

culture musicali

ESTRATTO

quaderni di etnomusicologia

F. Giannattasio

SOMALIA:

LA TERAPIA COREUTICO-MUSICALE DEL MINGIS

BULZONI

Anno II
gennaio-giugno 1983

3

Francesco Giannattasio

SOMALIA: LA TERAPIA COREUTICO-MUSICALE DEL MINGIS

I dati contenuti in quest'articolo sono il risultato di un rilevamento effettuato, nei giorni 11 e 18 marzo 1982 in località Medina (estrema periferia di Mogadiscio), presso la comunità di Jama Waledi, uno dei vari calaqad (sacerdoti) che in Somalia presiedono al culto di possessione chiamato Mingis. Il sopralluogo è avvenuto nel quadro delle attività svolte da un gruppo di ricerca dell'Istituto di Psicologia del CNR cui ero aggregato in qualità di etnomusicologo. Il presente resoconto si attiene agli aspetti di rilievo etnomusicologico — musica, danza e contesto cerimoniale — e intende costituire un primo contributo alla conoscenza delle musiche di possessione della Somalia, nella più generale prospettiva d'indagine sui rapporti fra musica e transe nelle pratiche religioso-terapeutiche tradizionali¹.

0. Il termine *Zâr* designa, in gran parte dell'Africa nord-orientale, un particolare culto di possessione² praticato, in diverse varianti, dall'Egitto fino alla Somalia³. La finalità « terapeutica » del culto, che soprattutto in Etiopia e Somalia ha ancora officianti, adepti e neofiti, è quella di risolvere, attraverso pratiche che prevedono musica, danza e transe possessiva, stati di disagio esistenziale — comprese molte malattie di natura fisica e psichica — che si credono ingenerati negli individui da una categoria di esseri sovranaturali chiamati, appunto, *Zâr*. L'etimo della parola non è semitico e si ritiene generalmente derivato dal nome originario dell'Essere supremo dei Cusciti, il Dio-cielo chiamato in agaw (Bileni) *Jâr*⁴. Ed infatti il culto dello *Zâr*, tuttora conosciuto e/o praticato da diverse popolazioni di ceppo cuscitico (Afar, Galla, Sidamo, Somali, Haddiya, Agaw) distribuite su un vasto territorio (Eritrea, Etiopia, Gibuti, Nord-Kenia e Somalia), si deve ritenere una sopravvivenza, in zone oggi convertite all'Islam o al Cristianesimo monofisita, dell'originaria religione cuscitica che aveva al suo apice il Dio-cielo (*Jâr* o *Waaq*) e la Dea-madre (*Atête*) e comprendeva una nutrita schiera di spiriti benevoli e maligni⁵. Nel passaggio alle nuove religioni « il Dio-cielo degli Agaw diventa, nelle credenze degli Abissini, il genio dei boschi e dei fiumi col nome di *Zâr*; allo stesso modo, col nome di Saar per i Somali, e di *Jâra* per gli Haddiya, diventa genio malefico » (Omar Mansur 1980: 35). Ciò spiega come, in relazione ai diversi destini culturali delle varie popolazioni cuscitiche che lo praticavano e lo praticano tuttora, il culto dello *Zâr* si articoli oggi in numerose varianti in cui le denominazioni, le gerarchie e le origini mitiche degli spiriti cambiano in funzione della loro collocazione nell'ambito dell'attuale religione. In Somalia, ad esempio, i numerosi geni associati alle diverse forme di culto del Saar (una delle quali è il *Mingis*, pron. *Minghis*) vengono designati, con nome arabo, *djinn* e rientrano così nella cosmologia popolare islamica⁶. Le differenze fra le varie forme di *Zâr* riguardano, naturalmente, anche le pratiche rituali in cui il culto si manifesta. Ma leggendo le descrizioni di Leiris (1934, 1980) relative alle cerimonie *Zâr* nella regione di Gondar, in Etiopia, vi si ritrovano molti elementi comuni ai culti del Saar praticati in Somalia:

l'officiante e gli assistenti; l'iniziazione individuale; le fumigazioni con l'incenso; i profumi; i sacrifici animali ed i doni rituali; le canzoni per i diversi spiriti ed i ritmi prodotti con i tamburi e le mani battute; il cerchio rituale e la danza individuale; ecc. Questa serie di analogie legittima almeno due interrogativi: 1) sulla reale attuale diffusione (ed articolazione) dello Zâr nell'Africa nord-orientale; 2) sull'effettivo grado di unitarietà dei culti che vanno sotto il nome di Zâr o che ad esso possono essere ricondotti. Per la definizione di un quadro generale mancano ancora molti elementi, fra cui quelli relativi alla configurazione del fenomeno nella realtà culturale somala.

0.1. *Il culto del Mingis* — I dati sui culti di possessione in Somalia sono scarsi, frammentari e spesso contraddittori, in quanto i vari *Saar* (*Mingis*, *Boorane*, ecc.) non sono stati finora oggetto di studi specifici. Di essi si trovano solo alcune descrizioni generiche, spesso limitate a particolari aspetti cerimoniali, nei rari testi dedicati alla cultura somala o in ricerche, ancora allo stato iniziale, sulla religione o sulla medicina tradizionale di questo Paese⁷. Per quel che riguarda il *Mingis* mancano attualmente sia la possibilità di definire gli elementi costanti (e le varianti) che caratterizzano il culto nei diversi luoghi in cui è praticato, sia una idea precisa della sua effettiva diffusione. In via del tutto generale si può dire che:

— *Mingis* è il nome che assume il culto del *Saar* in alcune zone, soprattutto costiere, della Somalia ed in particolare nel Bari (*Migiurtinia*), regione di cui questa variante, poi diffusasi anche al sud, sembra essere originaria;

— come lo Zâr, il culto del *Mingis* ha il suo fondamento nella credenza in una nutrita schiera di spiriti (*djinn*), inquadrati in una complessa gerarchia;

— tali *djinn* (o *Mingis*) sono ritenuti in grado di « possedere » le persone, con la conseguenza di provocare in esse disturbi psico-fisici;

— la possessione si manifesta attraverso sintomi di varia natura: ipocondria, cefalea, vomito, ma più generalmente stati nevrotici e psicotici;

— la possessione può colpire un individuo direttamente, o per trasmissione da un'altra persona, oppure essere ereditaria; il culto, le cui origini sono fatte risalire a diversi miti di fondazione, si sostanzia in un ciclo di pratiche rituali dirette da sacerdoti chiamati *calaqad* (pron. *alacat*), che ne sono i depositari, attorno ai quali si costituiscono vere e proprie comunità di adepti, con differenti gradi iniziatici;

— la finalità delle pratiche rituali è essenzialmente terapeutica, in quanto hanno lo scopo di permettere, attraverso stadi successivi, un patteggiamento fra posseduto e spirito/i possessore/i che, rimuovendo il rapporto conflittuale, elimini la malattia;

— fondamentali, a questo fine, sono gli stati di transe ritualmente indotti nel malato per mezzo della musica e della danza (fase coreutico-musicale della terapia), attraverso i quali si manifesta pubblicamente l'identificazione fra posseduto e spirito possessore;

— un ciclo terapeutico completo ha, per la persona che vi si sottopone, una durata piuttosto lunga (generalmente due anni) e costi elevati, soprattutto per l'acquisto di oggetti da utilizzare nei riti e da donare al *calaqad* (e alla comunità) e di animali (pecore, capre) da sacrificare agli spiriti.

Nella comunità terapeutica di cui si riferirà in quest'articolo, un ciclo di cura comporta diversi stadi, dal momento in cui il *calaqad* diagno-

stica il Mingis al malato fino al rito novenale chiamato *Muul* che è il più importante dell'intera terapia. « Finiti i nove giorni, passano ancora un anno o due anni e la persona curata viene a pagare ancora un'altra pecora e un giorno di gioco; e si libera. Dopo è finito » (Jama Waledi)⁴. Alcune delle pratiche rituali, come ad esempio l'individuazione del djinn, possono non avere uno svolgimento pubblico ed essere effettuate senza la presenza della comunità, ma è all'interno delle funzioni pubbliche che ha luogo la terapia coreutico-musicale cui il malato si deve sottoporre in ogni fase del ciclo.

1. LA TERAPIA DEL MINGIS PRESSO IL CALAQAD JAMA WALEDI

1.0. Originario della Migiurtinia, Jama Waledi è uno dei sacerdoti che attualmente esercitano il culto del Mingis nella boscaglia della periferia di Mogadiscio. L'isolamento dal centro urbano è dovuto al divieto posto dalle autorità somale a questa come ad altre attività religiose tradizionali, considerate frutto di « credenze superstiziose di gente semplice e primitiva » e perciò in contrasto con « l'attuale epoca di progresso » (Min. dell'Informazione 1974: 79). Tuttavia il Mingis e gli altri diversi culti di possessione continuano ad essere praticati diffusamente; d'altro canto, il loro carattere religioso non in contrasto con l'Islam (si pensi ai riti del *Dikr* praticati, anche in Somalia, dalle confraternite Sufi)⁵ e l'oggettivo « valore artistico » (id.: 28) delle cerimonie cui danno luogo fanno sì che le autorità si limitino generalmente ad un'azione di propaganda dissuasiva. Per quanto esercitata in forma semiclandestina ed all'esterno di Mogadiscio, l'attività di Jama Waledi è rivolta principalmente agli abitanti della città. Alcuni di questi pazienti ricorrono al Mingis spinti, più che da una effettiva convinzione religiosa (l'essere perseguitati dal djinn), dalla speranza che le terapie di possessione possano costituire, comunque, un rimedio contro i propri malesseri. L'attenuazione del movente religioso è forse il sintomo di una condizione di compromesso ideologico¹⁰ e riflette il contrasto fra pratiche tradizionali ed attuale realtà sociale urbana. Tuttavia, nonostante il dubbio che l'adeguamento ad un « consumo » urbano abbia potuto in qualche modo trasformarlo, l'impianto rituale delle due sedute alle quali ho assistito assieme ai colleghi della missione CNR¹¹ presenta tutti i caratteri propri di un culto di possessione, e non si discosta di molto da quello dello Zâr etio-pico descritto da Leiris (1934).

I convegni rituali a cui abbiamo partecipato non erano legati ad occasioni particolari; si trattava di due delle consuete funzioni che Jama svolge quasi quotidianamente. La nostra presenza non sembrava condizionare in modo rilevante le attività cerimoniali, anche perché la comunità è stata oggetto di ripetute visite da parte di studiosi di « medicina tradizionale » dell'Università di Mogadiscio ed ha quindi una certa abitudine agli occhi indiscreti degli estranei. Abbiamo eseguito complessivamente circa dieci ore di osservazione, effettuando anche registrazioni sonore, riprese fotografiche e filmiche (in super 8). Le due sedute hanno avuto uno svolgimento pressoché analogo e ciò consente di trarre dalle due esperienze un unico consuntivo.

1.0.1. Ogni funzione si è configurata come *sequenza di trattamenti individuali, mediante musica, danza, atti ed oggetti rituali, di malattie provocate da spiriti del Mingis*. Tali trattamenti, diretti in prima persona dal calaqad ed effettuati, secondo modalità e ruoli determinati, dalla to-

talità dei fedeli che prendono parte al rito: a) comportano l'induzione, la conduzione e la risoluzione, nei singoli soggetti che vi sono sottoposti, di crisi culminanti in uno stato di transe, nel quale si ritiene che l'individuo, posseduto dal djinn, agisca per conto di questi (identificazione posseduto/spirito possessore); b) sono tappe progressive di una terapia che prevede, nel tempo, stadi successivi (individuazione dello spirito possessore e iniziazione; patteggiamenti temporanei fra posseduto e djinn; definitivo accordo fra i due); c) hanno come fine ultimo la guarigione del malato, che coincide con la rinuncia dello spirito ad esercitare il suo potere contro di lui.

Le varianti riscontrabili fra un trattamento e l'altro dipendono oltre che dagli stadi della « terapia » dei diversi malati: a) dal tipo di affezione, e di spirito, da cui i vari soggetti sono afflitti; b) dal comportamento da questi manifestato durante la possessione, che varia in rapporto alle loro diverse personalità.

1.0.2. Ogni trattamento comporta generalmente le seguenti fasi:

1) *preliminare* (parzialmente reiterata nel corso del rito), che si sostanzia nel rapporto calaqaq-malato e prevede le seguenti operazioni: fumigazione con l'incenso; aspersione con profumi; vestizione rituale; colloquio rituale;

2) *musicale*, nella quale il calaqaq ed i suoi assistenti iniziano a cantare e poi a suonare, subito imitati da tutta la comunità, mentre il malato, seduto a terra, « prende gli spiriti » ascoltando i tamburi;

3) *coreutico-musicale*, che scaturisce da quella precedente nel momento in cui il malato inizia la danza di possessione, e prosegue, con continue interruzioni nelle quali il calaqaq lo assiste (praticandogli violenti massaggi se è colto da crampi, parlandogli, ecc.), fino a che egli non raggiunge la transe;

4) *culminante*, corrispondente al momento critico in cui subentra la transe e avviene l'identificazione con il djinn. In essa sono possibili diversi tipi di comportamento del posseduto, fra cui — sembra — quello di parlare con la voce del djinn (non è mai accaduto durante il nostro rilevamento);

5) *coreutico-musicale conclusiva* (rilevata solo in alcuni casi), nella quale il posseduto attraverso la danza ritorna dallo stato di transe a quello di normalità ed abbandona il centro del cerchio rituale.

Una volta conclusasi una danza di possessione la seduta può interrompersi per un breve periodo di sosta oppure proseguire con il trattamento successivo. In alcuni casi è possibile, inoltre, che alcuni adepti si lancino spontaneamente nella danza senza passare per le fasi 1) e 2).

1.0.3. Ai fini di un'indagine etnomusicologica l'attenzione tende a rivolgersi soprattutto alle fasi in cui musica e danza assumono un ruolo fondamentale. Tuttavia il rituale si presenta ed è vissuto come evento unico, in cui la transe possessiva è il prodotto della convergenza di diverse circostanze: le motivazioni ed i comportamenti individuali e collettivi, il potere attribuito al calaqaq, lo scenario rituale, i diversi atti cerimoniali.

Per una prima analisi dei rapporti fra musica e transe nel culto in esame possono essere valutati come elementi fondamentali della terapia rituale: il luogo del culto (1.1.); gli oggetti del rito, fra cui gli strumenti musicali (1.2.); la disposizione ed i ruoli dei partecipanti (1.3.); la musica (1.4.); i « contrassegni » musicali dei diversi djinn (1.5.); la distribuzione dei ruoli musicali (1.6.); la danza (1.7.).

1.1. Il luogo

Jama Waledi riceve ed assiste i fedeli su una delle colline della zona chiamata Medina. Una capanna di arbusti costruita ai piedi di un'acacia costituisce il primo punto di ritrovo; qui il calaqad, i suoi assistenti e gli adepti si riuniscono a parlare e a consumare i pasti rituali. In uno spiazzo poco distante vengono sacrificati i capretti e le pecore portati dai malati.

Il luogo destinato al culto è una tenda rettangolare, di circa quattro metri per cinque, piantata permanentemente sul punto più alto del poggio, con un lato, quello riparato dal vento, completamente aperto. L'interno non ha addobbi o ornamenti particolari, ad esclusione di semplici stuoie stese per terra; unico elemento scenico è la penombra che conferisce alla stanza un'atmosfera solenne. Oltre a costituire un riparo dal sole e dal forte vento, la tenda circoscrive l'effettivo spazio cerimoniale, il *templum* del culto, all'interno del quale possono accedere, a piedi scalzi, soltanto i partecipanti alle cerimonie. Il suo perimetro delimita dunque il luogo sacro e separa i partecipanti dagli spettatori, connotandone formalmente i ruoli: chiunque esca dalla tenda, anche a seguito di una transe, cessa di essere assistito dalla comunità che partecipa al rito: nessun atto della terapia coreutico-musicale di possessione può aver luogo fuori della tenda.

1.2. Gli oggetti del rito

1.2.1. *I tamburi* — Prima che la tenda si riempia di gente vengono disposti, sul lato che si oppone a quello d'ingresso, i quattro tamburi cerimoniali che Jama e i suoi assistenti percuoteranno durante il rituale. Il ruolo dei tamburi è fondamentale non solo per dirigere ed accompagnare i canti e la danza, ma anche perché il loro suono — secondo quanto afferma Waledi — ha il potere di evocare gli spiriti. Si tratta di tre grossi tamburi di legno, del tipo « tubolare su piedi » (la parte inferiore del fusto termina con delle piccole gambe), chiamati in somalo *reeme* (o anche *mazonde*), la cui unica pelle, fissata sulla base superiore per mezzo di cavicchi di legno, viene percossa con una bacchetta; ad essi si aggiunge un tamburo metallico, una scatola di latta di forma esaedrica percossa a mano. La sonorità vibrante di quest'ultimo tamburo ha l'effetto di « timbrare »¹² il cupo suono dei *reeme*. Quando vengono percossi contemporaneamente, per eseguire le semplici formule iterative con cui accompagnano i diversi canti e la danza, i quattro tamburi sviluppano un volume di suono estremamente intenso, ai limiti della sopportabilità per chi non vi sia abituato.

1.2.2. *L'incenso* — Altro oggetto necessario nel rito è l'incensiera che viene impiegata per le fumigazioni. All'inizio della funzione i pazienti che si sottopongono alla terapia devono infatti respirare, fino a che riescono a tollerarlo, l'incenso che il calaqad getta nel braciere. Affinché il fumo non si disperda, paziente e incensiera vengono coperti con un velo. Altro incenso viene bruciato da Jama, di tanto in tanto, per fumigare la stanza. L'uso culturale dell'incenso per attrarre le divinità è comune a molte religioni¹³. In questo caso si deve ritenere che i suffumigi, oltre ad un'azione purificatrice e propiziatoria, abbiano anche un effetto psicotropo. L'incensiera ha anche una funzione secondaria: quella di scaldare, per tenderle e renderle più sonore, le pelli dei tamburi.

1.2.3. *I profumi* — Durante la cerimonia viene fatto un uso abbondante e continuo di profumi. A più riprese Jama asperge, sarebbe forse meglio dire annaffia, prima il posseduto di turno poi tutti i partecipanti, con le diverse essenze che ognuno dei malati ha portato, insieme agli altri doni rituali, in pagamento e pegno per la terapia. Con grande rapidità grossi flaconi vengono vuotati sui capelli e gli abiti dei convenuti.

Gli intensi effluvi dei profumi si mescolano così all'odore acre dell'incenso, inondando a tal punto la tenda da annullare, di fatto, ogni ulteriore percezione olfattiva.

1.2.4. *I veli e le stoffe colorate* — Fondamentali per l'addobbo cerimoniale sono i veli, le vesti e le stoffe dai colori accesi che i pazienti portano al calaqad e che verranno poi in buona parte distribuiti ai partecipanti nel corso del rituale. I diversi corredi, all'inizio esposti sulla traversa di fondo della tenda, possono comprendere stoffe più o meno pregiate, a volte anche gioielli¹⁴, a seconda dell'impegno economico corrispondente alla fase della terapia. Si può supporre, anche se non se ne ha verifica, che esista una relazione fra tipi e colori degli ornamenti richiesti per il rito al malato e natura del djinn da cui quest'ultimo è posseduto. Si spiegherebbe così l'omogeneità riscontrata nella gamma cromatica dei corredi portati dai diversi pazienti¹⁵. All'inizio del trattamento il calaqad veste il posseduto con uno scialle colorato. Veli e scialli vengono anche distribuiti fra i membri della comunità: colorati per le donne; bianchi per gli uomini, che se li arrotolano sulla testa facendone copricapi.

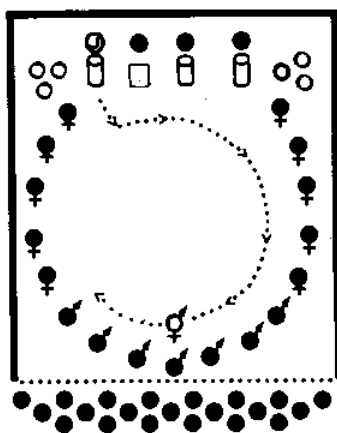
1.2.5. Tamburi, incenso, profumi, vesti colorate costituiscono gli oggetti della liturgia del Mingis, all'interno della quale assolvono alla funzione di determinare un contesto cerimoniale gradito ai djinn, tale da bendisporli ed indurli a manifestarsi nel corso del rito. Per questo gli oggetti assumono necessariamente un carattere sacro: la loro gestione è affidata esclusivamente al calaqad (ed agli assistenti); la loro azione dichiarata è indirizzata agli spiriti e non alla comunità. Ma un'influenza più evidente e diretta, anche se non dichiarata, si esercita sugli uomini: strumenti musicali, incenso, profumi ed abiti colorati concorrono ad una alterazione, in senso iperestesico, delle percezioni dei partecipanti. Queste sollecitazioni sensoriali possono essere considerate condizioni concomitanti, nella particolare dinamica spazio-temporale creata dalla musica e dalla danza, ai fini del raggiungimento della transe.

1.3. *La disposizione dei partecipanti*

La tenda comincia ad assumere il carattere di recinto sacro nel momento in cui i fedeli, secondo un ordine determinato sulla base dei loro diversi ruoli, si dispongono al suo interno. Prende forma così il cerchio rituale, al centro del quale le danze di possessione avranno luogo (fig. 1):

— sul fondo della tenda siedono, dietro i quattro tamburi cerimoniali, Jama Waledi e tre dei suoi assistenti;

— in corrispondenza dei due lati più lunghi della tenda si dispongono, in piedi, gli adepti al culto (devoti e assistenti del calaqad), per la quasi totalità donne.



- ⊙ = Jama Waledi
- ⊞ = percussionisti e tamburi
- ♀ = fedeli che compongono il cerchio
- = spettatori
- ♀ = posseduto/a che danza nel cerchio

Figura 1 - La disposizione dei partecipanti.

— nel lato che corrisponde all'apertura della tenda il cerchio è chiuso da una fila di uomini i cui compiti, come vedremo, sono particolari e conferiscono loro uno statuto ambiguo (tra fedeli, assistenti e « manovali » del culto);

— fuori della tenda si assiepa una folla di persone, composta da fedeli, familiari, curiosi, ecc., che assiste alla cerimonia senza prendervi parte direttamente.

Occorre a questo punto precisare che nel corso delle due cerimonie la possessione si è rivelata un fenomeno prevalentemente femminile. Questa prevalenza sembra essere una caratteristica del culto del Mingis come, del resto, di molti altri culti di possessione; ad esempio, nello Zâr etiopico essa è assoluta (anche il sacerdote è di sesso femminile). Non è questa l'occasione per analizzare le cause del fenomeno (di solito attribuite, nella letteratura etnologica sulla possessione, alle componenti « isteriche » della transe, al ruolo conflittuale delle donne nella specifica società tradizionale, ecc.) di cui lo stesso Jama Waledi è consapevole, quando afferma: « Le donne hanno il cuore più debole di noi... sono più sensibili alle canzoni, ai tamburi... sentono più degli uomini ». Il fatto tuttavia è importante per spiegare i ruoli connessi con la disposizione rituale dei partecipanti.

Oltre a quelle per le quali la seduta è in special modo istituita (ad esempio, le pazienti che iniziano o concludono la terapia), solo alcune delle donne che compongono il cerchio si lanceranno, a turno, nella danza: perché espressamente invitate dal calaqad o spontaneamente, per aiutare chi già sta danzando ad entrare in transe. Il compito delle donne del cerchio si limita altrimenti al canto, al battito delle mani ed all'incitamento della danza con grida stereotipe (i caratteristici *you-you*).

Nei due lati occupati dalle donne è possibile che si inseriscano anche alcuni uomini: assistenti del calaqad che controllano e coordinano, da queste posizioni, l'andamento della funzione. Le donne, invece, sono del tutto escluse dal settore in prossimità dell'ingresso. D'altro canto nes-

suno degli uomini che lo occupano entra in transe o abbandona il suo posto se non per essere sostituito da un altro. Quella degli uomini è una posizione-chiave nella struttura del cerchio: schierati sul lato aperto della tenda, essi delimitano l'interno dall'esterno del templum. Questo compito di guardiani dell'ingresso ha in primo luogo una funzione concreta: quella di impedire che i posseduti, nell'impeto del loro stato, si lancino fuori dalla tenda, sfuggendo così al controllo del calaqad e della comunità terapeutica. Ma ha anche una funzione simbolica, come ha dimostrato il loro comportamento nel corso delle due funzioni: in ognuna di esse vi era una malata che concludeva il suo ciclo terapeutico e la fila degli uomini si è aperta simmetricamente e ordinatamente in due ali nel momento in cui il calaqad decretava la sua guarigione ed il ritorno alla vita normale, accompagnandola fuori dal cerchio e dalla tenda.

Meno chiara è invece la collocazione di questi uomini all'interno della comunità. Non è stato finora possibile stabilire se la loro partecipazione ai rituali del Mingis si limiti ad una prestazione di carattere semiprofessionale (ed in questo caso sarebbero in qualche forma retribuiti dal calaqad) o se invece essi siano soltanto fedeli del culto con mansioni particolari. Il gruppo degli uomini svolge anche una parte importante nell'esecuzione della musica di possessione, nella quale tutti i partecipanti sono impegnati in misura proporzionale ai loro diversi ruoli cerimoniali.

1.4. La musica

La musica ascoltata nel corso delle due sedute di Mingis non presenta, ad un primo esame formale, una grande varietà e complessità. Il repertorio è costituito da una serie di canti, eseguiti, al ritmo delle mani battute e dei tamburi, dall'intera comunità. Tale repertorio si presenta come un insieme del tutto omogeneo per quel che concerne la forma, lo stile e le modalità di esecuzione. In ogni canto si ritrovano i seguenti elementi:

- 1) esecuzione polivocale, in forma bipartita — secondo lo schema generale A-B — di tipo *antifonale*, oppure a *frasi alternate*;
- 2) organizzazione melodica inscrivibile in un sistema pentatonico, con ambito ristretto all'ottava;
- 3) organizzazione ritmica binaria (quattro pulsazioni) sulla base del modello esplicitato, in due varianti successive e costanti, dalle percussioni;
- 4) tempo (velocità di esecuzione) stabile, corrispondente approssimativamente a quattro pulsazioni di croma al minuto secondo.

1.4.1. Nell'impianto polivocale prevale l'esecuzione all'unisono, con una tendenza ad una parziale differenziazione fra le due linee melodiche eseguite simultaneamente dagli uomini e dalle donne, soprattutto accentuata nei canti a *frasi alternate* (esempio 4). L'organizzazione del canto è sempre in forma bipartita (A-B), ma sono possibili diversi casi, sintetizzabili nel modo seguente:

CALAQAD E ASSISTENTI

UOMINI

- 1) A (+ B) B } canto *antifonale*, con o
 2) (A +) B A } senza *sovrapposizione*

Le donne si schierano o con il semicoro del calaqad (caso più frequente) o con quello degli uomini.

- 3) AB AB canto *a frasi alternate*

Differenziazione fra voci maschili e femminili.



Esempio 1 - Canto antifonale (caso 1).



Esempi 2-3 - Due canti antifonali (caso 2).

A

B

Esempio 4 - Canto a frasi alternate (caso 3).

1.4.2. Nei canti che si succedono durante una seduta, l'intonazione si mantiene piuttosto costante; nella realtà essa è di circa $3/4$ di tono più bassa di quella segnata, per comodità e maggiore chiarezza, nella trascrizione: re $\hat{=}$ do \uparrow .

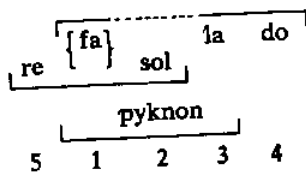
Come risulta dagli esempi, i canti sono generalmente costruiti su strutture melodiche tricordali inscrivibili all'interno di un sistema pentatonico la cui scala, completamente esplicitata nelle due parti dell'es. 4, è:

re fa sol la do

Utilizzando l'ordine numerico proposto da Brailoiu (1982: 12) ed adattandolo all'occorrenza dei gradi nel repertorio considerato, la si può riscrivere:

5 1 2 3 4

dove 1 indica il primo grado del *pyknon* (fa sol la) e l'intervallo 5 - 4 l'estensione complessiva. Considerando che le melodie dei canti 1, 2, 3 e della parte maschile del canto 4 si articolano sulla scala 5 1 2 (in cui risulta in tutta evidenza l'opposizione re/fa), è possibile formulare l'ipotesi che ci si trova di fronte ad una scala da alcuni definita di tipo *pre-pentatonico* (ma su questa definizione cfr. Brailoiu 1982: 40-59). Nella polivocalità a parti differenziate dell'esempio 4 troviamo tuttavia la « co-sciente » espressione di un sistema a 5 suoni, anche se divisi in due traccordi:



Il pentatonismo, d'altronde, è un carattere costante dell'attuale musica somala.

1.4.3. Le frasi melodiche sono generalmente costruite all'interno di uno schema ritmico periodico di 2 o 4 misure, determinate da uno dei due modelli iterativi esplicitati dai tamburi. Nella prima parte di ogni canto i tamburi ripetono la formula:

Esempio 5

Tale formula si trasforma, nella parte conclusiva, in:

Esempio 6

Come si può facilmente osservare, ognuno dei due modelli presenta, pur nella sua semplicità, un'ambiguità di fondo. Potrebbe essere infatti percepito, nell'iterazione, in modo diverso; ad esempio:

Esempio 7 1) 2)

Il rapporto con la melodia permette di fissare la posizione degli accenti. Inoltre, la variazione dal primo al secondo modello ritmico non ha altra incidenza sul canto se non quella di indurre un aumento d'intensità delle voci.

Gli schemi ritmici dei tamburi sono rinforzati da quelli prodotti dalle mani:

	1 ^a fase ritmica	2 ^a fase ritmica
UOMINI		
MANI		
ADEPTI		

1.4.4. Il tempo su cui vengono scandite le formule ritmiche si mantiene costante nei diversi brani, qualunque sia l'organizzazione melodica o il contenuto del testo verbale. Una formula ritmica corrisponde di solito a 1": 08 (♩ = 0": 27).

1.5. I « contrassegni » musicali

I caratteri formali del repertorio musicale del Mingis possono essere riconsiderati sulla base della duplice funzione assoluta dai canti: evocare gli spiriti; accompagnare la danza di possessione. Rispetto alla prima funzione entra in gioco un altro elemento fondamentale dei canti: il testo verbale.

« Chacun des personnages fétiches divers possède un hymne special; par exemple, lorsqu'on suppose que l'un des chefs de la hiérarchie, Wadhooye, "réside" dans le corps de la victime, le *calaqad* officiant lors de tous les rites Saar et Mingis chante les mots suivants:

Wadhooye / Wadhooye / soo dhacyey / Saarlaa ogaa; / wuxuu doonayaa / daylooy laxdii; / wuxuu doonayaa / aqal daahyoweyn / deewali xariiu... (*) (Ministero dell'Informazione 1974: 26).

I vari canti sono dunque associati ai diversi spiriti del Mingis, dei quali elogiano il carattere, descrivono gli attributi, le abitudini, i desideri, ecc. In linea di principio ad ogni djinn corrispondono uno o più canti che gli sono propri e che devono essere eseguiti per evocare la sua presenza e permettere che egli, secondo la terminologia iniziatica, « cavalchi » la persona posseduta¹⁶. In questo senso i testi verbali associati alle diverse melodie le qualificano come « contrassegni » musicali (le « *devises musicales* », secondo Rouget 1980: 146-155) dei differenti djinn.

Dato il carattere preliminare del rilevamento non è possibile, allo stato attuale, compiere un esame ed una classificazione dei testi verbali dei canti al fine di porli in relazione con le diverse melodie. In mancanza di questo tipo di analisi non si può dire con certezza, ad esempio, se ognuna delle diverse melodie può essere utilizzata per un solo spirito (o per una sola categoria di spiriti), né se i canti del tipo illustrato negli esempi 1-3, in cui il testo si riduce ad una ripetizione ossessiva del nome del djinn, hanno una funzione differente da quelli « a frasi alternate » (esempio 4) nei quali il contenitore musicale, più ampio, permette di veicolare testi verbali maggiormente significativi. Un'analisi in questo senso andrà comunque compiuta in un'ulteriore fase della ricerca. Tuttavia, un dato risulta fin da ora evidente: sicuramente il ritmo non partecipa alla caratterizzazione dei diversi « contrassegni » musicali (come invece avviene in altri culti di possessione: *candomblé* brasiliano¹⁷, *vodou* haitiano¹⁸, *binu* Dogon¹⁹, ecc.), dato che tutti i canti si svolgono su un'unica base ritmico-percussiva.

D'altra parte, se si pone in relazione l'unicità del ritmo con le affermazioni di Jama, secondo cui i tamburi sono indispensabili per chiamare gli spiriti, se ne deve concludere che quel ritmo, e solo quello, è la *conditio sine qua non* della comunicazione fra sfera del reale e sfera del soprannaturale. Questo ragionamento vale almeno per il primo dei due modelli ritmici.

La trasformazione dello schema ritmico-percussivo sembra invece connessa principalmente alla seconda funzione della musica rituale: quella di accompagnare la danza di possessione. Il passaggio dalla prima figura ritmica eseguita dai tamburi ad una ripetizione ossessiva del *beat*

(*) Wadhooye se ne va (dal corpo della vittima), Wadhooye desidera: (che gli venga sacrificata) una pecora la cui macchia nera si estenda dalla testa al petto; una capanna confortevole dalle tende pesanti; una *Deewali* di seta (cintura ricamata)...

in ottavi, che si accompagna ad una variazione (e diversificazione) dei battiti di mani ed a un aumento dell'intensità delle voci (che per giunta spesso si alternano in *ostinato*) comporta evidentemente una esasperazione degli effetti dinamogenici e di eccitazione sensoriale del ritmo sul danzatore.

1.6. La distribuzione dei ruoli musicali

Un terzo criterio di analisi della musica rituale si basa sul rapporto fra ruoli musicali e ruoli cerimoniali dei partecipanti: posseduti, calaqaq e assistenti « tamburini »; fedeli (iniziati, adepti, altri assistenti); uomini-guardiani. Ognuno di questi gruppi, che agisce in un'area ben definita della tenda, assume nel rituale compiti e comportamenti differenziati, fra i quali quelli musicali hanno particolare rilievo dato che, come si è detto, musica e canto coinvolgono l'intera comunità.

Coloro che nel corso della funzione vivranno lo stato di possessione sono gli unici ad essere esclusi, almeno nel momento in cui sono impegnati nella danza, dalla produzione musicale. In quella circostanza essi non fanno musica, la subiscono: non sono *musicanti* ma, secondo la denominazione proposta da Rouget (1980: 155), *musicati*. Ciò non implica un loro atteggiamento passivo nei confronti dell'evento musicale, che anzi a volte sollecitano scandendo ad alta voce un verso della canzone « contrassegno »; né si può dire che essi restino muti nel corso della danza. Ma le grida o il loro ansimare nei momenti critici della transe, che pure sembrerebbero andare a ritmo con i tamburi, non possono essere considerati all'interno del fatto musicale. Queste grida e questi ansimi ritmati sono piuttosto la prova del modo in cui i posseduti interiorizzano la musica e soggiacciono ad essa. D'altronde, il canto ed il ritmo scandito dalle mani e dai tamburi arrivano loro da tutti i lati, in una sorta di quadrifonia che li pone sempre al centro dell'evento musicale.

Sul lato più interno della tenda il calaqaq e i suoi assistenti suonano i tamburi ed intonano i canti. Sono i responsabili della musica, anche se il loro ruolo di *musicisti* è incluso in quello di *officianti* del rito. I tamburi, strumenti mediatori fra divinità e fedeli, sono nelle mani di coloro che della mediazione si fanno garanti: il calaqaq ed i suoi collaboratori. Al sacerdote spetta fra l'altro il compito di interrompere e riprendere la musica ogni volta che nella funzione ciò si renda necessario. Per quel che riguarda lo specifico ruolo musicale di Jama e dei suoi assistenti, esso risulta già sufficientemente definito dall'analisi formale dei canti.

Sul lato opposto agiscono gli uomini. Anch'essi sono direttamente responsabili della produzione musicale, in quanto garantiscono: l'esecuzione antifonale dei canti, l'amalgama e l'intensità delle voci ed un efficace sostegno ritmico mediante il battimani (cfr. esempio 8), con cui inoltre determinano, raddoppiando il battito, il passaggio dalla prima alla seconda fase ritmica dei canti. Al di là del quesito se siano o meno adepti del culto, può esservi una relazione fra il fatto che essi non entrano mai in transe ed il loro ruolo musicale. A loro spetta, infatti, il compito di garantire in ogni momento la realizzazione esatta e completa della musica rituale. Per questo possono essere considerati come gli effettivi *musicisti*, il cui ruolo vocale e strumentale è in tutto complementare a quello del calaqaq e degli assistenti tamburini. Non a caso, probabilmente, a questa complementarietà corrisponde una disposizione frontale e contrapposta dei due gruppi musicali.

Gli adepti (o le adepti) del culto si trovano così « incernierati », nei due restanti settori del cerchio, fra gli *officianti-musicisti* ed i *musicisti*,

e da essi dipendono nell'esecuzione musicale. I fedeli possono essere considerati dei *musicanti*, nel senso che la loro attività canora e percussiva è accessoria (ed episodica), anche se richiesta (e formalizzata) nell'esecuzione collettiva della musica rituale. Naturalmente i singoli adepti passano dallo stato di *musicanti* a quello di *musicati* nel momento in cui diventano essi stessi protagonisti della danza di possessione. Altrimenti la loro partecipazione all'evento musicale sembra soggiacere ai due seguenti principi:

1) l'attività musicale di un adepto è proporzionale alla sua assiduità ai rituali del culto ed al suo grado di iniziazione;

2) l'iniziativa musicale di un adepto è sempre contenuta nei limiti determinati dall'esecuzione dei *musicisti* (ad eccezione della lieve eterofonia dei canti « a parti alternate »).

Rispetto al principio 1) è abbastanza evidente che una maggiore intensità alle pratiche del culto significhi anche una più grande padronanza del repertorio musicale. Nel corso delle due funzioni è capitato di osservare delle fedeli che ricalcavano il comportamento musicale degli uomini, battendo le mani o cantando come loro. Generalmente però le due file di adepti agiscono « di riflesso » (principio 2) rispetto alla musica prodotta negli altri due settori del cerchio: nell'esecuzione del canto si associano o al semicoro degli uomini o a quello degli officianti; nel battito di mani eseguono formule ritmiche semplificate rispetto a quelle degli uomini (cfr. esempio 8). Viceversa, a differenza dei *musicisti*, i fedeli caratterizzano l'esecuzione musicale con una forte partecipazione emotiva al « dramma » che si sta svolgendo al centro del cerchio. Tale emotività si manifesta anche sotto forma di esortazioni verbali al posseduto, grida stereotipe (you-you), ecc.

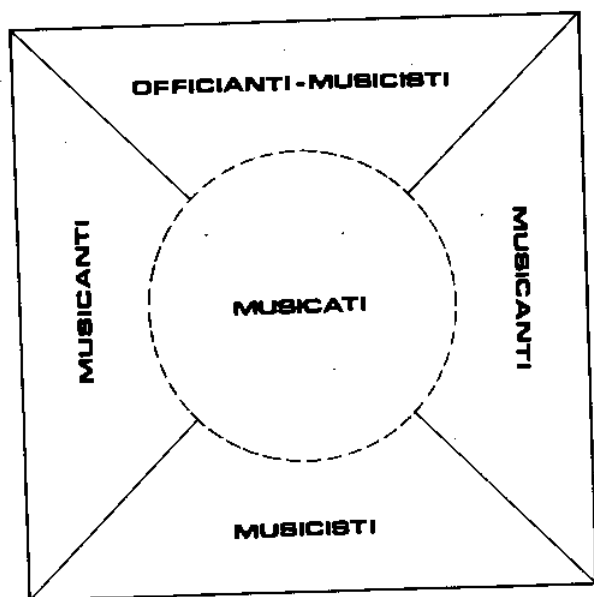


Figura 2 - La distribuzione dei ruoli dei partecipanti.

A conclusione dell'analisi musicale viene riportata la trascrizione del brano già illustrato nell'esempio 4, completa, questa volta (esempio 8), delle parti strumentali (tamburi e mani).

$\text{♩} = 0.27 \text{ sec.}$

A

B

A

B

modello ritmi 2°, 3°

Esempio 8

1.7. La danza

In una seduta Mingis l'attività coinvolge, in forme e misura differenti: gli individui che in quella giornata si sottopongono alla terapia; i fedeli che formano il cerchio rituale; il calaqad. I primi sono i protagonisti della vera e propria danza di possessione (1.7.1.); i fedeli che compongono il cerchio accompagnano il ballo di possessione con movimenti semplici e costanti che ne costituiscono, in un certo senso, il complemento coreografico (1.7.2.); il calaqad, infine, danza in un momento del tutto particolare della seduta: quello in cui presta sommaria assistenza (si potrebbe definire ambulatoriale) ad alcuni fedeli in attesa di iniziazione (come dice Jama, « coloro i cui capretti non sono stati ancora ammazzati »), ricevendo da loro in cambio un modesto pagamento in denaro. La danza del calaqad (1.7.3.), pur svolgendosi sulla stessa musica, ha caratteri ancora diversi da quella dei posseduti.

1.7.1. La danza individuale di possessione ha luogo nel circuito determinato dal cerchio rituale. Dopo aver « preso gli spiriti », stando per un certo tempo seduto o chinato vicino al tamburo del calaqad, il posseduto si lancia nella danza ed ha inizio così la fase coreutico-musicale (cfr. 1.0.2.). In un primo stadio la danza, che apparentemente ha un carattere *non imitativo*²⁰, può svilupparsi in diverse forme; generalmente si svolge nel modo seguente: il posseduto comincia a percorrere, di solito in senso orario, il circuito rituale con un passo *lungo saltellato*, semplice o doppio, cadenzato sul ritmo dei tamburi e delle mani battute; le braccia possono essere rilassate lungo il corpo o flesse all'altezza del petto, oppure oscillare alternativamente avanti e indietro. Il passo saltellato è un elemento costante della prima fase della danza anche quando, come spesso avviene, il percorso circolare s'interrompe (o non viene seguito) ed essa continua a svilupparsi *sul posto* (senza traslazione nello spazio). L'attività gestuale, invece, varia in misura notevole da danzatore a danzatore, anche se il ricorrere di alcuni movimenti stereotipi rivela l'esistenza di un linguaggio cinesico-coreutico formalizzato. Molto frequente è, ad esempio, l'atto di far oscillare, aprire e chiudere o sbanierare, il velo rituale (che il calaqad aveva precedentemente posto sulla testa o sulle spalle del posseduto; cfr. 1.2.3.). La danza procede con continue interruzioni, nelle quali il posseduto ha modo di riprendere fiato o di farsi soccorrere se in preda a crampi o a dolori. Generalmente egli arresta la danza ponendosi di fronte ai suonatori di tamburo e tendendo le braccia all'altezza delle spalle; in ogni caso, i *breaks* musicali avvengono « a tempo », alla fine di un verso del canto e/o in coincidenza della prima pulsazione accentata della formula ritmica. Più il posseduto si avvicina alla transe più la sua danza si fa convulsa: se sta ballando in cerchio i circoli si restringono progressivamente di raggio; nel ballo *sul posto* il suo corpo comincia ad oscillare e tremare, i movimenti ondulatori della testa e degli arti si enfatizzano, il passo si trasforma gradualmente in una serie di salti a piè pari. Contemporaneamente, i lineamenti del volto si contraggono, il respiro si fa affannoso e lo sguardo vuoto. In molti casi la convulsione comporta una perdita completa di equilibrio che fa crollare il danzatore al suolo. Spesso questa fase è resa ancor più drammatica da grida, lamenti, pianto. Il passaggio dallo stadio a passo saltellato alla fase convulsa rivela il carattere preminente di *tecnica della transe* della danza, che, come dice Rouget:

«... a pour fonction de fournir à l'adepte d'une part le moyen d'assumer son changement de personnalité, de l'autre le moyen de le vivre intensément au niveau moteur... Elle est système de signes pour le possédé par rapport à lui-même en ce qu'elle lui signifie sa personnalité d'emprunt, et par rapport au groupe en ce qu'elle exprime cette personnalité et qu'elle montre quel est son rôle, au sens banal et au sens théâtral du mot... » (1980: 174).

1.7.2. Non è facile stabilire in che misura l'attività cinesica dei componenti il cerchio rituale durante la fase coreutico-musicale possa essere considerata danza. Quando il loro canto è sostenuto dal primo schema ritmico (cfr. esempio 5) eseguito dai tamburi, il loro movimento si limita al battito delle mani. Quest'atto è comunque compiuto in modo stereotipato: un movimento simmetrico e ritmico delle braccia, che partono da una posizione arretrata rispetto al tronco e si congiungono in avanti, leggermente flesse, nell'atto del battimani. Quando subentra la formula ritmica 2 (cfr. esempio 6), i partecipanti al cerchio iniziano una serie di salti a piè pari (cadenzati su una pulsazione di *semiminima*), mentre le braccia restano protese in avanti per eseguire i battimani divenuti più frequenti. I salti degli uomini sono molto accentuati (anche 30 cm. da terra), poco più che accennati quelli delle donne. Se si prende come riferimento la definizione di Sachs (1966: 24) secondo cui è danza « ogni movimento ritmico non condizionato al lavoro », i battimani andrebbero considerati atti musicali e non atti coreutici. Va tuttavia tenuto in considerazione il modo estremamente elegante e regolare con cui vengono eseguiti, che ricorda — se è consentito un confronto azzardato — la cinesica di esecuzione delle sezioni di strumenti a fiato delle orchestre afro-americane di *rhythm and blues*. Quella che inizia con il secondo ritmo può essere considerata una forma semplice di *danza saltata*²¹. In definitiva, si può ritenere che i caratteri dell'azione musicale del cerchio siano funzionali alla danza di possessione che si svolge al suo interno: l'azione coreografica dei fedeli ha, rispetto al ballo del posseduto, una funzione incitativa ed eccitativa ai fini del raggiungimento della transe. Non a caso il cerchio, in determinati momenti, si stringe intorno a lui come per infondergli energia e sostegno.

1.7.3. La danza del calaqad non è convulsa ed anzi appare, rispetto a quella eseguita dai posseduti, estremamente misurata ed elegante. Jama si muove con sicurezza: passi precisi, tronco diritto, espressione del volto serena ed impersonale. Il suo ballo inizia con il consueto passo doppio saltellato per trasformarsi poi in danza *vorticosa*²², nella quale egli comincia a girare su se stesso con movimento lento e costante (simile a quello dei Dervisci Mevlévi turchi). Questa differenza dalla danza degli adepti va probabilmente collegata ad una possibile funzione *medianica*²³ del ballo di Jama, in cui si rifletterebbe un diverso rapporto con la divinità: a differenza della transe possessiva in cui l'individuo appare come totalmente soggetto alla volontà del djinn, egli sembra assumere piuttosto, nella danza, l'atteggiamento ispirato del *medium* fra spiriti e uomini ed utilizzare, con un certo autocontrollo, questa condizione per divinare e portare assistenza ai fedeli. In ogni caso, risulta difficile stabilire, sulla base delle osservazioni finora effettuate, se la danza del calaqad comporti un effettivo cambiamento di stato psichico, paragonabile alla transe, all'apparenza non immediatamente evidente.

2. LE FUNZIONI DELLA MUSICA NEL RITUALE DEL MINGIS: ALCUNE IPOTESI

Elémire Zolla ha descritto così i caratteri di un rito di possessione:

« Si dice rito sacro quell'azione che intona musiche e profumi a gesti e pose di danza, a visioni di sacri colori e forme, a meditazioni e sospensioni di ogni pensiero. I cinque sensi sono coinvolti, intrecciati e annodati come sopra un telaio i fili di un ordito: chi partecipa è fuor di sé, fuor del tempo grazie al puro ritmo che si apre sul silenzio, fuori dello spazio grazie all'incardinamento in un centro che diventa il centro dell'universo » (1970: XI).

Al di là del valore puramente letterario, tale descrizione si adatta bene al Mingis nel quale, come abbiamo visto, stimolazioni olfattive (l'incenso e i profumi, visive (i colori e le forme dei veli e degli abiti), tattili (i tocamenti del calaquad e dei suoi assistenti) ed auditive (gli you-you delle donne, gli incitamenti verbali, il volume e l'ossessività dei suoni) concorrono, assieme alle induzioni motorie (la danza), prossemiche (l'allargarsi e lo stringersi del cerchio rituale) e musicali-verbali (il canto ed il ritmo) a determinare il contesto della transe individuale.

Ma, nel « coinvolgimento dei cinque sensi », qual'è il ruolo specifico della musica? La questione è, a tutt'oggi, oggetto di discussione. Fra le molte ipotesi, una delle più diffuse è che musica e danza funzionino da tecniche della transe. Tuttavia, se poco si sa del meccanismo psicologico della transe, altrettanto poco si conosce dei modi e dei percorsi attraverso i quali la musica opera nella sfera dei processi cognitivi²⁴ ed è perciò difficile stabilire, o negare, connessioni « tecniche » fra due azioni di cui manchino definizioni esaurienti. La questione è molto complessa²⁵ e non è questo il luogo per approfondirla. Ci si limiterà ad alcune ipotesi che è possibile far scaturire da quanto finora rilevato e descritto a proposito del Mingis.

Comunque lo si voglia considerare — emozionale, comunicativo o suscettibile di effetti neurofisiologici — il « potere » della musica nella possessione del Mingis è, secondo le categorie concettuali dei diretti protagonisti, di natura divina. Per questo la musica si pone come elemento portante della liturgia, caricandosi di una serie di funzioni. Innanzitutto la musica permette, nel rituale pubblico del Mingis, l'espressione della comunità nel suo insieme. Come si è visto, ogni comportamento musicale individuale è proporzionato al ruolo che ciascuno dei partecipanti ricopre nel rituale ed addirittura è possibile stabilire una corrispondenza fra organizzazione musicale e disposizione cerimoniale dei fedeli. Questa specie di sovrapposizione *terme à terme* fra impianto musicale e attività cerimoniale collettiva dà la misura di un altro ruolo fondamentale che la musica assolve nel culto: *su di essa, e grazie ad essa, sono incernierati e coordinati tutti gli atti rituali*. La musica consente al rito di cadenzarsi su un tempo magico-religioso, diverso da quello profano della quotidianità, costituendo « un mondo a sé, con il suo proprio spazio ed un suo proprio tempo » (van der Leeuw 1963: 268): la relatività delle durate musicali immette l'azione in una temporalità virtuale, metastorica, in cui gesti, spazi, comportamenti si coordinano e si misurano reciprocamente all'interno di un « canovaccio » da memorizzare e replicare.

La prerogativa della musica di « stabilire un ordine nelle cose » (Strawinsky 1963: 83) è evidente, nel Mingis, dal modo in cui ad essa sono connessi i principali atti rituali: sul battito incessante dei tamburi si concatenano i diversi canti; su un unico canto, ritmato dai tamburi e dalle mani, si passa dall'invocazione ai djinn alla fase coreutico-musi-

cale della possessione; ogni canto si prolunga, si arresta o riprende in funzione diretta dei comportamenti del posseduto. Il battito continuo e regolare dei tamburi costituisce, si potrebbe dire, il cronometro su cui ogni azione è misurata.

L'ordine che la musica stabilisce è *attribuito*, nel senso che: 1) l'associazione fra musica e atti rituali è formalizzata sulla base di valori tradizionalmente predeterminati; 2) la musica « rinvia » a concetti, a sensazioni, a significati che ad essa sono convenzionalmente associati nel più generale simbolismo del rituale.

« Nel gioco come anche nel rito... l'azione di ogni individuo è imperniata sul presupposto di una simulazione, che è una simbolizzazione: l'uomo agisce *come-se* egli fosse "altro" da se stesso, *come-se* potesse fondare una realtà "altra" dall'attuale » (Lanternari 1974: 199).

In effetti *il rito, come il gioco infantile* (Piaget 1932, 1945, 1964; Delalande 1982), *si sviluppa contemporaneamente su tre piani interrelati: il piano simbolico, quello determinato dalle regole dell'azione e quello sensorio-motorio.*

A questo proposito è interessante sottolineare che il verbo *giocare*²⁶, nell'italiano in cui si esprime il calaquad Jama Waledi, assume sia il significato di "partecipare al Mingis" che quelli di "suonare", "cantare", "danzare". Dice Jama: « Qui sono io che dirigo il gioco... Noi giochiamo e chiamiamo i diavoli... Viene dalla Migiurtinia questa malattia che noi giochiamo... ».

Volendo prendere alla lettera Jama Waledi, musica, danza e transe di possessione sono aspetti inseparabili di un'unica azione, *giocare il Mingis*, definita stabilmente da regole (*l'impianto cerimoniale*) che ne garantiscono l'efficacia determinando gli schemi di comportamento.

Secondo De Martino (1977: 229-230) ciò che distingue l'azione rituale dal gioco infantile, autotelico, è la presenza del mito che autentica l'azione rendendola efficace nei confronti del « divenire storico »: distinzione estremamente significativa in quanto evidenzia la priorità delle motivazioni (le finalità del rito) sui meccanismi e le regole dell'azione.

Nel Mingis, come in altri culti di possessione, la finalità terapeutica è inscindibile da quella religiosa. La causa della malattia è divina così come divina è la guarigione: "curare il Mingis" (concetto espresso in somalo dal verbo *mingisid*) significa ristabilire rapporti non conflittuali con i djinn. L'atto di fede è fondamentale per la riuscita del rito terapeutico, in quanto consente di *estraniare da sé* la malattia ed utilizzarla come elemento stesso del riscatto. Assumendo le spoglie del djinn la malattia può essere socializzata all'interno di una comunità i cui membri condividano o abbiano vissuto medesime condizioni di "possessione" e siano perciò in grado di accettare il neofita, testimoniargli l'efficacia dell'atto di fede e guidarlo nel difficile iter che si accinge ad intraprendere. Si potrebbe affermare che "giocare il Mingis" è altra cosa da "giocare al Mingis", intendendo con questo che senza una partecipata adesione al mito difficilmente il gioco rituale sortirà i suoi effetti terapeutici²⁷. Jama esprime questo concetto con la frase: « Ci sono persone che giocano con noi ma non hanno il Mingis ».

La tridimensionalità (piano simbolico, delle regole e sensorio-moto-

rio) proposta da Piaget a proposito del gioco infantile può fornire un modello di analisi e suggerire uno schema in cui collocare i diversi elementi che compongono il rituale pubblico del Mingis — e fra essi la musica e la danza — permettendo così di ipotizzarne le singole e rispettive funzioni.

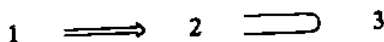
Sono stati perciò sostituiti:

- a) al piano *simbolico* quello dei significati *mitico-rituali* (I);
- b) al piano *delle regole* quello dell'impianto *cerimoniale* (II);
- c) al piano *sensorio-motorio* quello degli *schemi e reazioni comportamentali* nella terapia individuale (III).

Va osservato che, per quanto finora è stato detto, la relazione fra i tre piani è di tipo gerarchico nel senso che: I implica II; III è contenuto in II. Questo tipo di relazione fra II e III è soprattutto evidente per quel che riguarda le "tecniche" di comportamento (passi di danza, gesti stereotipi, ecc.), mentre il primato di I risulta dal fatto che le finalità terapeutiche del rito dipendono dalla solidità dell'impianto mitico in quanto sono ad esso interne.

Analoghe relazioni gerarchiche esistono anche fra i ruoli dei partecipanti, ripartiti per comodità schematica in: 1) officiante (ed assistenti); 2) comunità degli adepti; 3) posseduto.

Infatti:



Secondo questa tripartizione, relazioni privilegiate possono essere rilevate fra:

1 e I in quanto l'officiante è responsabile del piano mitico-rituale;
2 e II essendo la gestione dell'impianto cerimoniale affidata all'intera comunità degli adepti;

3 e III dal momento che il protagonista della danza di possessione è il soggetto primo delle trasformazioni a livello comportamentale (la transe).

Si può dunque arrivare, in ultima ipotesi, a definire un quadro dei rapporti funzionali che intercorrono fra *elementi* e *piani* del rito. Tale quadro è esplicitato nella fig. 3.

Basandosi sui rilevamenti effettuati, l'analisi non può per ora essere spinta oltre ed anzi sarà essa stessa oggetto di verifica nel prosieguo della ricerca. Prima di concludere sarà tuttavia opportuno tornare al punto forse centrale di questo paragrafo: quello riguardante la funzione "ordinatrice" della musica.

2.1. La funzione "ordinatrice" della musica

Sembra già sufficientemente chiarito il ruolo di contenitore e ordinatore del rito che la musica assolve nel Mingis. Se essa è funzionale, sul piano mitico-rituale, ad una *de-storificazione* dell'evento (tempo virtuale vs. tempo reale), sul piano cerimoniale ad una regolazione in senso liturgico dei comportamenti degli adepti, è sul piano tecnico-terapeutico che essa, associata alla danza, gioca in maniera più diretta il suo ruolo di "ordinatore".

Se si intende la terapia di possessione come una pratica tradizionale di risocializzazione del malato o del «diverso»²², non si può non osservare che, se su un piano concettuale essa è garantita da un'entità al di-

Figura 3

FUNZIONI		I. MITICO-RITUALE	II. CERIMONIALE	III. TECNICO-TERAPEUTICA
ELEMENTI DEL RITO				
1. OGGETTI LITURGICI	<u>Incenso</u>			determinare un'alterazione psicotropa nel
	<u>Profumi</u>	ingraziarsi i	coinvolgere la	olfattiva
	<u>Veli, stoffe</u>			determinare una iperstimolazione visiva nel
2. MUSICA	<u>Tamburi</u>	comunicare con i	coordinare tutti gli atti rituali della	auditiva
	<u>Ritmo (tamburi e mani)</u>	i djinn	sincronizzare canto e danza	inquadrare in soglie temporali convenzionali, determinate dalle iterazioni di serie strutturate di pulsazioni tendenzialmente isocrone, l'attività del
	<u>Canzoni "contrassegni"</u>	evocare	ribadire la relazione con i djinn	facilitare l'identificazione spirito possessore
3. DANZA	<u>Danza Collettiva</u>	il	manifestare la solidarietà al possessuto	dare rassicurazione e conferma, attraverso un'attività cinesico-prossemica formalizzata, ai comportamenti del
	<u>Danza individuale</u>	identificarsi con il (trase di poss.)	manifestare pubblicamente la possessione alla	inquadrare in un comportamento coreutico, cinesico e prossemico formalizzato l'attività motoria del
CULTO DEL MINGIS		<p>1) OFFICIANTE</p> <p>2) ADDETI</p> <p>3) POSSEDDUTO</p> <p>controlla</p>		
PARTECIPANTI				

sopra degli eventi (la divinità), sul piano materiale è resa possibile da una serie di accorgimenti e procedure che consentano al malato di superare le proprie insicurezze ed inibizioni e di passare (transe deriva dal latino *transire*) da un comportamento "disordinato" e non comunicativo ad un nuovo comportamento che, per quanto possa essere personale, risulta « ordinato » in schemi socialmente accettati e perciò comprensibile.

Possono essere considerati strumenti di questa risocializzazione, messi a punto nella tradizione del Mingis:

1) le iperstimolazioni sensoriali ed il ricorso a sostanze ad effetto psicotropo (l'incenso), che funzionano da coadiuvanti dell'azione terapeutica e servono a facilitare il "passaggio" nella fase d'iniziazione, e comunque a predisporre il paziente all'azione rituale;

2) la musica e la danza, che coinvolgono il malato in un'attività motoria i cui schemi cinetici, semplici per quanto formalizzati, sono indotti soprattutto dal ritmo iterativo scandito dai tamburi e dai battimani.

L'ordine a cui la musica richiama il malato fa presa in primo luogo sulle sue reazioni istintive e non richiede una contemporanea assunzione di coscienza: chiama in causa il suo corpo prima che la sua mente. Si potrebbe dire che, guidato dal *calaqad* e spronato dai fedeli, il posseduto si "lascia andare" nella danza appoggiando i suoi movimenti e i suoi passi sul rassicurante ma anche implacabile ritmo dei tamburi. Quanto alla sua mente, ad essa giungono invece le parole del canto, ricordando senza tregua la condizione di "posseduto" dal djinn. Come molto efficacemente dice Rouget:

« La musique... est le seul langage à parler à la fois (qu'on me passe l'expression) à la tête et aux jambes... c'est à travers elle que le groupe tend à l'individu le miroir où lire l'image de son identité d'emprunt... c'est elle qui permet à l'individu de la lui renvoyer sous forme de danse » (1980: 422).

Anche su questo punto, come del resto nel corso di tutto il lavoro fin qui esposto, la tesi che Rouget sviluppa coerentemente in *La musique et la transe*, secondo cui la musica funziona soprattutto come « tecnica della comunicazione » e « strumento di socializzazione » della transe, è di conforto all'analisi.

Restano comunque aperti alcuni interrogativi: in che modo la musica « parla alla testa e alle gambe »? Perché proprio essa ha questo ruolo privilegiato di mediazione fra umano e divino, fra « diversità » e « normalità », fra azione e finalità? In che misura musica e danza possono essere considerate « tecniche » della transe?

2.2. In molti riti terapeutici musica e danza non hanno un ruolo centrale o sono del tutto assenti. In alcuni manca il ritmo ossessivo dei tamburi, in altri ancora il potere di evocare gli spiriti è demandato ad un solo strumento, ad esempio ad un flauto, il cui suono è considerato fuori dal comune e quindi capace di indurre particolari stati emozionali.

Se questo porta ad escludere l'esistenza di melodie, ritmi o strumenti universalmente validi per la transe, non elimina tuttavia la questione se il ruolo della musica e della danza, laddove come nel Mingis hanno un peso decisivo, è frutto di una loro sperimentata adozione come « tecniche » efficaci allo scopo.

Le ragioni, esplicitate o celate, di questa efficacia potrebbero essere diverse da cultura a cultura, le forme che assumono il ballo e la musica

le più varie; resterebbe il fatto che musica e danza *funzionano* allo scopo. Naturalmente questo problema rinvia alla natura stessa della musica (e della danza) come *sistema di comunicazione non verbale*.

Nel culto del Mingis musica e danza hanno forme estremamente semplici. Il sistema musicale è rudimentale: melodie tricordali, polivocalità ridotta all'essenziale, monoritmi ossessivi nella loro prevedibilità. Eppure musica e danza sono un tutt'uno col « giocare il Mingis », al punto che questo può essere definito anche come *danzare i canti dei Mingis nel contesto rituale*.

Se ne potrebbe concludere che la musica sostanzia il rito in quanto è in grado di dividerne interamente le tre dimensioni: simbolica, delle regole e sensorio-motoria.

Questa conclusione prende spunto anche dalle osservazioni di François Delalande, che in un recentissimo saggio (1982: 157-178) sostiene l'omologia fra musica e gioco e pone la tridimensionalità piagetiana come ipotesi di partenza per una « psico-musicologia » che cerchi mezzi efficaci per studiare i comportamenti musicali.

Su questa strada potrebbero forse trovare risposte esaurienti gli interrogativi sui rapporti fra musica e transe. L'esigenza di uno studio psicologico della musica di possessione non è d'altronde nuova: già nel 1961 Diego Carpitella se ne faceva sostenitore nel suo studio sulla musica e la danza del "tarantismo" pugliese (Carpitella 1961: 335-372). La novità può essere forse nel preconcizzare, accanto ad uno studio multidisciplinare della possessione, un'analisi effettivamente inter-disciplinare in cui i vari piani di valutazione si integrino in un'unica processualità di ricerca. Corollario naturale di un tale tipo di approccio sarebbe uno studio integrato e « dall'interno » delle culture della possessione.

Proprio per il fatto che i culti di possessione sommano ed unificano rito, gioco e musica nel concorso ad una terapia psichiatrica comunitaria, essi possono divenire, fra l'altro, un punto avanzato di osservazione dei comportamenti musicali all'interno di un fenomeno culturale complesso e multidimensionale.

Forse per questa strada di ricerca passa anche, nel proseguimento di questo rilevamento etnomusicologico sul Mingis — di cui qui sono stati esposti i primi risultati — la speranza di valicare i confini della descrizione formale e dell'analisi contestuale¹⁰.

NOTE

¹ Un resoconto completo dei risultati della missione di ricerca è in preparazione a cura dell'Istituto di Psicologia del CNR. Per una bibliografia esauriente sui rapporti fra musica e possessione si rinvia a quella contenuta in *La musique et la transe* (Rouget 1980), che può reputarsi il testo più recente e completo sull'argomento. Fra i testi considerati nella compilazione del presente articolo, affrontano il tema in termini generali: Bastide 1972; Felice (de) 1947; Lapassade 1980; Leeuw (van der) 1963; Lewis 1972; Neher 1962; Prince 1968; Schullian, Schoen 1948. Della musica di possessione della tradizione orale italiana (*tarantismo* e *argismo*) si è occupato Carpitella (1961; 1967).

² La definizione "culto di possessione" è qui impiegata, in senso classificatorio, come distinzione netta da altre forme rituali (di tipo sciamanico, esorcistico, ecc.). Si veda, al proposito, Rouget 1980: 25-264, ed in particolare alle pagg. 60-61, in cui si legge la seguente definizione: « 1) Les cultes de possession sont des formes de religion caractérisées par un certain type de rapport existant entre la divinité et certaines catégories de ses zélateurs que nous appellerons des adeptes, rapport faisant de l'adepte le possédé de

la divinité; 2) la possession elle-même est un comportement socialisé de l'individu consistant en ce qu'en certaines circonstances il s'opère en lui un changement ayant pour effet qu'à sa personnalité habituelle, régissant son comportement de tous les jours, se substitue celle de la divinité, qui lui dicte des comportements différents, la substitution s'accompagnant de cette altération du psychisme couramment dénommée transe; 3) l'identification ainsi réalisée constitue une alliance (parfois réduite, pourrait-on dire, à un pacte de coesistenza pacifique), qui a pour fonction majeure d'amener la divinité soit à exercer son pouvoir en faveur du possédé et/ou de son groupe (notamment en accroissant leurs forces ou les mettant à l'abri de l'adversité, ou en les guérissant de la maladie, ou encore en leur révélant l'avenir), soit à renoncer à exercer son pouvoir contre eux».

³ Una bibliografia ragionata sui culti dello Zâr è contenuta in Gallini 1967: 10. Ad essa si possono aggiungere: Kawthar 1955; Leslau 1949; Omar Mansur 1980.

⁴ Cfr. Omar Mansur 1980: 98 e Cerulli 1957, I: 157-158, 177-180.

⁵ Sulla religione dei Cusciti cfr. Cerulli 1957, Lewis 1955.

⁶ «Survivance préislamique, la croyance dans les *djinn* s'est confondue ou mélangée avec d'autres croyances plus ou moins similaires ayant cours dans les différents pays recouverts par l'Islam. Les *djinn* sont tenus pour responsables de certaines maladies, qu'ils provoquent en prenant possession des gens et les personnes ainsi possédées sont susceptibles de s'organiser en collèges» (Rouget 1980: 382-383).

⁷ Cfr. Battista 1969, Cerulli 1957, Gherarducci 1980, Lewis 1955, Ministero Inform. Orientamento Naz. RDS 1974, Omar Mansur 1980, Pesenti 1929. Alcuni dati presentati nel paragrafo sono ricavati dalle ricerche, ancora inedite, di Raffaello Misiti, Piero Coppo e Alberto Antoniotto (cfr. nota 11).

⁸ Questa come le successive citazioni di Jama Waledi sono riprese da un'intervista, raccolta da Piero Coppo, i cui brani essenziali sono contenuti nel documentario «Un culto di possessione somalo: il Mingis — Indagine su una terapia psichiatrica tradizionale» (1982, videotape 3/4 colore, durata 16':20") realizzato da Piero Coppo e Francesco Giannattasio per l'Istituto di Psicologia del CNR.

⁹ Cfr. Lewis 1955: 172-173.

¹⁰ Simile a quella descritta da De Martino (1959: 97-136) a proposito della *jettatura* napoletana.

¹¹ Raffaello Misiti, direttore dell'Istituto di Psicologia del CNR; Francesco Antinucci, psicolinguista; Alberto Antoniotto, antropologo; Piero Coppo, psichiatra.

¹² Nel senso di caratterizzare il timbro del suono d'insieme dei tamburi. Una funzione di «timbro» è, ad esempio, quella svolta dalla cordiera nei tamburi *a cornice* del Maghreb.

¹³ Cfr. voce Suffumigi in Bertholet (1964: 419).

¹⁴ I gioielli compaiono nella fase finale della terapia. Essi restano, comunque, di proprietà del paziente, che ne verrà adornato da Jama nell'ultimo rituale che sigla l'avvenuta «guarigione».

¹⁵ Si pensi, ad esempio, al «cromatismo» nel *tarantismo* (De Martino 1961).

¹⁶ Sul concetto di «cavallo» della divinità cfr. Rouget 1980 (v. riferimenti nell'indice per materie); per quel che riguarda il culto dello Zâr in Etiopia e in Somalia, cfr. Leiris 1980: 106-110; Omar Mansur 1980: 107-108.

¹⁷ Cfr. Bastide 1958, Herskovits 1943.

¹⁸ Cfr. Metraux 1971.

¹⁹ Per il *binu* come per altri culti in cui i caratteri dei ritmi sono associati a quelli delle diverse divinità, cfr. Rouget 1980: 86, 108, 126, 148-149, 150, 151.

²⁰ Cfr. Sachs 1966: 77 sgg.

²¹ *Ibid.*, 44 sgg.

²² *Ibid.*, 58-62.

³³ Cfr. Rouget 1980: 58-59.

³⁴ Cfr., al proposito, Critchley, Henson 1977 e Schullian, Schoen 1948.

Sui rapporti fra musica e terapia, l'etnomusicologa Robertson-De Carbo ha scritto, fra l'altro: « Ethnomusicologists have demonstrated that music plays a vital part in the process of incorporating an individual into the particular communication-style of his cultural milieu... Such statements assign a behavioral function to musical phenomena, but do not lead us to a understanding of the psycho-dynamic nature of music sound and its associations... at this point in time, ethnomusicologists know practically nothing about the internalization process of music. How is music stored, along with other data, in the brain? How do the mediating schemata become altered in the psychotic patient?... (1974: 33, 40).

³⁵ L'etnomusicologia si è occupata a più riprese del rapporto musica-transe. Nel saggio di Rouget (1980), più volte citato nel corso dell'articolo, il problema è affrontato nella sua globalità, attraverso un'estesa analisi comparata di pratiche e concezioni proprie a diverse culture (con particolare attenzione per quelle dell'area islamica), viste soprattutto alla luce delle diverse ipotesi cui hanno dato luogo. Fra le altre vengono messe in discussione quelle teorie che si basano su ipotetici effetti neurofisiologici della musica, ed in particolare del ritmo musicale, in relazione allo scatenamento della transe: quella « psicologica » formulata da Herskovits (1943) e ripresa da Bastide (1972), secondo la quale la transe si configurerebbe come « riflesso condizionato » in relazione allo stimulus musicale (Rouget 1980: 253 sgg.); quella « fisiologica » che chiama in causa le perturbazioni che la musica provocherebbe a livello dell'orecchio interno (Zemplyni 1966: 414); e quella « neurofisiologica » proposta da Neher (1962) secondo cui stimoli sonori possono produrre fenomeni di *driving* dei ritmi *alfa* cerebrali, tali da scatenare stati convulsivi (Rouget 1980: 249 sgg.). In generale, Rouget critica il meccanicismo di teorie basate su una ipotizzata azione fisica della musica.

³⁶ A differenza del francese *jouer*, dell'inglese *to play*, del tedesco *spielen*, ecc., l'italiano *giocare* non sussume anche i significati di *suonare* e *recitare*. In somalo *aaizid* equivale a *to play*, ma esistono anche il verbo *garaacid* (= percuotere i tamburi) e *yeezin* (= suonare strumenti a corda).

³⁷ Per fare un esempio, ciò che distingue una *pizzica tarantata* pugliese danzata nelle occasioni festive da quella della « terapia coreutico-musicale » del *tarantismo* non sono tanto la musica né l'organico strumentale del gruppo che la suona, quanto il contesto e le motivazioni della sua esecuzione: in sostanza, la presenza o l'assenza del mito della « taranta » su cui si basa il culto di possessione.

³⁸ Il termine, ormai di uso comune in questa accezione, è qui impiegato anche per le evidenti relazioni che suggerisce con il problema del reinserimento dei malati mentali nella nostra attuale società.

³⁹ Cfr. Rouget 1980 (v. riferimenti nell'indice per materie).

⁴⁰ Un ringraziamento per i loro contributi critici a I.M. Lewis, Isse M. Siad ed ai colleghi della missione di ricerca.

TESTI CITATI

BASTIDE R. (1958), *Le candomblé de Bahia* (Rite nagô), 260 pp., Mouton, Paris.

— (1972), *Le rêve, la transe et la folie*, 263 pp., Flammarion, Paris.

BATTISTA P. (1969), *Somalia - Storia - Folklore - Tradizioni - Poemi - Poesia - Canti*, 151 pp., Il Gallo, Napoli.

BERTHOLET A. (1964; ed. or. 1954), *Dizionario delle religioni*, VII-469 pp., Editori Riuniti, Roma.

- BRAILOIU C. (1982; ed. or. 1953), Su una melodia russa, in Brailoiu C., *Folklore musicale*, II vol., Bulzoni, Roma: 7-59.
- CARPITELLA D. (1961), L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo, in De Martino 1961: 335-372.
- (1967), La musica nei rituali dell'argia, in Gallini 1967: 293-307.
- CERULLI E. (1957), Somalia. Scritti vari editi ed inediti, I vol., 363 pp., Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- CRITCHLEY M., HENSON R.A. (1977; a cura di), Music and the brain, XIII-459 pp., William Heinemann, London.
- DELALANDE F. (1982), Vers une psycho-musicologie, in Celeste B., Delalande F., Dumaurier E., *L'enfant du sonore au musical*, Buchet-Castel, Paris: 157-178.
- DE MARTINO E. (1959), Sud e magia, 154 pp., Feltrinelli, Milano.
- (1961), La terra del rimorso, 439 pp., Il Saggiatore, Milano.
- (1977), La fine del mondo (a cura di C. Gallini), CI-727 pp., Einaudi, Torino.
- FELICE Ph. de (1947), Foules en délire, extases collectives. Essai sur quelques formes inférieures de la mystique, 401 pp., Albin Michel, Paris.
- FLETCHER A.C. (1970; ed. or. 1904), Il rito Hako, XX-165 pp., La Nuova Italia, Firenze.
- GALLINI C. (1967), I rituali dell'argia, XV-344 pp., CEDAM, Padova.
- GHERARDUCCI D. (1980), Fra i taumaturghi della Somalia - Primo approccio alla medicina tradizionale, *Rassegna di studi psichiatrici*, LXIX, 3: 549-600.
- HERSKOVITS M.J. (1943), Pesquisas Etnologicas na Bahia, 28 pp., Museu d'Estado, Bahia.
- KAWTHAR A.R. (1955), Zar in Egypt, *Wien Völkerk. Mitt.*, III, 1: 80-89.
- LANTERNARI V. (1974), Antropologia e imperialismo, 410 pp., Einaudi, Torino.
- LAPASSADE G. (1980; ed. or. 1976), Saggio sulla transe, 223 pp., Feltrinelli, Milano.
- LEEuw G. van der (1963), Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art, 357 pp., Rinehart & Winston, New York.
- LEIRIS M. (1934), L'Afrique fantôme, 533 pp., Gallimard, Paris.
- (1980; 1ª ed. 1958), La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar, 132 pp., Le Sycomore, Paris.
- LESLAU W. (1949), An Ethiopian Argot of a People Possessed by a Spirit, *Africa*, 19: 204-212.
- LEWIS I.M. (1955), Peoples to the Horn of Africa, 200 pp., International African Institute, London.
- (1956), Sufism in Somaliland: a study in tribal Islam, *Bull. of School of Oriental and African Studies*, XVII: 581-602, XVIII: 146-160.
- (1972; ed. or. 1971), Le religioni estatiche - Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo, 184 pp., Ubaldini, Roma.
- MESSING S.D. (1958), Zar cult, *American Anthropologist*, LX, 6: 1120-1126.
- METRAUX A. (1971; ed. or. 1958), Il vodu haitiano, 384 pp., Einaudi, Torino.
- MIN. DELL'INFORMAZIONE RDS (1974), La Culture et le Folklore Somaliens, 64 pp., M.I.O.N., Mogadishu.
- NEHER A. (1962), A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums, *Human Biology*, IV: 151-160.
- NKETIA J.H. (1957), Possession Dances in African Societies, *Journal of the International Folk Music Council*, IX: 4-9.
- OMAR MANSUR A. (1980), La storia della religione tradizionale dei Cusciti, Tesi di specializzazione, 120 pp., Scuola di Filologia moderna, Università di Roma.
- PESENTI G. (1929), Canti sacri e profani, danze e ritmi degli Arabi, dei Somali e dei Suhailli, 202 pp., L'Eroica, Milano.

- PIAGET J. (1932), *Le jugement moral chez l'enfant*, 334 pp., PUF, Paris.
- (1945), *La formation du symbole chez l'enfant*, 310 pp., Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris.
- (1964), *Six études de psychologie*, 188 pp., Gonthier, Genève.
- PRINCE R. (1968; a cura di), *Trance and Possession States*, 200 pp., R.M. Bucke Mem. Soc., Montreal.
- ROBERTSON-DE CARBO C.E. (1974), *Music as Therapy: a bio-cultural problem*, *Ethnomusicology*, XVII, 1: 31-41.
- ROUGET G. (1980), *La musique et la transe*, 498 pp., Gallimard, Paris.
- SACHS C. (1966; ed. or. 1933), *Storia della danza*, 527 pp., Il Saggiatore, Milano.
- SCHULLIAN D.M., SCHOEN M. (1948; a cura di), *Music and Medecine*, 499 pp., Henry Schuman, New York.
- STRAWINSKY I. (1936), *Chronicle of my life*, 286 pp., Gollancz, London.
- WALKER S. (1972), *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America. Forms, meaning and functional significance for individuals and social groups*, XII-179 pp., E.J. Brill, Leiden.
- ZEMPLÉNI A. (1966), *La dimension thérapeutique du culte des rab, ndöp, tuuru et samp; rites de possession chez les Lebou et les Wolof*, *Psychopathologie Africaine*, II, 3: 295-439.
- ZOLLA E. (1970), *Introduzione*, in Fletcher 1970: V-XIII.