

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

**a cura di
Lorenzo Cardilli
Stefano Lombardi Vallauri**

aA

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Comunicazione, arti e media
Università IULM, Milano

© 2020
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione novembre 2020
isbn 979-12-80136-18-3
edizioni digitali www.aAccademia.it/arteorale
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

1. *Dai poemi omerici alla ricerca sul campo*

Nell'area balcanica, soprattutto nelle zone di confine tra Serbia, Montenegro, Bosnia, Kosovo e Albania, è attestata una delle principali pratiche di canto epico di tradizione orale documentata al mondo. Essa comprende canti di contenuto leggendario, articolati in cicli narrativi talvolta di considerevole lunghezza, caratterizzati dalla presenza di versi formulaici. I canti sono eseguiti a voce sola da un cantore che si accompagna con uno strumento monocorde ad arco, chiamato *gusle* nelle lingue slave e *lahuta* in lingua albanese. Nel dicembre del 2018 il canto accompagnato con *gusle* della Serbia è stato inserito nella *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* UNESCO; questo inserimento ha certamente un valore significativo al fine di far conoscere certi repertori poetici e musicali presso il grande pubblico; tuttavia è innegabile che questo offre una prospettiva parziale e deformata in quanto limita a un solo paese un fenomeno che invece costituisce una pratica trasversale a diverse lingue e culture del Sud-Est europeo¹.

aA

1. Vedi quanto discusso in Ph.V. Bohlman, N. Petković (eds.), *Balkan Epic. Song, History, Modernity*, Scarecrow Press, Lanham 2012.

La diffusione e condivisione dei medesimi repertori da parte di varie culture e lingue rappresenta uno dei dati importanti emersi nel corso della ricerca compiuta da Milman Parry e Albert Lord negli anni Trenta del secolo scorso; i due studiosi hanno esplorato a fondo i repertori di canto epico muovendosi in aree di frontiera proprio nella convinzione di potervi trovare materiali di maggior interesse. Le vicende storiche delle aree geografiche dell'Europa sud-orientale ne hanno fatto una delle zone di confine per antonomasia a livello globale; essa è entrata nell'immaginario comune come l'area di svolgimento di molteplici conflitti nel corso del tempo – tra Oriente e Occidente, tra cristianità e islam – con risvolti talvolta tragici che si sono riproposti ancora in anni assai recenti. Tali dinamiche certamente hanno spinto a trovare un elemento catalizzatore, potente come forse nessun altro, nei repertori del canto epico di tradizione orale, favorendone così la fioritura. La disamina di queste ragioni esulerebbe dai compiti di queste pagine; esse tuttavia possono essere efficacemente riassunte nelle celebri parole sul canto epico formulate da Paul Zumthor nel suo libro sulla poesia orale:

aA

187

Il canto epico racconta la lotta contro l'Altro, lo straniero ostile, il nemico esterno al gruppo, sia quest'ultimo una nazione, una classe sociale o una famiglia. [...] L'epopea tende all'"eroico", se con questo termine si intende l'esaltazione di un super-io collettivo. Si è potuto osservare che essa trova il suo terreno più favorevole nelle regioni di frontiera, dove regna un'ostilità prolungata tra due razze o due culture, nessuna delle quali domina nettamente sull'altra. Il canto epico cristallizza l'ostilità e compensa l'incertezza della lotta; annunzia che tutto finirà bene, proclama almeno che noi abbiamo la ragione dalla parte nostra. In questo modo, l'epica incita in modo potente all'azione².

Il lavoro di ricerca e studio sul canto epico nei Balcani è stato promosso da Milman Parry come proseguimento del suo lavoro di analisi dei poemi omerici; dopo la sua prematura morte, avvenuta accidentalmente nel dicembre del 1935 al momento del suo rientro in USA dal Regno di

2. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984, p. 133.

Jugoslavia, il lavoro sarebbe stato portato avanti dal suo allievo Albert Lord, che ne avrebbe sintetizzato gli esiti nella fondamentale monografia *The Singer of Tales*, uscita nel 1960³. Tale ricerca ha costituito una tappa di cruciale importanza per la questione omerica, riconsiderata grazie al confronto con una tradizione epica vivente; questo era infatti l'obiettivo primario al quale era interessato Parry in quanto classicista⁴. Tuttavia i risultati conseguiti, in particolare la definizione della teoria formulaica, hanno avuto un forte impatto nello studio delle tradizioni orali in generale, consentendo di comprendere alcuni dei principi di fondo che ne regolano i meccanismi⁵.

Il tratto fortemente innovativo della ricerca di Parry sta nella documentazione delle performance dei cantori, compiuta utilizzando tecniche di registrazione del suono per l'epoca assai avanzate. Nel corso di un primo soggiorno dal carattere esplorativo compiuto nel 1933 in aree dell'allora Regno di Jugoslavia, Parry aveva iniziato a raccogliere i testi verbali dei canti epici sotto dettatura, chiedendo ai cantori di recitare un verso per volta al fine di consentirne la trascrizione. Va ricordato come questa fosse stata, fino a quel momento, la modalità usuale di raccolta di testi epici adoperata da tutti gli studiosi; essa aveva portato di fatto a trascurare gli aspetti musicali e performativi e a concentrarsi sulla parte testuale e poetica. Prima dell'avvento dei mezzi di registrazione e delle ricerche di Parry, tutte le raccolte dei canti epici, in particolare quelle che hanno contribuito a stabilire i testi canonici delle varie tradizioni epiche nazionali, erano state compiute trascrivendo i soli testi dei poemi sotto dettatura. Questo è spesso accaduto nel corso di ricerche condotte da illustri studiosi e letterati, che hanno rappresentato passaggi cruciali non solo per la codificazione e lo studio del corpus di canti epici, ma hanno anche contribuito fattivamente alla creazione del processo di identità nazionale dei rispettivi paesi: basta ricordare il

3. A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000.
4. M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, ed. by A. Parry, Clarendon Press, Oxford 1971.
5. J.M. Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Indiana University Press, Bloomington 1988.

lavoro di Vuk Karadžić per l'epica e più in generale per la lingua e la cultura serba, o quello di Bernardin Palaj e dei francescani di Shkodër per quella albanese.

Parry si rende conto che per comprendere il meccanismo compositivo delle formule non è sufficiente raccogliere solo i testi verbali, ma bisogna concentrarsi sulla performance vocale, che costituisce il luogo in cui si mette in atto il reale processo creativo; *composing in performance* sarà infatti l'espressione coniata, successivamente da Lord, per descrivere la modalità creativa del poeta-cantore⁶. Nel corso della sua ricerca, Parry arriva a mettere a punto un sistema di raccolta che gli consente di registrare senza mai interrompere l'integrità della performance di un canto, che poteva così dilungarsi anche per molto tempo. Questo viene reso possibile grazie all'uso di dischi di alluminio come supporti di registrazione, e di due incisori usati alternativamente: quando il disco posto su uno dei due incisori si esaurisce, inizia la registrazione su un secondo disco posto sull'altro incisore, mentre sul primo incisore si provvede a sostituire il disco in modo da farlo partire quando si sarà esaurito il secondo, e così via; questo permette di effettuare registrazioni per un tempo indefinito senza interrompere il ritmo narrativo del cantore. Le apparecchiature usate da Parry sono andate perdute nel tempo, mentre è conservato presso la Milman Parry Collection di Harvard il corpus delle registrazioni fissate sui supporti in alluminio, oltre a tutti i materiali cartacei e fotografici della ricerca⁷.

Con la consapevolezza dell'importanza della performance vocale come momento cruciale per lo studio del canto epico, emerge subito, in Parry, anche la consapevolezza che la sola dettatura del testo verbale di un canto non costituisce solo un "surrogato" della performance cantata; al contrario,

6. Id., *The Singer of Tales in Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

7. *SCHS - Serbocroatian Heroic Songs*, vol. I, collected by M. Parry, edited and translated by A.B. Lord, with musical transcriptions by B. Bartók, prefaces by J.H. Finley Jr. and R. Jakobson, Harvard University Press - The Serbian Academy of Sciences, Cambridge (MA) - Belgrad 1954; D.F. Elmer, *The Milman Parry Collection of Oral Literature*, «Oral Tradition», 28/2 (2013), pp. 341-354; N. Scaldaferrì (ed.), *Wild Songs, Sweet Songs. Albanian Epics in the Collections of Milman Parry and Albert B. Lord*, Harvard University Press - Milman Parry Collection of Oral Literature, in press.

essa stessa rappresenta una vera modalità di performance, con sue specifiche caratteristiche che si riflettono anche nella logica compositiva dei poemi; e infatti anche quando dispone del sistema di registrazione del suono con i due incisori, Parry non smetterà di raccogliere testi di canti sotto dettatura, ma userà entrambi i sistemi: alcuni canti verranno infatti trascritti mentre altri verranno registrati. Trascrivere e registrare vengono considerati due metodi diversi di codificare, su differenti supporti, un testo poetico di tradizione orale, che conducono a differenti risultati. La registrazione richiede al cantore una performance cantata continuativa; il cantore si esibisce senza interruzioni, rispettando rigorosamente il ritmo e la melodia e rinforzandoli, da un punto di vista sia musicale che gestuale, con l'uso dello strumento; è quello che accade durante una vera performance di fronte a un uditorio, che è sempre cantata, con accompagnamento dello strumento, ed avviene solitamente durante momenti di intrattenimento pubblico. Invece, la recitazione di un verso alla volta ai fini della dettatura viene richiesta solitamente dai ricercatori; in questo caso il cantore deve spezzare la regolarità e continuità ritmica della narrazione, rinunciando a usare sia lo strumento musicale che il canto. Mentre nel primo caso il cantore compone il canto nel corso della performance rispettando il rigore ritmico temporale, nel secondo gli viene imposto un differente tipo di passo narrativo, per lui insolito, che comporta la ri-creazione di un testo spezzando il rigore del tempo al fine di rispettare le esigenze di chi sta trascrivendo. La logica compositiva che avviene nel corso della dettatura di un testo orale tuttavia è forse più aderente alle necessità analitiche perseguite da Parry e Lord. Non bisogna infatti dimenticare che i due ricercatori sono in primo luogo studiosi dei poemi omerici; essi sono dunque interessati all'epica di tradizione orale soprattutto nella misura in cui può illuminare le loro ipotesi di lavoro sul mondo antico. Essi partono dal presupposto che i poemi omerici siano stati fissati secondo una modalità in parte simile a quella che avviene durante la dettatura di un cantore illetterato, come quelli scoperti nei Balcani. Risultano illuminanti le parole di Parry che compaiono nel suo lavoro incompiuto dal titolo *Ćor Huso. A Study of Southslavic Songs*:

Io immagino, proprio ora, il momento in cui l'autore dell'*Odissea* siede e detta il suo canto, mentre un altro, con l'occorrenza per scrivere, scrive verso per verso, nella maniera in cui i nostri cantori, seduti nell'immobilità dei loro pensieri, guardando il movimento della mano di Nikola [Vuinović] sulla pagina bianca, attendono che lui indichi loro il momento di pronunciare il verso successivo⁸.

Su questo punto, Lord va più a fondo in un significativo articolo intitolato *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*. Qui infatti fa esplicita menzione della differenza, sul piano della qualità narrativa, tra un testo cantato e un testo dettato verso per verso ai fini della trascrizione; una differenza di cui hanno consapevolezza anche i cantori:

Un poeta orale cui è chiesto di dettare un canto per qualcuno affinché lo trascriva, si viene a trovare in una condizione assai insolita. Lui è abituato a comporre rapidamente con l'accompagnamento musicale di uno strumento che stabilisce ritmo e tempo della performance. Per la prima volta lui è senza questo supporto ritmico, e all'inizio trova difficoltà a comporre i suoi versi. Lui può facilmente abituarsi a farlo, e stabilisce un certo ritmo nella sua mente. [...] Il vantaggio principale di questo modo di esibirsi è quello di mettere il cantore nelle condizioni di pensare ai suoi versi e al suo canto. La sua piccola audience è stabile. Questa è un'opportunità per il cantore di dare il suo meglio non come performer, ma come narratore e come poeta. [...] È interessante notare che quando Parry chiedeva ai cantori se pensassero che i versi cantati fossero migliori di quelli recitati o viceversa, la loro risposta era sempre questa: i versi cantati sono più veri, quelli dettati sono migliori. Si potrebbe parafrasare nella seguente maniera: i versi cantati sono più vicini a quelli che noi abbiamo ascoltato dagli altri, ma noi possiamo essere migliori poeti nella dettatura dei versi⁹.

Non sono solo i ricercatori a rilevare le differenze tra la dettatura di un testo e una performance cantata; anche i cantori da parte loro sono consapevoli che la recitazione verso per verso ai fini della dettatura consente di struttura-

8. M. Parry, *The Making of Homeric Verse* cit., p. 451 (trad. mia).

9. A.B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991, p. 38 (trad. mia).

re e organizzare meglio la narrazione, al prezzo però della rinuncia al meccanismo del *composing in performance* e al suo rigore ritmico e narrativo.

2. Cantare, recitare, dettare

Prendendo spunto dalle ricerche di Parry e Lord, ho compiuto un'indagine finalizzata allo studio degli aspetti strutturali di un canto epico di tradizione orale in rapporto alle modalità di performance; questo è stato compiuto nel quadro di una più ampia attenzione verso il canto epico dei Balcani e in particolare dell'epica albanese di tradizione orale¹⁰. Il lavoro è stato svolto soprattutto grazie alla disponibilità del cantore albanese Isa Elezi-Lekgjekaj (all'anagrafe Isa Muriqi, 1947) di Koshutan (Peja); si tratta del più importante cantore in attività oggi nell'area di Rugova, in Kosovo, nelle zone di confine con il Montenegro. Nel corso di questa ricerca ho approfondito soprattutto le diverse tipologie performative a cui ricorrono i cantori; grazie ai sistemi audiovisivi è stato possibile registrare e filmare, e successivamente studiare, diverse forme di enunciazione di un testo poetico considerate come differenti performance, capaci di ripercussioni anche sulla struttura metrica e narrativa del poema.

A Isa è stato chiesto di 'eseguire' un canto secondo diverse modalità. Innanzitutto quella che è la performance consueta, ovvero cantando accompagnandosi con lo strumento; ma gli è stato poi chiesto di recitarlo anche senza canto e senza strumento; infine di dettare il solo testo verbale per la trascrizione su carta. Un video, in cui si sintetizzano gli esiti della ricerca, con frammenti delle diverse esecuzioni di Isa, è accessibile sul sito <<http://leavlab.com/portfolio/epic-songs-balkans/>>. Il canto prescelto era quello delle nozze di Halil (*Kanga e marteses e Halilit*) del ciclo dei canti della frontiera, *Këngë Kreshnike*¹¹, presente sia in lingua albanese

10. N. Scaldaferri, *Appunti per un'analisi della versificazione tradizionale arbëreshe*, in F. Altimari, E. Conforti (a cura di), *Omaggio a Gerolamo De Rada/Homazh për Jeronim De Radën*, Università della Calabria, Rende 2008, pp. 351-382; Id. (ed.), *Wild Songs, Sweet Songs* cit.; Z.U. Neziri, N. Scaldaferri, *From the Archive to the Field: New Research on Albanian Epic Songs*, «Classics@», 14 (2016), <http://nrs.harvard.edu/urn3:hlnc.essay:NeziriZ_and_ScaldaferriN.From_the_Archive_to_the_Field.2016>.

11. R. Elsie, J. Mathie-Heck (eds.), *Songs of the Frontier Warriors. Këngë Kresh-*

che nelle lingue slave. Le riprese sono state effettuate a Peja nel novembre 2008 e nell'estate 2009.

Nella prima sezione della performance presente nel video (A), Isa canta il testo accompagnandosi con lo strumento, la *lahuta*. Dal punto di vista melodico, il cantore, dopo una melodia di apertura, utilizza un breve modulo ripetuto per ogni singolo verso, supportato dalla linea melodica dello strumento; questo in linea con quanto illustrato dalle analisi musicali compiute sia sui repertori slavi che su quelli albanesi¹². Si tratta dell'esecuzione più levigata dal punto di vista metrico: come accade sempre nei casi in cui è presente il canto, eventuali irregolarità metrico-ritmiche del testo verbale vengono integrate da intercalari che finiscono per rendere il metro regolare e coerente. Il numero delle sillabe per verso, qui indicate tra parentesi, di solito è di 11 o 12:

[An-ë] O lum-e për ty-e Zot oi lumi Zot (11)
e po hiç s'jem kjenë po ti na ke dhan' (11)
eu hiç eu pa shybe po çaren na e ban (11)
e tridhet' agë-o po n'llanxhe janë dalë (12)
e sa kanë marrë lafin e kan fol (11)
e sa kanë marrë pjen e po pin' (11)

aA

193

Lode a te signore degno di lode / non esistevamo e ci ha dato tutto / dal niente ci ha creato / i trenta Aga sono usciti sul campo / hanno preso la parola e cominciano a parlare / hanno preso le bevande e cominciano a bere (video: 0'57"-2'06")

Nella seconda sezione del video (B), Isa recita il testo declamandone i singoli versi senza cantarli; siamo in presenza qui di una recitazione ritmica. La struttura del verso in questo caso è interamente ripensata rispetto al caso precedente, e il numero di sillabe oscilla tra 7 e 9. La performance ritmica recitata del solo testo è considerata sempre assai difficile da

nikësh. *Albanian Epic Verse in a Bilingual English-Albanian Edition*, Bolchazy-Car-
ducci, Wauconda (IL) 2004.

12. G. Herzog, *The Music of Yugoslav Heroic Epic Folk Poetry*, «Journal of the Inter-
national Folk Music Council», 3 (1951), pp. 62-64; S. Erdely, *Music of Southslavic
Epics from the Bihać Region of Bosnia*, Garland, New York 1995; A. Ahmedaja,
Songs with Lahutë and Their Music, in Ph.V. Bohlman, N. Petković (eds.), *Balkan
Epic cit.*, pp. 101-132.

parte dei cantori, come non manca di rimarcare lo stesso Isa introducendo la recitazione:

*Më kollaj m'vjen me knua me lahute ni ditë, se gjysë ore me fjalë:
Lum për ty oj lumi Zot (7)
hiç s'jem kan' e na ke dhan' (7)
hiç pa çare çaren na' ban (8)
ish çu Muja n'nate n'saba' (8)
avdes t'paç burri ki marr' (8)
Zot i madhi kabull ja past' ba (9)
Halil ag's po i ban za (7)
çou Halil vlla me u shtërgu-a (8)
pse n' llanxhe po duem me shkua (8)*

Mi viene più facile cantare un giorno intero con la *lahuta* che recitare le parole per mezz'ora:

Lode a te Signore degno di lode / non esistevamo e ci ha dato tutto / dal niente ci ha creato / si alza Muja al mattino / si lava prima di pregare / il Signore lo benedice / dice Muja a Aga Halil / alzati Halil e vestiti / perché dobbiamo uscire sul campo (video: 2'25"-3'05").

Nella terza sezione del video (C) si è in presenza della dettatura del testo verbale: viene dettato un verso alla volta, ai fini della trascrizione su carta; i tempi della recitazione sono stabiliti dalle esigenze della trascrizione che conduce a spezzare la continuità ritmica dell'esecuzione e talvolta anche della struttura del verso. Il numero delle sillabe oscilla tra 6 e 8; manca ogni regolarità ritmica e vi sono pause lunghe diversi secondi, indicate nell'esempio seguente tra parentesi quadre. I versi certamente possono essere pensati meglio e il cantore ha più tempo per strutturare la narrazione, con la conseguenza però di un totale scardinamento del ritmo:

*Lum për ty oj lumi Zot [..3''..] (7)
hiç s'jem kan' [..2''..] e na ke dhan' [..5''..] (7)
pa shybe çaren n'e ban [..7''..] (7)
ish çu Muja n'nate n'saba' [..9''..] (7)
po pin kafe me sheqer [..8''..] (7)
çou Halil, v'lla, i ki than' [..8''..] (7)
dy en llanxhe tek janë dalë [..8''..] (7)
bashk' me ag' llaf kan' ba [..9''..] (6)
ven' e kuqe n'faqe u ka dal' [..11''..] (8)*

sa raki-a n'llaf i ka hap' [..10'..] (8)
jan' dredh' shok't Mujs i kan' than' [..10'..] (7)

Lode a te Signore degno di lode / non esistevamo e ci ha dato tutto / dal niente ci ha creato / si alza Muji al mattino / beve il caffè con lo zucchero / svegliati Halil, fratello, gli dice / insieme i due escono sul campo / con gli Aga cominciano a parlare / il vino rosso colora le loro guance / tanto che gustano la raki / gli amici cominciano a criticare Muji (video: 3'09"- 4'52")

In questo terzo caso il cantore, dettando il singolo verso allo studioso che lo sta trascrivendo, segue la modalità utilizzata dai ricercatori prima dell'avvento dei mezzi di registrazione. La cosa che balza subito in evidenza, in questo caso, è la mancanza della regolarità ritmica dei versi dettati. L'esecuzione sembra procedere a singhiozzo; spesso il verso viene spezzato, con lunghe pause tra un verso e l'altro oppure tra parole che appartenerebbero allo stesso verso, per adeguarsi alla tempistica chi sta trascrivendo. Verosimilmente tutte le dettature di canti epici, anche in presenza di studiosi allenati a trascrivere con molta velocità, hanno comportato una rottura della regolarità metrica del testo. Tuttavia, questo stride col fatto che le versioni pubblicate dei canti epici risultano sempre essere assai regolari, a maggior ragione quelle compiute da illustri studiosi che sono diventate le versioni scritte di riferimento delle tradizioni epiche nazionali. Questo induce a pensare come lo studioso che raccoglieva i versi sotto dettatura probabilmente compisse anche un'operazione di correzione e 'normalizzazione' del testo raccolto. Significativa a questo proposito è la testimonianza del gesuita Fulvio Cordignano, ricercatore attivo nel nord Albania negli stessi anni in cui lavorava anche Bernardin Palaj le cui ricerche sono alla base del canone dell'epica albanese¹³. Cordignano attesta infatti come i poemi pubblicati da Palaj non siano delle semplici trascrizioni di rapsodie dettate dai cantori, ma delle vere rielaborazioni poetiche e letterarie, al punto tale da poterle quasi considerare delle sue creazioni:

Non sono però canzoni del tutto genuine com'eran uscite dalla bocca del popolo, ma il compilatore vi si è

13. *Visaret e Kombit* [I tesori della Nazione], 2 voll., Shtypshkroja Nikaj, Tirana 1937.

permesso dei rimpasti e dei ritocchi – e del resto è riconosciuto subito da chi abbia una conoscenza approfondita di tal genere di letteratura popolare. Ad ogni modo bisogna dire che il compilatore stesso vi si manifesta come artista e poeta geniale. Non solo artista e poeta, ma anche critico ed esteta finissimo. E non esito punto a tributare questo doveroso omaggio a P. Bernardino Pàlaj che modestamente non sottoscrive il suo nome alla compilazione¹⁴.

Grazie alla registrazione e alla ripresa audiovisiva emerge con chiarezza come nei casi esaminati ci troviamo in presenza di modalità diverse di performance di uno stesso testo, ognuna delle quali presenta delle sue norme ritmiche, con ripercussioni anche sulla struttura metrica; essa vede di volta in volta dei cambiamenti, fino ad arrivare al terzo caso dove una struttura metrica spesso non sarebbe neanche riconoscibile se lo studioso non avesse in mente il modello preciso al quale relazionarla, ricostruendola a posteriori.

3. *La voce e i passi*

Prendere in esame la performance di un canto epico vuol dire considerare l'importanza dell'azione fisica del corpo del cantore: non solo l'azione dell'apparato fonatorio che agisce nell'enunciazione cantata o recitata, ma anche dei movimenti delle mani mentre suonano lo strumento che accompagna il canto. Le dita della mano che suona la *lahuta*, oltre a produrre le altezze che supportano il canto, si muovono secondo un determinato ritmo, così come il movimento del braccio che serve a far scorrere l'arco. Questi movimenti si trovano a svolgere una funzione di rinforzo per l'azione mnemonica, aiutando con il loro ritmo la successione regolare dei versi formulaici.

La relazione tra il movimento ritmico del corpo e la creazione poetica orale era stata già intuita e messa in luce dagli studiosi che si sono occupati del mondo classico. Celebri sono alcune riflessioni del classicista Eric Havelock; illustrando gli elementi chiave “di quella che i greci chiamavano *mousiké*”, egli parte proprio col sottolineare il ruolo cruciale svolto dal movimento del corpo del performer:

14. F. Cordignano, *La poesia epica di confine nell'Albania del Nord. 1ª parte. Studio critico-letterario*, Tipografia Libreria Emiliana, Venezia 1943, pp. 13-14.

Ogni discorso viene prodotto da una serie di riflessi corporei. Il discorso metrico viene prodotto quando questi stessi riflessi vengono messi in funzione entro schemi speciali, e certi altri riflessi intervengono in parallelo. “Ettore è morto” è un discorso articolato mediante una serie complessa di movimenti da parte dei polmoni, della laringe, della lingua e dei denti, che devono essere combinati inconsciamente con sottile precisione in un certo schema. La semplice ripetizione dell’enunciato costituisce un ritmo. Ma i ritmi che ripetono lo stesso gruppo di parole non consentono una nuova enunciazione. Sicché l’onere principale della pura ripetizione, di cui la memoria abbisogna come di un puntello, è trasferito allo schema metrico privo di significato che viene ritenuto tenacemente nella memoria, e le nuove enunciazioni vengono quindi espresse in modo da adattarsi acusticamente a questo schema¹⁵.

I cantori epici dei Balcani, come abbiamo visto con il caso di Isa, si accompagnano sempre con uno strumento musicale, che naturalmente non sarà mai uno strumento a fiato, essendo l’apparato fonatorio impegnato nel canto. Lo strumento richiede alle mani e alle braccia di articolare dei movimenti secondo un preciso ritmo, che procede in parallelo col movimento degli organi dell’apparato fonatorio, e fornisce al cantore un ausilio mnemonico stimolandolo a rispettare il ritmo della versificazione; questo accade in aggiunta ai suoni strumentali che accompagnano la linea del canto offrendo un ulteriore rinforzo sul piano melodico. Havelock sottolinea come tutto questo eserciti poi un effetto anche sugli uditori:

Il risultato più evidente è diretto non già a se stesso ma al suo uditorio. I timpani degli ascoltatori sono bombardati simultaneamente da due serie distinte di suoni organizzati in ritmo concorde: il discorso metrico e la melodia strumentale. Quest’ultima deve essere ripetitiva; non può permettersi di evolversi come tecnica separata con un suo proprio virtuosismo, diventando così quel che noi chiameremmo “musica”. Ciò infatti stornerebbe l’attenzione dal compito principale, che è quello dell’apprendimento mnemonico verbale. La “musica” greca esiste soltanto per rendere le parole più ricordabili, o piuttosto per rendere le

15. E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Bari-Roma 1973, p. 122.

ondulazioni e le increspature del metro ricordabili automaticamente, al fine di liberare energia psichica per ricordare le parole stesse¹⁶.

Il coinvolgimento del corpo è sempre totale; in qualche misura tutti gli organi si trovano ad essere coinvolti, inclusi gli arti inferiori, finendo anche per assumere comportamenti che possono essere simili alla danza. Riprendendo ancora una volta la riflessione di Havelock:

[...] un'altra serie di riflessi fisici che possono esser messi in moto anch'essi parallelamente al movimento degli organi vocali. Si tratta delle gambe e dei piedi e dei loro movimenti, organizzati nella danza. [...] Ecco quindi che una terza serie di riflessi viene chiamata in azione per rafforzare la sequenza mnemonicamente appresa. L'uditorio stesso compie quest'azione durante la recitazione, ovvero assiste alla sua esecuzione, nel qual caso l'ausilio mnemonico viene mediato agli spettatori tramite gli occhi, quando osservano il ritmo della danza; e forse, mentre osservano, il loro sistema nervoso risponde in simpatia con piccoli movimenti¹⁷.

198

Il collegamento tra la performance vocale e il movimento dei piedi non è solo un'ipotesi scaturita da una riflessione teorica; tale legame è realmente emerso da un successivo approfondimento della ricerca compiuta con Isa Elezi. Oltre alle modalità performative viste in precedenza, ne è emersa infatti una, di natura soprattutto privata del cantore, intesa come esercizio propedeutico alla performance pubblica. In essa, Isa si esercitava camminando, senza strumento, scandendo ritmicamente il canto o la recitazione con i propri passi. Essa ha rivelato come la relazione ritmica tra l'articolazione vocale e il movimento dei passi rivesta un ruolo cruciale nel processo estemporaneo di ri-composizione formulaica dei canti. Il ritmo del corpo si trova infatti a svolgere una funzione di supporto alla voce nei processi strutturali della narrazione probabilmente superiore a quello svolto dai suoni dell'accompagnamento strumentale.

Nella sezione conclusiva del video (D) si può vedere Isa mentre cammina, recitando ritmicamente la stessa sezione

aA

16. *Ivi*, p. 123.

17. *Ivi*, p. 124.

del canto osservata nei casi precedenti. Il verso presenta due accenti isocroni, che compaiono evidenziati nella trascrizione seguente, e che vengono a coincidere con i passi marcati sul pavimento dal cantore. Isa, come si evince dalla sua spiegazione, ha difficoltà a recitare un testo in versi senza marcarne in qualche maniera il ritmo, mentre trova assai più semplice farlo scandendo il ritmo con i propri passi:

Ma mirë e thom fjalorin, se me kjenë unxhë, pa lahutë, pse unë e thom me kamë, me hap:

Lum për ty e lumi zot (7)

ti s'ke gen zoti na ka dhan (8)

ai pa shi beqare na ban (8)

ish shku Muja notel saba (8)

pse i bie n'hapje, mua ma kollaj, m'vjen se unxhun [...]

Senza *lahuta*, riesco a dire in modo più facile il testo in piedi che non da seduto, perchè lo dico in base ai passi:

Sia resa lode a te o Signore / non esistevamo e ci hai dato tutto / si avvia Muja sul far del mattino...

l'accento cade sul passo, per me è assai più facile farlo così che non stando seduto (4'54"-6'00").

aA

199

Quest'ultimo caso conferma con maggior evidenza l'importanza della componente rimico-gestuale per la creazione di un canto epico di tradizione orale, e come l'assenza del canto e soprattutto del movimento richiesto dallo strumento incoraggi il cantore a ricorrere ad altre forme di scansione ritmico-corporea. Nello stesso tempo, volendo ricollegarsi alla riflessione sul mondo antico, questo esempio apre prospettive nuove sul concetto stesso di piede nella metrica classica, forse in origine legato non tanto, o non solo, a interpretazioni di tipo allegorico sul 'percorso' della creazione poetica, ma anche a una reale articolazione ritmica del verso effettuata con dei passi.

4. Conclusione

Nei canti epici di tradizione orale, l'importanza della componente ritmico-corporea emerge con evidenza dalle testimonianze raccolte in passato; tuttavia essa è ben documentabile e analizzabile soprattutto grazie alle tecnologie audiovisuali, che consentono analisi sempre più appropriate dei fenomeni performativi. Ipotesi relative anche alla

prassi poetica del mondo classico possono trovare conferma nella pratica attiva del mondo contemporaneo.

Dagli esempi qui discussi, relativi al lavoro compiuto con il cantore kosovaro Isa Elezi-Lekgjekaj, risulta evidente come per comprendere il canto epico di tradizione orale bisogna considerare anche i valori ritmico-strutturali che il linguaggio poetico ha in comune con la gestualità, la ritmica corporea e perfino con la danza, come suggerito da studiosi come Havelock o Jean Molino¹⁸. Nella poesia orale infatti il sapere del cantore si presenta come un sapere incorporato; il corpo si trova ad agire come una sorta di *gramophone humain*, per riprendere la terminologia introdotta da Jousse nelle sue riflessioni sull'antropologia del gesto¹⁹. Il movimento ritmico non si limita tuttavia ad aiutare la memorizzazione dei versi e la loro riproduzione, ma anche la loro stessa creazione, secondo la tecnica del *composing in performance*, soprattutto nel caso di versi formulaici.

18. J. Molino, *La poesia cantata. Alcuni problemi teorici*, in M. Agamennone, F. Giannattasio (a cura di), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 31.

19. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Resma, Paris 1969.

**Il canto
dei passi**

aA



201

Isa Elezi-Lekgjekaj
(foto di Stefano Vaja)