tanger non erano più attestate quelle forme di lamento con gli atti violenti di annullamento tipiche del caso narrato da Leone Africano. Come conferma Westermarck, queste pratiche rituali violente le aveva egli stesso incontrate, invece, nelle comunità arabe delle pianure e soprattutto fra i Berberi dei dintorni di Fez<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Ivi, p. 185. ERICH LÜDDEKENS, *Untersuchungen über religiösen Gehalt, Sprache und Form der ägyptischen Totenklagen*, Berlin, Reichsverl.-Amt, 1943 (Mitteilungen des deutschen Institut für ägyptisches Altertumskunde Kairo, 11).

<sup>8</sup> OMERO, *Iliade*, XXIV, 710-723. Trad. it.: *Iliade*, prefazione di FAUSTO CODINO, versione di ROSA CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1990 (Einaudi tascabili, 35), pp. 881-883.

<sup>9</sup> Si veda EDWARD WESTERMARCK, *Ritual and Belief in Morocco*, 2 voll., London, MacMillan, 1926; in particolare il capitolo *Rites and Beliefs Connected with Death* in Ivi, II, p. 434 e ss.

Il rito descritto da Leone Africano si protrae per una settimana, cui segue un intervallo di quaranta giorni e la ripresa del lamento per gli altri tre giorni successivi<sup>10</sup>. Fra gli altri elementi di continuità con il lamento folklorico si ritrova la continenza emotiva dei «gentiluomini», ossia il fatto che le classi più agiate generalmente si astenevano dal partecipare con tale forte emotività al rito, secondo una pratica che era, invece, propria del mondo contadino<sup>11</sup>, e così anche il divieto a partecipare al rito imposto alle donne in età fertile (al fine di evitare loro l'innescamento di crisi parossistiche), pure attestato nel lamento antico e d'epoca cristiana.

Come s'è visto la testimonianza di Leone Africano conferma nella struttura quelli che furono i moduli del lamento tradizionale, ma essa mette anche in evidenza dei particolari musicali assai singolari, quali la presenza di musicisti travestiti in guisa di femmine e l'uso del tamburello quadrato, che trovano raramente riscontro nella letteratura sui riti funebri (si veda in seguito).

### *Gli effeminati*

Il lettore de *La descrizione dell'Africa* sapeva bene a cosa si riferiva Leone Africano quando definiva i musicisti in abito femminili «quei malvagi uomini». Poche pagine prima, infatti, l'autore, intento a descrivere le osterie della città di Fez, quei luoghi di riparo per vedove, mercanti e gente di malaffare, si soffermava a illustrare le qualità dei loro osti:

E per darvi alcuna informazione di questi ostieri, essi son d'una certa generazione che s'appella *elcheua*, e vanno vestiti d'abiti femminili e ornano le lor persone a guisa di femmine: si radono la barba e s'ingegnano d'imitarle per insino nella favella. Che dico favella? Filano anco. Ciascuno di questi infami uomini si tiene un concubino, e usa con esso lui non altrimenti che la moglie usi col marito. Eziandio tengono delle femmine, le quai serbano i costumi che serbano le meretrici nei chiassi dell'Europa. Hanno costoro autorità di comperar e vender vino senza che i ministri della corte diano loro fastidio, e in dette osterie vi praticano di continuo tutti gli uomini di pessima vita, chi per imbricarsi, chi per sfogar la sua libidine con le femmine da prezzo, e chi per quell'altre vie illecite e vituperevoli, per esser sicuri dalla corte, de' quali è il tacer più bello<sup>12</sup>.

L'attestazione non ci offre informazioni su una eventuale pratica musicale di questi personaggi, ma non va escluso che i lamentatori professionisti appartenessero a questa categoria di travestiti, visto che la frase «quei malvagi uomini» sembra riferirsi a un pre-detto ed esprimere un giudizio morale comune ai gestori delle osterie e ai musicisti travestiti<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> I tempi di ripresa del lamento di Fez si differenziano da quelli degli arabi egiziani segnalati da de Martino, che prevedevano un primo ciclo di tre giorni, cui seguiva un'esecuzione a settimana ogni giovedì, per i successivi quaranta giorni. Cfr. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 135.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>12</sup> RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, I, cit., pp. 168-169.

<sup>13</sup> È interessante osservare che, in tempi recenti, nella vecchia Kabul, vicino a Darwaze Lahori, erano presenti delle figure analoghe; si trattava di eunuchi travestiti (*isâk*) in abiti femminili e dai lunghi capelli, i quali suonavano il tamburello e intonavano versi comici lungo le strade, mendicando elemosine. Si veda VERONICA DOUBLEDAY, *The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power*, in «Ethnomusicology», 43 (1999), pp. 101-134, in particolare p. 130 nota 17.

Non abbiamo tuttavia notizie sull'attuale presenza in Marocco di forme di travestimento legate all'inversione sessuale; sono attestate invece altre tipologie di travestimento, destinate a particolari festività e che vengono adottate per simbolizzare l'inversione dell'identità sessuale, molto spesso al fine di rendere più coeso un certo tipo di legame sociale. Per esempio, Westermarck attesta l'uso del travestimento nella festa di *Aid al Kabir* (la Grande Festa) che si compie il decimo giorno del mese di *Dhu l-Hijja* del calendario islamico. *Aid al Kabir* è la festa del rinnovamento della vita, della sua rigenerazione, durante la quale con il sacrificio di pecore o capre si rievoca la devozione di Abramo, disposto a sacrificare il proprio figlio, e la grandezza d'animo di Allah che, commosso, sostituì il fanciullo con un montone. Il giorno seguente alla festa vengono rappresentate delle mascherate che prevedono un'azione eseguita da un numero variabile di personaggi interpretati da uomini travestiti: la capra o la pecora (il capro espiatorio); un vecchio; una donna, intesa ora come moglie della capra ora come moglie del vecchio; un ebreo; un'ebrea; un cristiano. Tutti i ruoli danzano principalmente al suono di tamburelli, che purtroppo Westermarck non descrive ulteriormente. La danza ha un andamento lascivo, soprattutto fra i personaggi del capro e della moglie che simulano un amplesso. La vicenda viene realizzata con molte varianti da villaggio a villaggio, e qualche volta si conclude con la morte dell'ebreo o del cristiano<sup>14</sup>. L'idea alla base della mascherata sembra essere il tema del sacrificio, caratteristico anche della *Aid al Kabir*: l'uomo travestito da capro viene infatti toccato da tutti, come un capro espiatorio, veicolo di purificazione della comunità; gli atti osceni che egli compie rientrano nel quadro del rito di fertilità e della rigenerazione di cui il sacrificio dell'animale è il simbolo più eloquente<sup>15</sup>.

I fenomeni di travestimento ai fini dell'inversione dei ruoli sono ben attestati nella letteratura antropologica<sup>16</sup>. Ciò che in questi processi risulta essere significativo in ambito musicale è che all'inversione dei ruoli sessuali segue di sovente anche un'inversione dei ruoli musicali, e quindi delle tecniche e degli stili di esecuzione su uno strumento musicale; il che significa, peraltro, che nei parametri che connotano l'identità di genere (uomo/donna), alla musica è riconosciuto un ruolo di forte caratterizzazione. Nei casi musicali di inversione sessuale, l'assunzione di un connotato musicale dell'altro sesso diviene un elemento centrale che si concretizza nell'adozione di uno strumento, di una tecnica esecutiva, di uno stile, fino ad arrivare a situazioni in cui il prestito musicale si emancipa a tal punto da essere autonomo nonché identificativo di quella inversione. Ciò avviene, per esempio, per i suonatori professionisti di *defi* (tamburo a cornice circolare) del Kosovo, musicisti omosessuali i quali adottano uno strumento femminile, il *defi* appunto, ma che sviluppano poi una tecnica e uno stile esecutivo talmente differenti da quello femminile, e tanto più complesso (in questo caso soprattutto per quanto attiene al ritmo), che non solo si differenzia in maniera marcata dalla tecnica delle donne, ma diviene addirittura connotativa dello stile omosessuale<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> EDWARD WESTERMARCK, *The Popular Ritual of the Great Feast in Morocco*, in «Folklore», 22 (1911), pp. 131-182, in particolare p. 160 e ss.

<sup>15</sup> MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, nuova edizione, a cura di PIERO ANGELINI, Torino, Boringhieri, 1999, pp. 316-318.

<sup>16</sup> Si veda per esempio il celebre studio di GREGORY BATESON, *Naven, un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>17</sup> Sull'argomento si vedano: NICO STAITI, *Strutture metriche nelle musiche dei Balcani centrali*, in «Il Saggiatore musicale», 12, 1 (2005), pp. 171-183; ID., «Noi siamo quelli genti che conosciamo tutta la

Che l'adozione di strumenti musicali considerati dalla comunità come vessillo di uno dei due sessi rifletta atteggiamenti d'inversione sessuale, anche in maniere meno consapevoli, è un fatto che ho potuto riscontrare nel corso delle mie ricerche sul campo in Portogallo, nella regione della Beira Baixa.

A Monsanto, nella provincia di Castelo Branco, il 3 di maggio si festeggia la Vergine patrona del paese, la *Senhora do Castelo*, nella *feita de Santa Cruz*. In questa circostanza tutte le suonatrici di tamburo a cornice quadrata chiamato *adufe*<sup>18</sup>, si uniscono al corteo capeggiato dal sacerdote per accompagnare con i loro strumenti e con i canti la processione della Madonna del Castello. Al seguito della Madonna compare inoltre la croce, sostenuta sempre dalle donne che affiancano le *adufeire* – le suonatrici di *adufe* appunto –, le quali nel corso della processione agitano *as marafonas*, delle bambole in pezza costruite su una croce in legno e che hanno la funzione apotropaica di auspicare la fertilità. Il tempio è posto in cima alla vetta spettacolare di Monsanto, che domina sulla vallata circostante, e che rappresenta un luogo sacro per eccellenza: su questa grande montagna si ritrovano infatti molte tracce di antichi culti, dai megaliti di età preistorica, alle piccole chiese medievali, fino a *Santa Cruz* e alla *Senhora do Castelo*. La festa per la *Senhora do Castelo* si presenta come un rito sincretico che concilia la tradizione dei riti pagani di fertilità (si attua infatti il sacrificio simbolico di un vitello, rappresentato da un grosso cesto di fiori), col culto della Vergine e con una leggenda di origine medievale – *a lenda do Bezzerro* –, secondo modalità che troviamo attestate anche altrove<sup>19</sup>. Arrivate al tempio, le *adufeire* accompagnano l'ingresso della Vergine in chiesa con i loro canti sull'*adufe*. Si dispongono attorno all'altare, attendono la messa e, in conclusione della cerimonia, riprendono i loro canti [fig. D1]. Al termine segue una processione circolare attorno alla chiesa con l'effigie della Vergine, accompagnata da canti e preghiere eseguiti dal sacerdote e dalla comunità.

Nel maggio 2007, quando la festa era già conclusa e tutte le persone erano uscite dalla chiesa, le *adufeire* si disposero di fronte alla statua della Vergine e ripresero a intonare canti in sua lode, sul suono dei loro *adufe*; nello stesso momento, un ragazzo del gruppo dei ballerini dalle maniere effeminate, imbracciò un *adufe* e si unì al coro delle donne, con la loro approvazione. La partecipazione del ragazzo apparve singolare, soprattutto se si considera che lo strumento, in questa area, è attribuito esclusivo delle donne e che, come tale, gli uomini locali non sanno suonarlo<sup>20</sup>. In questo quadro, l'adesione del

*musica*": questioni di identità, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI-FRANCO FRABBONI, Milano, Angeli, 2008, pp. 140-161; ID., *Music in Kosovo: Rhythmical Structures and Anthropological Questions*, in *Urban Music in the Balkans: Drop-out Ethnic Identities or a Historical Case of Tolerance and Global Thinking?*, a cura di SOKOL SHUPO, Tirana, Asmus, 2006, pp. 165-175; ID., *Canti erranti. Musiche nuziali dei Rom del Kosovo*, CD con libretto allegato, Lugano, RTSI, 2006; NICO STAITI-NICOLA SCALDAFERRI, *Introduzione*, in ROBERTO LEYDI, *L'influenza zingara e turco-ottomana nella musica del Balcani*, a cura di NICO STAITI-NICOLA SCALDAFERRI, Udine, Nota, 2004, con 2 CD, pp. I-XX.

<sup>18</sup> Sull'*adufe* si veda: ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa, Centro de Apoio à Investigação pelos Meios Audio-Visuais, 1986, pp. 24-25, 91-157, 393-406.

<sup>19</sup> ANTÓNIO LOPEZ PIRES NUNES, *O Castelo de Monsanto da Beira. Cesto de gávea em nave de pedra*, Idanha-a-Nova, Património cultural da Beira Baixa, 2003.

<sup>20</sup> Attorno a Monsanto, i soli uomini che sanno suonare lo strumento sono i costruttori di *adufe*. Lo stesso José Relvas, abile costruttore residente a Idanha-a-Nova, mi ha confermato che, in ambito tradizionale, lo strumento non è mai suonato da uomini. Le *adufeire* si esibiscono anche nel corso delle celebrazioni di ma-

ragazzo al gruppo delle adufeire sembra un riflesso musicale di inversione dei ruoli, più o meno consapevole. Le ricerche sul campo in Portogallo non hanno apportato testimonianze musicali consistenti sull'inversione di ruoli, a parte il caso delle *danças arraianas* attestate a Covilha per i festeggiamenti di São João o di São Pedro; queste danze prevedono la realizzazione di una composizione coreutica di ventiquattro figuranti di cui dodici vestiti da uomini e dodici vestiti da donne, al suono di *carchianetas* (castagnette), di adufe e di *pandeiros* (tamburelli circolari)<sup>21</sup>.

Esistono tuttavia attestazioni rilevanti sulla partecipazione di gruppi di effeminati ai riti e alle processioni per le Vergini. È il caso, per esempio, della grande processione la notte di vigilia della Candelora, che cade il 2 di febbraio, nel corso della quale i "femminielli" (omosessuali) di Napoli si dirigevano in pellegrinaggio verso la Madonna di Montevergine<sup>22</sup>. Proprio qui, nei riti di Montevergine, affiorano ulteriori elementi significativi sul travestimento: dalla messa officiata in abiti femminili da san Vitaliano (il vescovo che per primo, nel VII secolo, cercò di fondare in questo luogo il culto per la Vergine), alle attestazioni secentesche sul ritrovamento, in seguito ad un incendio divampato nel tempio, dei corpi di «huomini morti vestiti da donne e alcune donne morte vestite da uomini»<sup>23</sup>. La cronaca di Giovanni Giacomo Giordano informa infatti che, nella notte di Pentecoste, i pellegrini, travestiti come sopramenzionato, erano entrati nel santuario cantando canzoni profane, suonando strumenti a percussione, danzando e secondo modalità riferibili a pratiche di possessione e d'estasi. Dalla ricostruzione di Roberto de Simone appare chiaro che questi fenomeni di travestimento si inserivano in un complesso contesto storico-religioso che riconduce la devozione per la Madonna di Montevergine a preesistenti culti antichi per Cibele o per la Magna Mater<sup>24</sup>. E infatti, il travestimento sarebbe connesso al culto anatolico di Cibele, i cui sacerdoti, chiamati Coribanti o Galli, erano uomini che secondo i riti d'iniziazione si erano castrati e che celebravano i misteri per la dea travestiti come femmine e suonando strumenti musicali diversi, fra cui il tamburello, lo strumento musicale consacrato alla dea, i cimbali e gli auloi<sup>25</sup>.

Se ci sia una relazione fra le figure dei Coribanti e quelle dei musicisti ricordati dall'Africano, non possiamo definirlo con certezza, anche se sappiamo da Westermarck che in tutta l'area del Nord Africa sopravvissero diversi riti pagani, poi assorbiti nelle tradi-

trimoni, all'interno della chiesa di Monsanto; in queste occasioni un ragazzo, lo stesso che suonò l'adufe nella festa del 2007 sopramenzionata, prende parte alle esecuzioni del gruppo delle adufeire.

<sup>21</sup> JAIME LOPES DIAS, *Etnografia da Beira*, Lisboa, Livraria Ferin, 1966, V, pp. 108-119.

<sup>22</sup> ROBERTO DE SIMONE, *Il segno di Virgilio*, Napoli, Stampa e ars, 1982, p. 94; *Chi è devoto: feste popolari in Campania*, prefazione di ROBERTO DE SIMONE-CARLO LEVI, foto di MIMMO JODICE, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1974.

<sup>23</sup> GIOVANNI GIACOMO GIORDANO, *Croniche di Monte Vergine*, Napoli, per Camillo Cauallo, 1649, p. 250 citato da DE SIMONE, *Il segno*, cit., p. 92.

<sup>24</sup> DE SIMONE, *Il segno*, cit., pp. 88-94.

<sup>25</sup> Sul culto di Cibele si vedano tra i tanti: MAARTEN J. VERMASEREN, *Cybele and Attis: the Myth and the Cult*, London, Thames and Hudson, 1977; *Cybele, Attis and Related Cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, a cura di EUGENE N. LANE, Leiden-New York-Köln, E. Brill, 1996. Per quanto attiene alla musica e in particolare alla permanenza di elementi antichi nelle tradizioni musicali popolari campane, si vedano NICO STAITI, *Musician in a Mosaic from the "Villa di Cicerone" at Pompeii*, in «Imago musicae», 18-19 (2001-2002), pp. 107-119; ID., *Etnografia e storia antica: per un'indagine sulla musica nei culti femminili*, in *Mito, musica e rito nella Sicilia di età greca*, atti del seminario di studi, Agrigento, 25 giugno 2005, a cura di ANGELA BELLIA, Agrigento, Aulos, 2005 (Aulos, 1), pp. 21-48.

zioni islamiche<sup>26</sup>. Gli stessi riti di iniziazione dei Galli, in età romana, sembrano avere comunque qualche legame con la pratica del travestimento, al di là di quanto attiene al loro travestimento femminile. Sappiamo infatti che, a Roma, i riti per la Magna Mater al tempio Palatino si articolavano in un ciclo che andava dal 15 al 28 marzo, che coincideva con l'apertura dell'anno, e che si articolava nelle seguenti feste: *Canna intrat*, *Arbor intrat*, *Sanguem*, *Requetio*, *Lavatio*, *Initium Caiani*<sup>27</sup>. Queste feste reiteravano il mito di Attis e Cibele; nella festa chiamata *Sanguem* si attuava il rituale di castrazione dei futuri sacerdoti nel corso di una danza delle spade<sup>28</sup>, e il giorno seguente, chiamato *Hilaria* – la resurrezione di Attis – si festeggiava allegramente e si invertiva l'ordine sociale con i più liberi travestimenti, come pure avveniva durante i *saturnalia*. E in effetti, l'idea del travestimento legato alla rinascita (dell'anno, di Attis, ecc.) è un elemento comune alle mascherate documentate da Westermarck per la festa di *Aid al Kabir* e che ritroviamo anche in alcuni rituali di Carnevale rilevati da Roberto De Simone e Annabella Rossi in Campania, in associazione, peraltro, alla lamentazione funebre<sup>29</sup>. In alcune aree campane, infatti, si rappresenta la morte di Carnevale nel giorno di martedì grasso, la domenica successiva o il 17 gennaio. Nel corso della lamentazione funebre a San Michele di Serino (Avellino, 1974) la vedova e la figlia di Carnevale (uomini travestiti) piangono nella processione, mentre Carnevale, il padre-marito morto, è personificato da un omosessuale. Come protagonista della lamentazione, l'omosessuale, che nella vita di ogni giorno la società considera come un emarginato, assume, nel rito collettivo, la funzione di redimere la comunità dalla colpa di avergli imposto questa emarginazione<sup>30</sup>. Nelle lamentazioni funebri per la morte di Carnevale sono presenti, inoltre, altri elementi comuni agli aspetti considerati, fra cui, per esempio, l'utilizzo della musica suonata dal tamburello associata alla danza, al fine d'inquadrare e ordinare lo stato stuporoso del disordine psicologico causato dalla morte<sup>31</sup>.

Le testimonianze più significative circa la presenza di musicisti effeminati nel mondo arabo, il cui ruolo musicale sembra peraltro comparabile a quello descritto da Leone Africano, risalgono alla cultura islamica dell'VIII secolo. Una serie di attestazioni aneddotiche ci informa dell'esistenza e del prestigio goduto da un certo numero di musicisti effeminati attivi a Medina e nella Mecca, durante la dominazione Omayyade<sup>32</sup>. Il testo di riferimento per ricostruire le vicende di questi musicisti è il *Kitāb al-Aghānī* (libro

<sup>26</sup> EDWARD WESTERMARCK, *Pagan Survivals in Mohammedan Civilisation*, London, Macmillan, 1933.

<sup>27</sup> FILIPPO COARELLI, *Cibele, in Il rito segreto: misteri in Grecia e a Roma*, a cura di ANGELO BOTTINI, Milano, Electa, 2005, pp. 77-83.

<sup>28</sup> Si veda, per esempio, la raffigurazione della danza rituale di castrazione nel manoscritto delle orazioni di Gregorius Nazianzenus, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Division occidentale, Coislin 239, f. 121.

<sup>29</sup> ROBERTO DE SIMONE-ANNABELLA ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, con la collaborazione di PAOLO APOLITO, ENZO BASSANO, GILBERTO MARZANO e del Gruppo di ricerche antropologiche dell'Università di Salerno, fotografie di MARIALBA RUSSO, Roma, De Luca, 1977.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 164-165, 295-297.

<sup>31</sup> Si veda, per esempio, il caso di Fruttella, una donna di 74 anni, che suonò il tamburello durante il funerale carnevalesco di Maddaloni, registrato da De Simone e Rossi il 15 settembre 1975. DE SIMONE-ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, cit., pp. 164-170.

<sup>32</sup> Fondamentale è l'articolo di EVERETT K. ROWSON, *The Effeminate of Early Medina*, in «Journal of the American Oriental Society», 111 (1991), pp. 671-693.

dei canti), una raccolta di poesie redatta nel X secolo da Abū l-Faraj al-Iṣbahānī, che illustra le vite dei più noti musicisti del mondo arabo<sup>33</sup>.

In particolare, il testo di Abū al-Faraj documenta l'attività di alcuni cantori e musicisti virtuosi chiamati *mukhannathūn*, un termine che indicava le loro maniere, le movenze e l'indole languide ed effeminate, nonché l'assunzione di pratiche femminili per la cura e per la decorazione del corpo, come per esempio la rasatura, l'uso di henné per decorare le mani e di abiti femminili. Essi suonavano strumenti diversi, tra cui il 'ud e il *deff*<sup>34</sup>, quest'ultimo un tamburo a cornice quadrata. Per quanto stimati e apprezzati, questi musicisti omosessuali rimanevano comunque ai margini della società, poiché la loro ambigua identità e l'influenza negativa della loro musica erano ritenute responsabili dell'abbattimento di barriere tra uomini e donne, nonché causa di disordine e di lascivia<sup>35</sup>.

Il *mukhannath* più noto del VII secolo fu Abū 'Abd al-Muñ 'am Īsā ibn 'Abdallāh al-Dhā'ib detto Tuways (632-710 A.D.), un soprannome che significa "piccolo pavone" visto che appariva molto elegante, dotto e affascinante<sup>36</sup>. Egli crebbe e lavorò a Medina per Erwā', la madre del califfo 'Uthmān. Sebbene le sue qualità di *mukhannath* lo relegassero ai margini della società, egli era ammirato dalla nobiltà di Medina per le sue doti di virtuoso cantore e suonatore di *deff*. Egli cantava sul proprio strumento con una voce acuta, imitando l'espressione degli schiavi persiani, e caratterizzando il proprio stile esecutivo per il prevalente utilizzo dei ritmi *hazajj* (4+3+3+2) e *ramal* (2+2+2+2+2+2).

Sotto il governo di Mu'āwiya I (661-680 A.D.), il califfo che si oppose ai *mukhannath*, molti musicisti furono costretti a scappare da Medina e lo stesso Tuways si rifugiò a Suwaidā, in Siria, dove vi rimase fino alla morte. Come attesta anche Abū 'Ubayd nel *Gharīb al-hadīth*, il *deff* era considerato, anche all'epoca, uno strumento femminile e la sua adozione da parte dei *mukhannath* coronava quindi in maniera emblematica la loro inversione sessuale<sup>37</sup>. Questa loro inversione è confermata, inoltre, anche dalle funzioni musicali che essi assumevano, visto che proprio sulla base di questo cambiamento di ruoli, essi potevano prestare le loro competenze musicali nell'esecuzione di lamenti funebri, una pratica tradizionalmente esclusiva del mondo femminile. Dal racconto di Abū l-Faraj apprendiamo infatti che i due musicisti *mukhannathun* Ibn Surayj e al-Garīd, attivi alla Mecca, avevano incominciato la loro attività di musicisti proprio

<sup>33</sup> Su Abu al Faraj al-Iṣbahānī si vedano: HILARY KILPATRICK, *Making the Great Book of Songs. Compilation and the Author's Craft in Abū l-Faraj al-Iṣbahānī's 'Kitāb al-Aghānī'*, London and New York, Routledge-Curzon, 2003; SEBASTIAN GÜNTHER, *Abū l-Faraj al-Iṣbahānī*, in *Encyclopaedia of Islam*, III, a cura di GUDRUN KRÄMER, DENIS MATRINGE, JOHN NAWAS and EVERETT ROWSON, Leiden, Brill, 2008. Per approfondimenti sul *Kitāb al-Aghānī* si vedano: *Kitāb al-Aghānī*, 20 voll., Būlāq, al-Maṭba 'a al-amīriyya, 1285/1868 (ristampa Beirut 1390/1970); MANFRED FLEISCHHAMMER, *Die Quellen des Kitāb al-Aghānī*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2004.

<sup>34</sup> Il termine usato per definire il tamburello, tanto quadrato quanto rotondo, viene traslitterato ora come *deff* ora come *duff*, poiché la pronuncia della vocale al centro corrisponde ad una schwa [ə]. Per il tamburello quadrato si usa affiancare l'aggettivo *murraba'* al termine *deff*.

<sup>35</sup> Avvenne nel caso di 'Amr b. Murra, musicista *mukhannath* che fu punito dal Profeta per avere scelto di vivere con il mestiere di musicista. ROWSON, *The Effeminate of Early Medina*, cit., pp. 674-675.

<sup>36</sup> HENRY G. FARMER, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, Luzac & Co., 1967, pp. 52-53.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 109. Cfr. Abū 'Ubayd, *Gharīb al-hadīth* (3:64) citato in ROWSON, *The Effeminate of Early Medina*, cit., p. 682, nota 82.

come lamentatori professionisti (*nā' ih*), e Ibn Surayj come suonatore di *qaḍīb* (clappers)<sup>38</sup>.

La presenza di lamentatori professionisti *mukhannathun* nella Medina dell'VIII secolo ben si integra, quindi, con la testimonianza di Leone Africano inerente i lamentatori in abiti femminili attestati nella Fez del primo Cinquecento, e non va escluso che esistesse una pratica tradizionale consolidata di professionisti uomini, travestiti o effeminati che dir si voglia, che partecipavano come musicisti ai riti delle lamentazioni. L'inversione delle pratiche musicali fra i sessi, dovette avere comunque un certo valore a livello estetico e di ricezione, soprattutto se si pensa all'affermazione raccolta nel *Kitāb al-Aghānī* che dice: «i migliori cantori uomini sono coloro che imitano le donne, e le migliori cantatrici sono quelle che imitano gli uomini»<sup>39</sup>.

Tra le immagini che attestano l'uso del tamburo quadrato del mondo arabo mediterraneo, possiamo di certo menzionare la raffigurazione presente nella Cappella Palatina a Palermo. Qui, tra le pitture del soffitto ligneo realizzato da maestranze arabe attorno al 1050 d.C., lo strumento è rappresentato come vessillo femminile, fra le mani di una suonatrice di tamburello quadrato che, assieme agli altri musicisti, esegue la musica di *al-janna*, ossia del paradiso descritto dal Corano. Sostenuto coi pollici di entrambe le mani e suonato con le dita di entrambe le mani che percuotono la membrana ai bordi della cornice, lo strumento raffigurato nella Cappella Palatina presenta similitudini con l'attuale *deff* nordafricano, quali la forma e l'uso di decorazioni cordiformi ad henné<sup>40</sup>.

### *Il tamburello quadrato*

Manca a tutt'oggi uno studio esauriente che definisca la presenza e la diffusione del tamburo a cornice quadrata in Nord Africa, nell'area appunto attestata da Leone Africano. Fino alla seconda metà dell'Ottocento il *deff* era presente nell'area della Mitidja, in Algeria; secondo Gaëtan Delphin esso era suonato da cantori popolari chiamati *r'ennāi*, specializzati nell'esecuzione del genere poetico profano *klam el-hazel*, principalmente su soggetto amoroso. Essi si esibivano nelle feste profane assieme ad un gruppo di tre o quattro musicisti, in genere suonatori di flauti [sic] e di tamburelli; alle canzoni dei *r'en-*

<sup>38</sup> Sulle lamentazioni si vedano: *Kitāb al-Aghānī*, 7: 306, 8: 348-349, 10: 191-192, 18: 179; GEORGE DIMITRI SAWA, *The Status and Roles of the Secular Musicians in the Kitāb al-Aghānī (Book of Songs) of Abū l-Faraj al-Iṣfahānī (D. 356 A. H./967 A. D.)*, in «Asian Music», 17 (1985), pp. 69-82. Per offrire un'idea dei moduli figurativi della rappresentazione del lamento si vedano i seguenti manoscritti della Bibliothèque nationale de France: Supplément persan 1111, c. 95v e 304v (Iran, 1600), dove, nella raffigurazione dei funerali di Husraw II e di Alessandro, donne e uomini si strappano i capelli, si percuotono e si battono il petto; Persan 239, c. 1v, dove troviamo il tamburello usato per accompagnare una danza attorno alla tomba di Sa'dī (Iran, seconda metà del 1500) e ancora una danza presso la tomba di Hāfiz nel manoscritto Supplément persan, 490, c. 470 (Iran, inizio 1600). Per la visione delle miniature si rinvia al database *Mandragore* della Bibliothèque nationale de France: <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

<sup>39</sup> ROWSON, *The Effeminates of Early Medina*, cit., p. 683, nota 83.

<sup>40</sup> DAVID GRAMIT, *The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo*, in «Imago musicae», 2 (1985), pp. 9-49. In questo contributo, tuttavia, l'autore non riconosce lo strumento musicale e la sua immagine resta quindi esclusa dal catalogo delle immagini musicali redatto in appendice. Sulla Cappella Palatina si veda UGO MONNERET DE VILLARD, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, Libreria dello Stato, 1950.

*naï*, si alternavano le danze guidate dai suoni di tamburelli e di flauti<sup>41</sup>. Tuttavia, come si vedrà in seguito, oltre al suo uso nei contesti profani, il tamburello quadrato conserva un forte legame con la sfera sacra e in particolare con l'ambito musicale femminile.

Lo strumento si presenta nella forma di un tamburo a cornice quadrata, o quadrangolare, sul cui supporto sono fissate per mezzo di chiodi o di corde una o due membrane le quali possono essere ornate, a seconda dei luoghi, con nastri colorati o con bubboli aggiunti. Il *deff* del Magreb, per esempio, presenta sulla membrana delle decorazioni cordiformi e floreali ad henné, simili a quelle che le donne marocchine usano dipingersi sulle mani. A differenza della sua controparte circolare, lo strumento è attualmente diffuso in aree geografiche piuttosto circoscritte: in Europa lo troviamo in Portogallo, nelle regioni Beira Baixa e Trás-os-Montes, in Spagna nella Galizia<sup>42</sup>; in Nord Africa, principalmente in Marocco, a Fez e nei dintorni, ma anche in Algeria, nelle regioni al confine con il Marocco; è attestato ancora nell'Africa nera, nel Dahomey e, dall'altra parte dell'Atlantico, in Venezuela e nei Caraibi<sup>43</sup>. Lo strumento giunse in queste aree in seguito ad una serie secolare di colonizzazioni che riguardarono prima l'area mediterranea, dove fu introdotto in seguito alle invasioni musulmane a partire dal VII secolo d.C., e poi le Americhe e l'Africa nera dove fu diffuso, invece, per opera dei colonizzatori portoghesi.

Le prime attestazioni sulla presenza dello strumento risalgono alla civiltà sumerica e, come testimonianze eterogenee – immagini, testi, oggetti – discontinue e frammentarie, esse possono soltanto offrire un'idea esile di quanto poteva essere connesso alla sua musica, ai suoi contesti e alla sua storia. A fianco al tamburello circolare monopelle chiamato SU ME-ZE, i Sumeri possedevano l'A-DA-PA o A-DA-PU, un tamburo a cornice quadrata usato principalmente nei templi per accompagnare l'esecuzione di inni e di liturgie<sup>44</sup>. Di questo repertorio sopravvivono infatti alcune composizioni poetiche di età sumerica che furono composte proprio per essere eseguite sull'*adapu*; si tratta di cinque salmi, una liturgia per il dio Anu (dio del cielo) e l'inno per il dio Enlil (dio dell'aria e del vento) composto in onore di Dungi, imperatore di Ur<sup>45</sup>. L'esecuzione di questo inno, che

<sup>41</sup> GAËTAN DELPHIN - LOUIS ELIE GUIN, *Complainte Arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-Du-Sig. Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien*, Paris, Ernest Leroux, 1886, p. 41: «Le deff, tambour de basque carré, en usage dans l'est, à partir de la Mitidjia. Dans le Magreb el-ousset et le Magreb el-ak'ça il est de forme ronde et ne diffère guère du bendair. Du reste, le nom de bendair est étendu souvent, et à tort, à tous les tambours des formes restreintes; ben Yamoun, de Mostaganem, auteur du onzième siècle de l'hégire, est tombé dans cette confusion. Le deff a été emprunté aux juifs, et les indigènes, par extraordinaire, ne leur en contestent pas l'invention. Il est dit dans la deuxième partie de l'ouvrage d'Ibn Aïas el-Hanefi, intitulé *Bedaïa' ez-zhoour fi oukaïa' eddhoour* (Merveilles éclatantes, histoire, histoire des événements des âges): «Les beni Israël jouaient du deff et du mizmar (flute de Pan) et dansant autour du veau d'or».

<sup>42</sup> Secondo la testimonianza di Michael Praetorius, lo strumento era presente anche nell'est dell'Europa. MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, II, *De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619 (facsimile Kassel-New York, Bärenreiter, 1958-1959), tav. XXX.

<sup>43</sup> ANDRÉ SCHAEFFNER, *Le tambour-sur-cadre quadrangulaire chez les noirs d'Afrique et d'Amérique*, in *Le Colloques de Wégimont. IV 1958-1961. Ethnomusicologie III*, Liège, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1964, pp. 228-248.

<sup>44</sup> FRANCIS W. GALPIN, *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors the Babylonians and the Assyrians*, Strasbourg, Heitz, 1955, pp. 8-9; MARCELLE DUCHESNE-GUILLEMIN, *Music in Ancient Mesopotamia and Egypt*, in «World Archaeology», 12 (1981), pp. 287-297; SUBHI ANSWAR RASHID, *Mesopotamien*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1984, p. 120.

<sup>45</sup> STEPHEN LANGDON, *Babylonian and Hebrew Musical Terms*, in «Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland», 1 (1921), pp. 169-191.

celebra la potenza del dio Enlil e la grandezza di Dungi, era inframmezzata da sezioni di canto corale e l'inno era intonato al suono del tamburello quadrato, come attestata un'asserzione a conclusione della composizione poetica: «Questo è un salmo dell'alto sacerdote, un canto sull'*adapu* per Enlil»<sup>46</sup>.

Usato nel corso delle cerimonie religiose, lo strumento era considerato un mezzo di mediazione tra il mondo divino e quello terreno, come avviene, d'altronde, per il tamburello circolare. Per quanto attiene alla pratica musicale, le rappresentazioni figurative reperibili testimoniano l'esistenza di due maniere differenti di suonare lo strumento: ora appoggiato orizzontalmente sulle ginocchia, ora sostenuto a livello del petto e in direzione perpendicolare rispetto al corpo del suonatore. Il primo caso è attestato da una placca ritrovata nel cimitero reale di Ur e datata al 2700 a.C., sulla quale sono raffigurati un asino che suona una lira zoomorfa, un orso e uno sciacallo seduto che suona un sistro con la zampa destra e percuote un tamburo quadrato appoggiato sulle ginocchia con la sinistra<sup>47</sup>; ancora in coppia con il sistro, e nella medesima posizione, lo ritroviamo su un sigillo di epoca accadica, risalente al 2500 a.C.<sup>48</sup>.

Nei contesti liturgici processionali appare più tardi attorno al 2200 a.C., per esempio, nel vaso di bronzo di Nihawans in Persia, dove al suonatore di *adapu* si affianca un suonatore di arpa; qui lo strumento è sorretto dalla mano sinistra in posizione verticale e perpendicolare al corpo, e percosso dalla destra all'angolo della membrana. Anche i magnifici rilievi del palazzo reale di Ninive, fatto ristrutturare da Sennacherib a partire dal 704 a.C., documentano l'uso dell'*adapu* da parte di tre uomini al seguito di un corteo capeggiato dal re e composto di soldati, muniti di scudo e lancia, e di sacerdoti che seguono il loro percorso verso il tempio della dea Ishtar, dea dell'amore e della guerra<sup>49</sup>. Essi sostengono lo strumento, munito di collare, con la sinistra e lo percuotono con la destra reggendolo perpendicolarmente al corpo e all'altezza del petto<sup>50</sup>. La relazione esistente fra questi sacerdoti e Ishtar si rivela interessante rispetto al percorso fin qui delineato, poiché fa emergere ancora una volta il vincolo esistente tra lo strumento, le figure dall'identità sessuale invertita e la divinità femminile. Nel culto di Ishtar, infatti, i sacerdoti erano degli eunuchi e il loro ruolo nei riti si manifestava attraverso l'esecuzione di musica e di una danza estatica, nel corso della quale si realizzava il sacrificio della loro virilità<sup>51</sup>.

Per quanto attiene alle origini del nome sumerico dello strumento, è interessante osservare che il termine A-DA-PA si riferiva sia all'oggetto musicale che ad un'unità di misura per il grano (probabilmente di sagoma quadrata), secondo una formula di associa-

<sup>46</sup> ID., *Two Sumerian Hymns from Eridu et Nippur*, in «American Journal of Semitic Languages and Literatures», 39 (1923), pp. 161-186, in particolare pp. 173-179.

<sup>47</sup> GALPIN, *The Music of the Sumerians*, cit., tav. VIII, fig. 2. La pratica di suonare lo strumento disposto orizzontalmente e con mazzuoli è attestata anche in Guinea. Cfr. SCHAEFFNER, *Le tambour-sur-cadre quadrangulaire*, cit., p. 247.

<sup>48</sup> GALPIN, *The Music of the Sumerians*, cit., tav. II, fig. 3.

<sup>49</sup> R.D. BARNETT, *The Assyrian Sculptures in the Collection of the Royal Geographical Society*, in «Geographical Journal», 125 (1959), pp. 197-198.

<sup>50</sup> RASHID, *Mesopotamien*, cit., pp. 120-121.

<sup>51</sup> BEATRICE A. BROOKS, *Fertility Cult Functionaries in the Old Testament*, in «Journal of Biblical Literature», 60 (1941), pp. 227-25, in particolare pp. 246-248; VERN L. BULLOUGH, *Deviant Sex in Mesopotamia*, in «Journal of Sex Research», 7 (1971), pp. 184-203, in particolare p. 90.

zione fra strumenti di lavoro e strumenti musicali che André Schaeffner ha puntualmente messo in luce<sup>52</sup>. Un nesso, questo, che le attestazioni etnografiche non lasciano isolato, visto che anche in Portogallo, in Beira Baixa, il termine *adufe* definisce sia il tamburello quadrato bipelle in uso in quell'area, che un setaccio di forma quadrata.

Sembra inoltre plausibile l'esistenza di una relazione con la figura mitica di Adapa, personaggio semidivino figlio della dea dell'acqua Ea, sacerdote nel tempio di Ea ad Eridu, al quale sono attribuite diverse composizioni poetiche<sup>53</sup>. Il nome dello strumento compare, inoltre, al fianco dell'aggettivo URUDU che significa "di rame" e che potrebbe riferirsi al materiale di costruzione dell'*adapu*, sebbene non sopravvivano esemplari a conferma di quest'ipotesi.

Si deve probabilmente alla moda per la cultura mesopotamica, invalsa in Egitto durante il Nuovo Regno (1562-1085), l'introduzione del tamburello quadrato in nord Africa, assieme ad altri strumenti musicali tipici del mondo mesopotamico. E infatti la politica dei matrimoni e degli scambi culturali con il mondo mediorientale, sostenuta dai faraoni della XVIII dinastia, dovette giocare un ruolo fondamentale nell'adozione del tamburo quadrangolare<sup>54</sup>.

L'unico strumento egiziano sopravvissuto apparteneva a Hatnofer, madre di Sen-Mout, e fu rinvenuto Cheikh 'Abd el-Qournah, all'ingresso della tomba dove fu deposto nell'anno 1494 a.C. A differenza del prototipo sumerico, il tamburello quadrangolare egizio si presenta costituito da una cornice con i lati concavi, delle dimensioni di 73,5/74 centimetri di lunghezza per 39,9 circa di larghezza e 6 centimetri di spessore per la cornice, sulla quale sono inchiodate due membrane separate<sup>55</sup>.

Sulla peculiarità dei lati concavi dello strumento le ipotesi sono diverse. Secondo Hans Hickmann, considerando la similitudine dei profili, esisterebbe un rapporto di derivazione con i cassoni raffigurati nelle processioni di offerte ad Amon-Rē', oppure con la pelle d'animale stesa per la sua essiccazione, la quale evocherebbe l'ordine dei quattro punti cardinali<sup>56</sup>. Schaeffner, invece, individua un legame fra la forma dello strumento e quella di un vassoio divinatorio del Dahomey, un oggetto la cui funzione ben si confà a quella del tamburello, notoriamente connesso alla divinazione e ai riti sciamanici. In Dahomey il vassoio divinatorio quadrangolare è legato ai riti per il Fa, un genio della divinazione che fu introdotto in Dahomey dalla città di Ifè all'inizio del 1700. Il vassoio divinatorio è tanto connesso ai riti del Fa da chiamarsi *faté*, che significa sia oggetto consacrato al Fa sia oggetto «destinato a ricevere la pressione delle dita». A queste ipotesi possiamo aggiungere il riscontro delle ricerche sul campo in Portogallo, dove ho potuto osservare alcuni vecchi esemplari di *adufe*, ormai in disuso, i quali, sebbene di forma qua-

<sup>52</sup> ANDRÉ SCHAEFFNER, *Le origini degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio, 1996.

<sup>53</sup> WILFRED G. LAMBERT, *A Catalogue of Texts and Authors*, in «Journal of Cuneiform Studies», 16 (1962), pp. 59-77, in particolare p. 65 e ss.

<sup>54</sup> Sul tema del tamburello in Egitto si vedano: HANS HICKMANN, *Ägypten*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1975, pp. 106-107; ID., *Le tambourin rectangulaire du Nouvel Empire*, in ID., *Miscellanea musicologica*, Le Caire, Organisation des antiquités de l'Égypte service des musées, 1980, pp. 209-225.

<sup>55</sup> Lo strumento è custodito come unicum nel museo del Cairo. Cfr. HANS HICKMANN, *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instruments de musique: n. 69202-69852*, Le Caire, Imprimerie de l'Institut français d'Archeologie orientale, 1949, p. 110, tavv. 79 a-b.

<sup>56</sup> HICKMANN, *Le tambourin rectangulaire*, cit., pp. 218-219.

drata, presentavano i lati convessi. Quando incontrai a Idanha-a-Nova il costruttore di adufe Josè Relvas (settembre 2006), gli proposi il quesito e gli chiesi come mai i vecchi esemplari di adufe presentavano i lati della cornice convessa. Mi spiegò che dipendeva dal tipo di legno utilizzato; per la realizzazione dello strumento odierno si prevede infatti la costruzione della cornice in legno d'abete stagionato, di 40 centimetri circa per lato, sulla quale viene applicata la pelle di pecora ancora bagnata e cui segue la cucitura lungo i tre lati aperti (l'adufe è infatti un tamburo bipelle, costituito da una sola membrana ripiegata). In passato, invece, la cornice veniva realizzata in legno di arancio locale, che era più elastico e, generalmente, non stagionato. Secondo José Relvas, sarebbero state, quindi, l'applicazione della pelle bagnata e la tensione esercitata dalla membrana sulla cornice di legno d'arancio a rendere convesso il profilo della cornice.

La maggior parte delle testimonianze riguardanti il tamburo quadrangolare in Egitto sono originarie di Tebe, la capitale del Nuovo Regno, e di el-Amarna. Le necropoli tebane rappresentano una fonte copiosa soprattutto per le raffigurazioni murali pittoriche e in bassorilievo dello strumento e dei suoi contesti di utilizzo. Poiché queste immagini fanno parte dell'apparato decorativo della tomba, bisogna considerare che la loro funzione aveva una duplice valenza: da un lato esse narrano le attività e la vita del defunto, e quindi andrebbero interpretate come scene di vita reale; dall'altro esse rappresentano anche il suo ritorno alla vita oltre la morte, celebrato con banchetti sontuosi a capo dei quali era il defunto redivivo, accompagnato dai suoi famigliari, dagli amici e dagli uomini di potere con cui aveva lavorato. Sebbene la raffigurazione della musica in questo contesto sembri aderire a pratiche secolari, in realtà, poiché ogni attività collegata ai riti funebri assumeva necessariamente una forte valenza sacrale, queste immagini vanno considerate all'interno di un'evidente polisemia, dove il confine fra rappresentazione sacra e profana si presenta inevitabilmente meno definito.

Dalla ricognizione delle numerose immagini di tamburo quadrangolare segnalate da Hans Hickmann, possiamo individuare due tipologie di contesti in cui lo strumento veniva suonato. La più antica, fra gli anni 1500 e 1400 a.C. circa, attesta gruppi di donne danzatrici e musiciste, tra cui suonatrici di arpa arcuata, liuto, lira, di aerofoni monocalamini e bicalami, di clappers, di tamburello rettangolare che eseguono musica per i banchetti del defunto, intonando molto spesso canti in lode di Amon-Rē<sup>57</sup>. Si tratta in questo caso di musiciste professioniste facenti parte di vere e proprie organizzazioni femminili per le attività musicali di banchetti, dette *hst*, che presero vigore soprattutto durante il Nuovo Regno<sup>58</sup>. In questo caso, le immagini propongono due maniere di presa e

<sup>57</sup> Per la consultazione delle immagini che raffigurano questi gruppi di strumentiste, fra cui appunto le suonatrici di tamburello quadrangolare, si rinvia alla seguente bibliografia: ALAN W. SHORTER, *The Tomb of Aahmose, Supervisor of the Mysteries in the House of the Morning*, in «Journal of Egyptian Archaeology», 16 (1930), tav. XV; per la tomba di Wah cfr. HICKMANN, *Ägypten*, cit., p. 107, fig. 70 e WALTER WRESZINSKI, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1923, pp. 76 a-b; NORMAN DE GARIS DAVIES, *The Tomb of Rekh-mi-re at Thebes*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Egyptian Expedition, 1943, I, pp. 59-61, tav. 61; tomba 129 di Amenmose a Abd el-Qurna cfr. WRESZINSKI, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, cit., p. 71; NORMAN DE GARIS DAVIES, *The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*, London, Egypt Exploration Society, 1923, pp. 5-7, tav. V.

<sup>58</sup> BARBARA WATTERSON, *Women in Ancient Egypt*, New York, St. Martins Press, 1991, p. 49 e ss.; EMILY TEETER, *Female Musicians in Pharaonic Egypt*, in *Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions*, a cura di KIMBERLY MARSHALL, Boston, Northeastern University Press, 1993, pp. 68-91, in particolare p. 85.

di percussione dello strumento: esso è sostenuto trasversalmente all'altezza del petto, sorretto con il pollice sinistro, percosso, in prossimità della cornice, dalle dita libere della sinistra e dalla mano destra con le dita solidali<sup>59</sup>; nel secondo caso, lo si vede appoggiato fra gli avambracci e l'omero e percosso al centro della membrana con le dita solidali di entrambe le mani<sup>60</sup>.

Nella seconda tipologia di contesti, lo strumento compare in gruppi di donne danzanti che si esibiscono in onore della divinità o di un personaggio importante<sup>61</sup>. Esse suonano entrambi i tipi di tamburello, circolare e rettangolare, impugnano agitandoli dei palmizi e dei fiori; fra loro, è caratteristica la presenza di un fanciullo e l'apertura del corteo tenuta da una guida femminile, chiamata "la concubina di Ra". L'attività di questi gruppi va ricondotta all'ambito religioso e potremmo identificarli con le organizzazioni di sacerdotesse, chiamate *šm'wt*, legate ad Amon o alla dea Hathor, che presiedevano aspetti importanti del loro culto<sup>62</sup>. La tecnica esecutiva si distingue in maniera evidente da quella delle musiciste professioniste sopramenzionate: qui, infatti, lo strumento è sostenuto dalla mano sinistra in posizione orizzontale all'altezza del viso e percosso dalla destra con le dita solidali. La tecnica quindi si differenzia soprattutto per l'adozione di una posizione alta dello strumento, come avviene, in un periodo successivo, nei riti della mania teletistica<sup>63</sup>.

Il legame con la dea Hathor è poi significativo, in quanto ancora una volta lo strumento si rivela vessillo musicale femminile connesso ad una divinità della vita, della fertilità, della generazione. Lo troviamo infatti raffigurato su un cucchiaino, datato attorno al 1350 a.C., sul cui impiego gli studiosi hanno formulato ipotesi differenti: esso viene considerato uno strumento per la preparazione del trucco femminile, ma anche un amuleto per la vita oltre la morte in quanto rappresenterebbe il mezzo di nutrimento quotidiano del defunto<sup>64</sup>.

Qualsiasi fosse il suo uso, questo cucchiaino era evidentemente legato al culto di Hathor, come confermano tutti gli elementi figurativi scelti per l'ornamentazione del manico: i fiori di loto, un'iscrizione sull'uso del vino e della mirra, e la raffigurazione del-

<sup>59</sup> Questa posizione la ritroviamo nelle seguenti tombe: di *Aahmose*, di Rekh-mi-re, tomba 129 di Amenmose a Abd el-Qurna, la tomba di Amenmose, la tomba di Mery (vedi sotto nota 62).

<sup>60</sup> Questa seconda posizione è documentata nella tomba di Wah, cfr. HICKMANN, *Ägypten*, cit., p. 107, fig. 70.

<sup>61</sup> DAVIES, *The Tombs of Two Officials*, cit., tav. XVIII.

<sup>62</sup> BARBARA WATTERSON, *Women in Ancient Egypt*, cit., pp. 40-43. Per la consultazione delle immagini di questa seconda tipologia di contesti in cui appare il tamburello quadrangolare si vedano: la tomba di *Amenhotep-si-se* in DAVIES, *The Tombs of Two Officials*, cit., tav. XVIII; la tomba di Merire II in NINA DE GARIS DAVIES, *The Rock Tombs of El Amarna, II, The Tombs of Panehesy and Meryra II*, London, The Offices of the Egypt Exploration Fund, 1905, tavv. XXXIII e XXXVI; il rilievo di Hermopolis in GÜNTER ROEDER, *Die Ausgrabungen in Hermopolis im Frühjahr 1939*, in «Annales du Service des Antiquités de l'Égypte», 39 (1939), tav. CXXXa; NINA DE GARIS DAVIES-ALAN H. GARDINER, *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tutankhamun*, London, The Egypt Exploration Society, 1926, tavv. X e XV; NORMAN DE GARIS DAVIES, *The Tomb of Nefer-Hetep at Thebes*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Egyptian Expedition, 1933, I, tav. XVII, II, tav. I.

<sup>63</sup> Su questo tema si veda: FEBO GUIZZI-NICO STAITI, *Mania e musica nella pittura vascolare apula*, in «Imago Musicae», 9-12 (1992-1995), pp. 43-90.

<sup>64</sup> Gli esemplari di questi cucchiaini si trovano nelle collezioni archeologiche del Musée du Louvre e dello Staatliche Museen zu Berlin. Cfr. HICKMANN, *Le tambourin rectangulaire*, cit., p. 216, nn. 4 e 5.

la suonatrice di tamburello quadrangolare, che allude simbolicamente alla sfera musicale della dea, il cui attributo musicale è il sistro<sup>65</sup>. Il tamburello quadrangolare lo si trova, infine, nelle mani di una statuetta, con funzione apotropaica, raffigurante Bes, un nume tutelare molto antico, di origine sudanese, che affiancava Hathor nella cura e nella protezione dei parti<sup>66</sup>.

Come già accennato, alla volta delle invasioni musulmane dell'Europa mediterranea, il tamburello quadrato fu introdotto in Spagna, in Portogallo e in Francia, dove appare testimoniato da una serie di miniature come strumento prevalentemente legato all'ambito femminile<sup>67</sup>.

Nel mondo cristiano occidentale, il valore simbolico del tamburo a cornice rimane connesso alla sfera femminile e del sacro, sulla base dell'interpretazione di un celebre passo dall'Esodo, dove questo strumento è suonato da Miriam per radunare le vergini e per ringraziare Dio del prodigioso attraversamento del Mar Rosso<sup>68</sup>. Il testo dell'Esodo divenne poi un punto di riferimento per i padri della Chiesa, che continuarono a considerare il tamburello uno strumento musicale femminile e di mediazione divina<sup>69</sup>. Come spiega Nico Staiti, lo stesso sant'Agostino illustra il rapporto esistente fra Miriam, prefigurazione antico-testamentaria della Vergine, con il tamburello e con Cristo, individuando una similitudine fra la pelle dell'animale tesa sulla cornice del tamburello e il corpo di Cristo inchiodato sulla croce<sup>70</sup>. Una riflessione, questa, che conferma la consapevolezza da parte di S. Agostino del potere sciamanico, da sempre riconosciuto allo stru-

<sup>65</sup> Sul tema delle raffigurazioni musicali su cucchiari di tradizione popolare si veda: FEBO GUIZZI, *Considerazioni preliminari sull'iconografia come fonte ausiliaria nella ricerca etnomusicologica*, in «Rivista italiana di musicologia», 18 (1983), pp. 87-101.

<sup>66</sup> ADOLF ERMAN, *Die Religion der Ägypter. Ihr Werden und Vergehen in vier Jahrtausenden*, Berlin und Leipzig, Walter De Gruyter, 1934, pp. 146-147. Su Bes si vedano: BARBARA WATTERSON, *Alla scoperta degli dèi dell'antico Egitto. Origini, enigmi e segreti delle divinità egizie, da Iside a Osiride, da Ra ad Anubis*, Roma, Newton Compton, 1996, p. 115. Resta al di fuori della trattazione una raffigurazione tratta dalla tomba di Mery (Rossellini, Mon. Civ. t. 48) in cui lo strumento è rappresentato nelle mani di una suonatrice, fra un gruppo di danzatrici, vestite con un caratteristico abito di lino trasparente, e con i capelli rasati alla maniera dei sacerdoti. L'immagine presenta anche una iscrizione geroglifica che riporta il loro canto, ma non avendo trovato studi recenti per la sua interpretazione si rinvia alla seguente bibliografia: LUISE KLEBS, *Die Reliefs des alten Reiches (2980-2475 v. Chr.). Material zur ägyptischen Kulturgeschichte*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1915, pp. 221-222.

<sup>67</sup> Si vedano per esempio: ANDRÁS BORGOS, *Die Musikinstrumente Miriams in Spätmittelalterlichen hebräischen Darstellungen*, in «Music in Art», 31 (2006), pp. 175-193; MAURICIO MOLINA, «In tympano Rex Noster tympanizavit»: *Frame Drums as Messianic Symbols in Medieval Spanish Representations of the Twenty-four Elders of the Apocalypse*, in «Music in Art», 32 (2007), pp. 93-101.

<sup>68</sup> *Liber Exodus*, XV, 19-21: «Ingressi sunt enim equi pharaonis cum curribus et equitibus eius in mare, et reduxit super eos Dominus aquas maris; filii autem Israel ambulaverunt per siccum in medio eius. Sumpsit ergo Maria prophetissa soror Aaron tympanum in manu sua; egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris, quibus praecinebat dicens: "Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est: equum et ascensorem eius deiecit in mare!"».

<sup>69</sup> Per ogni approfondimento su questo tema si veda: NICO STAITI, *Angeli e pastori: l'immagine musicale del Natale*, Bologna, Ut Orpheus, 1997, pp. 57-62. L'argomento è ripreso anche in MOLINA, «In tympano Rex Noster tympanizavit», cit., pp. 98-99.

<sup>70</sup> Si veda AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, CXLIX, 8, citato in STAITI, *Angeli e pastori*, cit., pp. 61-62.

mento<sup>71</sup>: così come lo sciamano percuotendo il proprio tamburo invoca e fa rivivere l'animale la cui pelle è tesa sulla cornice, allo stesso modo Maria, suonando il proprio tamburello, evoca la resurrezione del figlio morto, crocifisso.

Alla luce di queste considerazioni e del percorso storico sullo strumento fin qui delineato, appare evidente che la funzione e il valore simbolico del tamburello quadrato rimasero stabilmente connotati all'idea di mediazione fra la sfera umana e quella divina, fra mondo dei vivi e mondo dei morti. E d'altronde, se ritorniamo alla testimonianza di Leone Africano, ricorderemo che in quel caso, il tamburo quadrato era suonato da effeminati nel corso delle lamentazioni funebri, per accompagnare «mesti e lacrimosi versi in lode del morto». La scelta di intonare lamenti funebri sul suono di questo strumento non doveva essere casuale: il suo uso in tale contesto dovette corrispondere, infatti, a una reale consapevolezza della funzione del tamburello quadrato, che si presentava come simbolo per eccellenza di mediazione e comunicazione fra l'umano e il divino, fra regno dei vivi e regno dei morti, fra terreno e ultraterreno.

<sup>71</sup> ERNST EMSHEIMER, *On the Ergology and Symbolism of a Shaman Drum of the Khakass*, in «Imago musicae», 5 (1988), pp. 145-166.

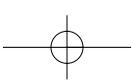
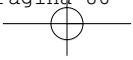




Fig. D1 – Adufeire alla messa per Nossa Senhora do Castelo, Monsanto (Castelo Branco), 2006. Foto Camilla Cavicchi.

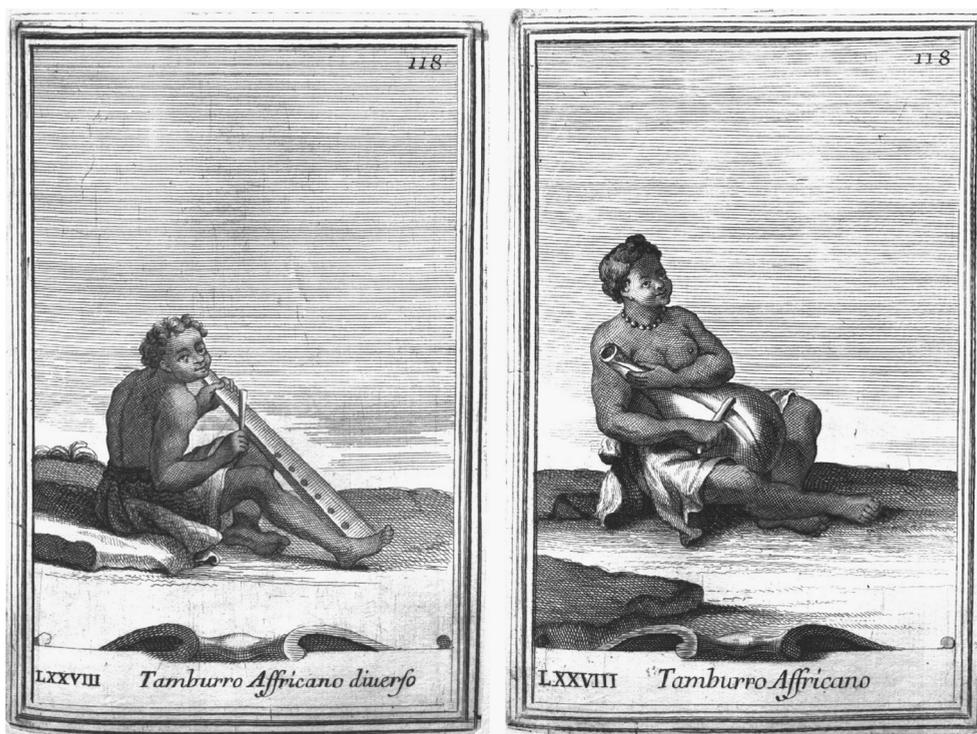


Fig. E1 – FILIPPO BONANNI, *Gabinetto Armonico*, Roma, nella Stamperia di Giorgio Placho, 1723, tav. LXXVIII (Milano, Biblioteca Braidense, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).