

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza:

10/C - Musica, teatro, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico disciplinare:

L-ART/08 - Etnomusicologia

***Conservare la cultura, creare una storia.
Tradizione e genere nella musica di villaggio dei Banyoro e
dei Batooro dell'Uganda.***

Presentata da

Linda Cimardi

Coordinatore Dottorato:

Prof. Cesarino Ruini

Relatori:

Prof.ssa Donatella Restani

Prof. Nico Staiti

Relatore esterno:

Prof.ssa Serena Facci

Esame finale anno 2013

*Alle mie nonne, Cesarina e Maria,
e ai miei nonni, Marcello e Carlo*

Questa dissertazione è il risultato della ricerca e della riflessione resa possibile grazie all'aiuto e al sostegno di diverse persone.

Un primo ringraziamento va ai miei relatori, Prof.ssa Donatella Restani, Prof. Nico Staiti e Prof.ssa Serena Facci, che con le loro eterogenee competenze e specializzazioni hanno contribuito ad arricchire le mie prospettive metodologiche, hanno indirizzato, e talvolta raddrizzato, l'andamento del lavoro, hanno sollecitato la scrittura, placato i miei impulsivi fervori, incoraggiato il proseguimento e infine il compimento della ricerca.

La discussione di diversi argomenti trattati in questa dissertazione si è altresì avvantaggiata dei suggerimenti e dell'oculato consiglio di Peter Cooke, in quanto consulente esterno di questo lavoro, e di Sylvia Nannyonga-Tamusuza, mia referente in Uganda durante i vari soggiorni occorsi in questi anni. Grazie alla collaborazione con Sylvia, è stato per me possibile consultare e studiare estensivamente la documentazione dell'archivio MAKWMA, di cui lei è direttrice.

Durante il mio soggiorno a Kampala l'aiuto e il supporto di Monica Naluwoza è stato prezioso per rinvenire e accedere a diversi volumi e documenti conservati nella sezione Africana della Makerere Main Library, così come per consultare agevolmente le registrazioni audio del MAKWMA. L'amicizia con Dominique Makwa ha rallegrato le pause di studio a Makerere ed ha permesso un divertente quanto profondo scambio di opinioni e di prospettive di ricerca.

La Missione Etnologica italiana in Africa Equatoriale, diretta da Cecilia Pennacini, ha contribuito finanziariamente a sostenere parte degli oneri della mia ricerca in Uganda, ma è stata anche un importante punto di incontro per discutere temi di africanistica e per condividere le esperienze di ricerca sul terreno. Grazie alla Missione, ho conosciuto Anna Baral, Vanna Crupi, Ilaria Buscaglia e Sara Gardoncini: insieme abbiamo spartito avventure sul campo e ci siamo confrontate su diversi temi di ricerca. Anna non mi ha mai fatto mancare il suo appoggio e mi è stata vicina con la delicatezza e la comprensione che la contraddistinguono.

I tre anni di dottorato bolognese sono stati ravvivati dall'amicizia con i colleghi dottorandi, con i quali ho affrontato maratone seminariali, gite fuori porta e spedizioni a convegni. Paolo Valenti mi ha accompagnata, con fermezza intellettuale e tenerezza amichevole, a partire dall'esame di ammissione, durante il travagliato itinerario di dottorato e di vita che segnato questi anni, consigliandomi, sostenendomi e confortandomi. Sappiamo entrambi che cosa è significato e il valore che questo avrà anche in futuro.

Un ringraziamento va alla mia famiglia che, da una sofferta tolleranza per i tempi e i ritmi dello studio e della ricerca e soprattutto dei miei spostamenti, è passata ad un velato compiacimento, se non ad una speranzosa soddisfazione, per il lavoro che ho portato avanti.

Le mie care amiche Chiaramaria, Greta, Valentina, Entela hanno seguito in questi anni l'andamento ondeggiante, tra alti e bassi, della ricerca così come del mio umore, e per il sicuro appoggio che non mi hanno mai fatto mancare sono loro grata. Il confronto con Fabio su problemi di metodo, sul travaglio dell'esperienza di ricerca, su progetti per il futuro è stato per me costruttivo e fruttuoso.

Devo il mio grazie a Yves per aver creduto sin dall'inizio nella mia ricerca e per avermi mostrato l'Africa con uno sguardo consapevolmente diverso.

L'immersione completa nella vita, nelle relazioni e nella musica tooro è stata possibile grazie all'intesa condivisione con Stephen: portiamo il ricordo vivo dell'esperienza che ci ha segnati.

Guido è stato al mio fianco negli ultimi tempi che hanno preceduto la conclusione di questo lavoro: al raffinato confronto teorico e agli indispensabili suggerimenti, non ha mai mancato di affiancare la pazienza, la comprensione e l'incoraggiamento, senza i quali il compimento di questa dissertazione sarebbe stato fallace.

La mia riconoscenza più sentita va infine alle persone senza la cui disponibilità e volontà di condivisione questa ricerca non sarebbe stata possibile: i Banyoro e i Batooro che hanno accettato di offrire le loro conoscenze alla mia curiosità, che hanno affidato la loro voce e i loro movimenti al mio registratore e alla mia telecamera, che si sono aperti con me alla discussione di questioni intricate come la tradizione e il genere. Troppi per essere ricordati tutti in queste pagine iniziali, mi auguro che il loro apporto a questa ricerca possa emergere nei giusti termini nel corso della trattazione.

Infine, nei confronti di Issa Sunday e di Stephen Mugabo, che hanno assiduamente accompagnato questo percorso di indagine e di riflessione, mediando differenze linguistiche e culturali, e non facendomi mai mancare la sicurezza di una solida amicizia, conservo un ingente debito di gratitudine.

INDICE

INDICE	4
INDICE DVD ALLEGATO	6
NOTA LINGUISTICA	8
INTRODUZIONE	10
1. L'Uganda laboratorio di etnomusicologia	10
2. Motivazioni e finalità della ricerca	15
3. Metodologia di ricerca e presentazione del lavoro	23
1. CAPITOLO I. BANYORO, BATOORO E GENERE	27
2. Banyoro e Batooro	27
3. Genere e generi	31
4. Il genere nella società precoloniale tooro e nyoro	33
5. Il periodo coloniale e i primi decenni post-Indipendenza: le trasformazioni nella concezione di genere	53
6. Il genere in Bunyoro e in Tooro oggi	62
CAPITOLO II. LA MUSICA TRADIZIONALE IN BUNYORO E TOORO	69
1. Musica di corte e musica religiosa	71
2. Musica di villaggio: panoramica dei repertori strumentali	85
3. Diffusione storica e geografica dei repertori vocali	93
4. Caratteristiche della musica di villaggio	104
CAPITOLO III. I REPERTORI VOCALI DI VILLAGGIO	115
1. Canti di lavoro	120
1.1. Canti femminili di lavoro	121
1.2. Canti maschili di lavoro	131
2. Canti di lode	137
2.1. Canti femminili di lode (<i>bikaso, nanga</i>)	139
2.2. Canti maschili di lode (<i>bizina by'ente, ngabu</i>)	150
3. Canti di matrimonio	165
3.1. Canti di matrimonio della famiglia della sposa	168
3.2. Canti di matrimonio della famiglia dello sposo	174

CAPITOLO IV. MUSICA E DANZA: IL <i>RUNYEGE</i>	179
1. Le danze nyoro e tooro e il <i>runyege</i>	179
2. Etnografia del <i>runyege</i> e concettualizzazione di genere	186
3. Struttura della musica	207
4. Struttura della danza	222
CAPITOLO V. LE TRASFORMAZIONI DELLE MUSICHE TRADIZIONALI IN UGANDA	229
1. Il contatto con nuove musiche	230
2. L'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole	235
3. La nascita dei festival scolastici di musica, danza e teatro	262
4. Le musiche tradizionali nel panorama musicale odierno: festival e gruppi	269
5. Autenticità, revival, tradizionalizzazione	279
CAPITOLO VI. LE TRADIZIONI MUSICALI NYORO E TOORO NELLE ATTUALI DINAMICHE LOCALI E NAZIONALI	287
1. I canti tradizionali nei festival scolastici e nelle performance dei gruppi folklorici	290
2. Il <i>runyege</i> nelle performance contemporanee	320
3. Il genere nell'odierna riproposta dei repertori tradizionali	342
CONCLUSIONI. IL DISCORSO SULLA TRADIZIONE NELLA MUSICA E NEL GENERE	352
APPENDICE I. ANTOLOGIA DEI CANTI CITATI	359
APPENDICE II. DOCUMENTI ALLEGATI	376
1. Lista delle categorie previste per il festival scolastico 2011	376
2. Linee-guida per le varie categorie	378
3. Scheda di valutazione per la categoria <i>Ugandan Traditional Folksong</i>	383
4. Scheda di valutazione per la categoria <i>Ugandan Traditional Folk Dance</i>	384
APPENDICE III. GLOSSARIO	385
ELENCO DELLE INTERVISTE ED ESECUZIONI MUSICALI E COREUTICHE CON PROFILO DEGLI INFORMATORI	398
ELENCO DELLE REGISTRAZIONI STORICHE	408
BIBLIOGRAFIA	413

INDICE DVD ALLEGATO

1. *Twara maata gange*. Esecuzione di Korotirida Matama. Muuro, Bunyoro settentrionale, 29/06/2010.
2. *Ke ke kamengo kaseera bali* (canto di lavoro femminile). Esecuzione di Dorothy Kahwa. Muuro, Bunyoro settentrionale, 13/08/2009.
3. *Ce ce nkaita embeba yange*, con racconto (*nganikyo*). Esecuzione di Lona Bitamazire. Nyaburara, Tooro occidentale, 22/09/2010.
4. *Samba samba tugende* (canto di lavoro maschile). Esecuzione di Gerrison Kinyoro e Stephen Mugabo. Kiguma, Tooro occidentale, 11/05/2011.
5. *Ow'omukwaralara (kikaso)*. Esecuzione di Jane Sabiiti. Duhaga Rusembe, Bunyoro centrale, 01/08/2009.
6. *Rwanzira (nanga)*. Esecuzione di Eflazio Byarufu e gruppo di donne. Kacwamba, Tooro occidentale, 01/09/2010.
7. *Bituli bambi (kizina ky'ente)*. Esecuzione di Gerrison Kinyoro e coro maschile. Kiguma, Tooro occidentale, 10/09/2010.
8. *Zali mbogo zali nkanga (ngabu, canto e recitazione)*. Esecuzione di John Kasigazi e coro. Mabira, Tooro centrale, 09/09/2010.
9. *Kyera maino* (canto di matrimonio per la sposa). Esecuzione di Korotirida Matama (solista) e Aberi Bitamazire e Godfrey Kwesiga (coro). Muuro, Bunyoro settentrionale, 29/06/2010.
10. *Kamutwaire* (canto di matrimonio per lo sposo). Esecuzione di Korotirida Matama (solista) e Aberi Bitamazire (coro). Muuro, Bunyoro settentrionale, 29/06/2010.
11. *Kaisiki ija ontongole/Kinyantale* (canto per *runyeye*). Esecuzione e spiegazione di Gerrison Kinyoro (solista) e Stephen Mugabo (coro). Kiguma, Tooro occidentale, 11/05/2011.
12. Pattern ritmico *Nkaceka*. Lezione con Vincent Nyegenya. Hoima, Bunyoro centrale, 22/06/2011.
13. Pattern ritmico *Katuruba*. Conversazione con Gerrison Kinyoro. Kiguma, Tooro occidentale, 29/07/2012.
14. *Kangeye*. Esecuzione di Japheth Iraka e fratello. Masindi, Bunyoro settentrionale, 28/06/2010.

15. *Ceeke ceeke (folksong)*. Video della performance della scuola primaria Kahunga Bunyonyi, eseguita durante il festival scolastico (livello regionale) del 2011. Kyegegwa, Tooro orientale, 04/08/2011.
16. *Ngayaya muhuma wange*. Incisione degli *Ngabu za Tooro*, 2009.
17. *Ngayaya muhuma wange* e *Ngayaya kowe nsama*. Video della performance degli *Ngabu za Tooro* a partire dall'incisione audio realizzata da alcuni membri del gruppo. Fort Portal, Tooro occidentale, 01/08/2010.
18. Danza *runyege [Inywena mukyanganuke]*. Video della performance della scuola primaria Kahunga Bunyonyi al livello regionale del festival 2011. Kyegegwa, Tooro orientale, 05/08/2011.
19. Danza *runyege [Kinyantale omwa Zaliya]*. Video della performance del gruppo *Birungi by'ensi Dramatic Development Association*. Karago, Tooro occidentale, 31/07/2010.

NOTA LINGUISTICA

Il runyoro-rutooro,¹ la lingua parlata in Bunyoro e in Tooro, fa parte del gruppo linguistico Bantu ed è organizzata in prefissi che indicano la classe e il numero della parola, nel caso di sostantivi e aggettivi,² e la persona, il numero e in taluni casi il tempo, nel caso di verbi. Il runyoro-rutooro, a differenza di molte altre lingue bantu e caso particolare nell'area dei Grandi Laghi africani, non è una lingua tonale.³

Nel testo ho deciso di conservare tutti i prefissi usati per i sostantivi, i più comuni dei quali sono: *mu-* per persona singolare (es.: munyoro, mutooro), *ba-* per persona plurale (es.: banyoro, batooro), *bu-* per località geografica (es.: Bunyoro)⁴ e *ru-* per la lingua (es.: runyoro, rutooro). Al fine di ovviare alla grande variabilità dei prefissi degli aggettivi, ho scelto invece di utilizzare la forma aggettivale priva di prefisso, similmente a quanto avviene nella bibliografia etnologica sull'area; essi si presenteranno quindi con il semplice radicale (es.: nyoro, ganda, ecc.)

Data la frequenza con cui i termini con riferimento etnico o geografico ricorrono nel testo, ho scelto di non enfatizzarli con l'uso del corsivo. Sono invece poste in corsivo parole con lo stesso prefisso ma senza riferimento etnico o geografico.

Per quanto riguarda la vocale iniziale spesso presente nei verbi e sostantivi (es. munyoro – omunyoro, banyoro – abanyoro), ho preferito ometterla nel corpo del testo, seguendo la grafia riportata nel dizionario di Margaret B. Davis.⁵ Tuttavia essa viene mantenuta, quando presente, nelle trascrizioni testuali dei canti e nelle citazioni dei proverbi presenti nel testo.

Le vocali lunghe⁶ sono indicate con la doppia vocale, quelle brevi con la vocale semplice, secondo le regole ortografiche stabilite da Henry F. Miriima, riferimento per la grafia del runyoro-rutooro in questo testo.⁷

In runyoro-rutooro, non vi sono fonemi differenti da quelli della lingua italiana: in generale, per la pronuncia sono quindi valide le medesime regole dell'italiano. A partire dal modello ortografico qui seguito, sembra tuttavia opportuno specificare alcuni valori fonetici

¹ La definizione di runyoro-rutooro come unica lingua (che però riconosce le due identità 'etiche' che fanno riferimento ai regni tradizionali nyoro e tooro) è stata concordata nel 1952 in occasione di un incontro tenutosi a Fort Portal per stabilire le norme ortografiche di questo idioma. A questo proposito si consulti RUBONGOYA 1999, p. XVI e MIIRIMA 2002, p. IV. Il runyoro-rutooro fa parte della famiglia delle lingue runyakitara, parlate in Uganda occidentale.

² Oltre ad avere un valore grammaticale, tali classi nominali forniscono generiche indicazioni sulle categorie degli elementi (essere umani, alberi, luoghi, oggetti, animali, ecc.)

³ RUBONGOYA 1999, p. XVIII; KAJI 2009 e comunicazione personale di Oswald Ndoleriire, linguista ed esperto di lingue runyakitara della Makerere University (Kampala, 16/09/2011).

⁴ La denominazione geografica Tooro, normalmente non è usata col prefisso *bu-*, come avviene per molte località, e così viene utilizzata nel testo. Se la parola è da intendersi come aggettivo sarà minuscolo (tooro), se invece ci si riferirà ad un luogo avrà l'iniziale maiuscola (Tooro).

⁵ DAVIS 1938.

⁶ Anche i dittonghi e i trittonghi sono assimilabili a vocali lunghe (Cfr. Capitolo II, paragrafo 4).

⁷ MIIRIMA 2002.

utilizzando l'alfabeto fonetico internazionale, poiché alcune grafie si differenziano dall'uso italiano.⁸

W (sempre con valore semivocalico) → /u/

Y (sempre con valore semivocalico) → /i/

C → /tʃ/

K → /k/

J → /dʒ/

G → /g/

H → /h/

S → /s/

Z → /z/

NY (+ vocale o semivocale e vocale) → /ɲ/

R e L (allofoni) → /r/ e /l/

⁸ Il riferimento per la pronuncia del runyoro-rutooro è RUBONGOYA 1999, pp. 1-28. La disamina fornita da Rubongoya è stata qui corredata dai simboli fonetici IPA e semplificata per il lettore italiano, per il quale la pronuncia dell'idioma qui trattato risulta più semplice che per gli anglofoni.

INTRODUZIONE

1. L'Uganda laboratorio di etnomusicologia
2. Motivazioni e finalità della ricerca
3. Metodologia di ricerca e presentazione del lavoro

1. L'Uganda laboratorio di etnomusicologia

L'Uganda è stata uno dei maggiori laboratori della ricerca etnomusicologica nel continente africano. A partire dagli anni Cinquanta, numerosi ricercatori hanno svolto le loro indagini nella "Perla d'Africa"⁹ confrontandosi con diverse tematiche – dallo studio degli strumenti musicali ai sistemi scalari, dai repertori di corte alle influenze esterne sulla musica locale, dall'analisi delle strutture musicali allo status dei musicisti di corte – giungendo a elaborare teorie che avranno un impatto di rilievo nella disciplina.

Tuttavia il Paese è stato interessato dalle ricerche etnomusicologiche in modo non uniforme: se l'area bantu dell'Uganda, cioè la zona che si estende a Sud del Lago Kyoga, è stata oggetto di un interesse intenso anche se non continuativo, l'area nilotica del Paese, ossia il Nord, è stata trascurata.¹⁰ Su questo orientamento ha probabilmente pesato il retaggio coloniale, infatti le aree nelle quali si è concentrata la ricerca degli etnomusicologi sono quelle che più hanno goduto dell'amministrazione coloniale: il Protettorato britannico ha favorito nettamente le popolazioni bantu, organizzate in regni e con un sistema di controllo del territorio basato su capi locali. La struttura di gestione del territorio dei Baganda, molto benvenuti dai britannici, è stata presa a modello per l'amministrazione del Protettorato tramite l'*indirect rule*; al contrario le popolazioni settentrionali, per la maggior parte organizzate in società di tipo acefalo, sono state sostanzialmente trascurate e hanno contribuito ad ingrossare le fila dell'esercito coloniale¹¹. Il Nord del Paese è inoltre segnato da uno sviluppo minore ed è stato a lungo travagliato da instabilità politica e da guerre. D'altra parte, il principale interesse suscitato dalla musica ugandese si è concentrato a lungo sulla musica di corte, dunque sulla musica legata ai regni dell'Uganda meridionale, perché caratterizzata da varietà di strumenti e repertori e dalla maestria esecutiva dei musicisti professionisti al servizio dei sovrani, in questo modo sono state escluse dall'interesse

⁹ Definizione dell'Uganda data da Winston Churchill, dopo la sua visita nel Paese centrafricano nel 1907.

¹⁰ Tra i rari contributi sull'argomento: COOKE 1999; GOURLAY 1971 e 1972.

¹¹ Questa separazione del Paese tra Nord nilotico e Sud bantu è nettissima ancora oggi: l'esercito è composto per la maggior parte da nilotici, mentre gli impiegati pubblici sono soprattutto bantu (Baganda e Banyankore in particolare) e continuano ad esistere forti disparità economiche e sociali a seconda dell'etnia e della zona di origine dei cittadini ugandesi.

scientifico le musiche del Nord dell'Uganda che pure presentano una vasta gamma di strumenti, musiche e danze. Se tra le varie corti reali quella ganda, cioè del Buganda, il potente regno tradizionale situato nell'Uganda centrale, presentava il maggior numero di repertori ed ensemble,¹² colpisce comunque l'interesse pressoché unidirezionale dei ricercatori per le espressioni musicali di quest'area e, in seconda istanza, del Busoga¹³ (la cui musica ha influenzato in larga misura i repertori ganda); mentre la musica del regno nkore ha ricevuto poca attenzione e infine quella nyoro e tooro, se si escludono le campagne di ricerca a copertura nazionale, quasi nessuna. Le ragioni della concentrazione della letteratura etnomusicologica sulla musica ganda possono essere molteplici, come la ricchezza dei repertori, la presenza di ricerche precedenti su cui basare ulteriori indagini, l'accessibilità e il relativo comfort della zona di ricerca (che è la più sviluppata del Paese e vicina alla capitale). Tuttavia non sembra del tutto fuori luogo escludere come ragione di questa preferenza accordata alla musica ganda e sogha l'influenza delle politiche e delle opinioni coloniali sulle varie popolazioni ugandesi.¹⁴ In questo senso, vale la pena ricordare le recriminazioni di Kofi Agawu rivolte ad un'etnomusicologia figlia del colonialismo e che segue più o meno consciamente le preferenze e gli stereotipi che si sono imposti nel periodo coloniale.¹⁵

Una disamina della letteratura etnomusicologica sull'Uganda può dare l'idea delle tendenze generali degli studi. Tra i primi a compiere approfondite ricerche in Uganda fu Klaus P. Wachsmann, che può essere considerato il fondatore degli studi etnomusicologici in Uganda. Grazie al suo incarico di direttore dell'Uganda Museum (dal 1948 al 1957),¹⁶ egli condusse un'ampia campagna volta alla realizzazione di registrazioni, alla raccolta di strumenti musicali e all'indagine sulle musiche delle varie popolazioni dell'allora Protettorato. Il risultato di questa vasta operazione è costituito dal fondo di strumenti musicali presente al museo nazionale,¹⁷ da numerosi documenti sonori oggi conservati presso la British Library e presso il nuovo Makerere University Klaus Wachsmann Music Archive (MAKWMA) di Kampala¹⁸ e da svariate pubblicazioni diluite nell'arco temporale di

¹² Proprio per la sua funzione di 'spugna musicale' che assorbe influenze esterne, come sostenuto da Gerhard Kubik (KUBIK 2002).

¹³ Regno con cui il Buganda confina ad Est.

¹⁴ David Pier sottolinea la mancanza dello studio delle dinamiche di potere (colonialismo, postcolonialismo, neoliberalismo) all'interno delle quali si sono sviluppati gli studi etnomusicologici in Uganda. (PIER 2009, p. 10).

¹⁵ AGAWU 2003b.

¹⁶ Wachsmann trascorse un totale di vent'anni in Uganda, dal 1937 al 1957, e vi ritornò alcune volte in seguito. Per una ricostruzione della vita e dell'eredità di Klaus Wachsmann si veda COOKE 2012 e NANNYONGA-TAMUSUZA, WEINTRAUB 2012.

¹⁷ Il fondo organologico dell'Uganda Museum fu implementato in seguito all'abolizione dei regni, quando al museo furono destinati gli strumenti reali sottratti alle varie corti. Gran parte del fondo di strumenti musicali, raccolti da Wachsmann e rilevati successivamente, non è esposto ma conservato nei magazzini del museo. Sulla collezione e la modalità espositiva ideata dall'etnomusicologo tedesco si veda: WACHSMANN 1957.

¹⁸ È possibile ascoltare tali documenti sonori, per intero in streaming, dal sito del Fondo Klaus Wachsmann della British Library, <http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Wachsmann>. Il MAKWMA di Kampala si è costituito attraverso il rimpatrio di queste e altre registrazioni storiche, principalmente quelle di Hugh Tracey e Peter Cooke, come si dirà in seguito.

circa un ventennio. Pur non essendo frutto di periodo di studio prolungato presso ciascuna popolazione,¹⁹ *The sound instruments*,²⁰ il saggio di Wachsmann contenuto in un volume sulla cultura materiale delle varie etnie dell'Uganda, resta anche oggi, a livello organologico, il punto di riferimento per qualsiasi ricerca in Uganda. L'interesse organologico ha peraltro guidato tanta parte della speculazione scientifica di Wachsmann,²¹ che si concentrò in particolare sulla musica ganda, ma investigò parimenti la diffusione degli strumenti musicali così come la trasformazione dei repertori.²² Dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti, Wachsmann investì molte energie nell'applicazione di una prospettiva storica, rinnovata rispetto ai paradigmi diffusionisti in voga in passato, ad oggetti di studio etnomusicologico, in particolare nel contesto africano, come testimonia la raccolta da lui curata, *Essays on music and history in Africa*.²³

In parte parallela alla campagna di registrazioni di Wachsmann (1949-1954), fu quella dell'etnomusicologo sudafricano Hugh Tracey che nei primi anni Cinquanta (1950-1952) effettuò registrazioni in tutto il Paese.²⁴ L'Uganda, e in particolare le tradizioni di xilofoni diffuse in diverse aree del Paese, furono anche oggetto delle speculazioni da parte del missionario ed etnomusicologo inglese, Arthur M. Jones, che ipotizzò una diffusione di tali strumenti in Africa centrale a partire da remoti contatti con l'Indonesia.²⁵

Iniziato nel 1959 e ripreso negli anni Duemila,²⁶ dopo importanti ricerche in numerosi altri paesi africani e sudamericani, l'interesse di Gerhard Kubik per la musica ganda e sogha, con particolare attenzione per le musiche per xilofono,²⁷ le tecniche esecutive e la loro

¹⁹ Wachsmann era ben consapevole delle problematiche insite nelle documentazioni condotte in modo estensivo, a questo proposito si veda: WACHSMANN 1959.

²⁰ WACHSMANN 1953.

²¹ Nei primi anni Trenta, nell'ambito della sua formazione musicologica all'Università di Berlino, Wachsmann aveva compiuto anche studi nel campo della musicologia comparata con Hornbostel e Sachs. Per ulteriori informazioni, a questo proposito, si rinvia a COOKE 2012. Oltre al già menzionato WACHSMANN 1953, altro lavoro organologico su larga scala è WACHSMANN 1961.

²² Sulla musica ganda, si vedano: WACHSMANN 1954, 1964, 1965a. Sullo studio delle trasformazioni e delle influenze musicali soprattutto a livello strumentale, si ricordano: WACHSMANN 1954b e 1958.

²³ WACHSMANN 1971a. Sempre di taglio storico, WACHSMANN 1970, mentre gli strumenti musicali costituiscono il punto di partenza per riflessioni più articolate sulle forme musicali e i sistemi culturali in WACHSMANN 1971b.

²⁴ Conservate sia all'International Library of African Music (ILAM), che ha oggi sede presso la Rhodes University di Grahamstown, sia al MAKWMA di Kampala. Il catalogo del complesso delle registrazioni di Tracey nel continente africano è contenuto nel volume TRACEY 1973; la musica ugandese non è stata tuttavia oggetto di pubblicazioni specifiche da parte dell'etnomusicologo sudafricano. L'ILAM ha però pubblicato, nella collana di dischi *Sound of Africa Series*, diverse registrazioni effettuate da Tracey in Uganda (dal n. 130 al 142). Il complesso della documentazione sonora realizzata da Tracey è consultabile (in streaming e solo per i primi 30 secondi) sul sito dell'archivio sonoro online dell'ILAM: <http://greenstone.ilam.ru.ac.za/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=ilam&l=en&w=utf-8>.

²⁵ Questa teoria è stata a più riprese esposta, rivista e rimaneggiata da Jones e quindi figura in vari suoi testi, si veda, ad esempio: JONES 1971.

²⁶ KUBIK 2007.

²⁷ Sulla musica per xilofono ganda: KUBIK, 1965, 1960, 1966/67a, 1966/67b, 1992; sogha: KUBIK 1964; konzo: KUBIK 1962.

analisi strutturale porterà lo studioso austriaco a concepire il concetto di *inherent patterns*²⁸ per definire i pattern melodico-ritmici che emergono, a livello aurale, da questo tipo di esecuzioni a più parti. Sempre negli anni Sessanta, rivolto alle caratteristiche organologiche, ai repertori e alle strutture delle musiche per xilofoni è il lavoro di Lois Ann Anderson.²⁹ Consacrato alla musica ganda nel suo complesso, e quindi anche ai repertori vocali, è il lavoro di Joseph Kyagambiddwa,³⁰ musicista e compositore ganda noto soprattutto per le sue opere nell'ambito della Chiesa cattolica ganda.

Per i due decenni di maggiore fervore etnomusicologico (gli anni Cinquanta e Sessanta), dunque, la tendenza di ricerca principale è stata quella rivolta allo studio degli strumenti musicali e si è concentrata principalmente nella zona centro-meridionale del paese, in Buganda e in Busoga. Minoritarie e solo successive sono le ricerche condotte in altri regni ugandesi: lo Nkore, dove dalla fine degli anni Sessanta Paul van Thiel ha svolto ricerche di taglio organologico e sulla musica religiosa tradizionale,³¹ e il Bunyoro, del quale il musicologo nyoro Solomon Mbabi-Katana ha studiato la tradizione delle trombe a imboccatura laterale *makondeere*.³²

Diluite nei decenni sono le ricerche di Peter R. Cooke in Uganda: iniziate nella seconda metà degli anni Sessanta, con una prolungata permanenza nel Paese (1963-1968) che ebbe come esiti un'ampia campagna di registrazioni³³ e un importante impegno a livello didattico,³⁴ esse sono continuate fino agli anni Duemila. Oltre a confrontarsi con i temi ormai classici dell'etnomusicologia in quest'area dell'Africa, e cioè la musica strumentale ganda e sogha, con un particolare focus sulle musiche di corte e per xilofono,³⁵ in anni più recenti Cooke si è confrontato con diverse altre culture musicali del Paese³⁶ e ha curato le più importanti voci enciclopediche sull'argomento.³⁷

Gli anni Settanta hanno visto un drastico declino delle ricerche in Uganda a causa dell'instabilità del Paese: dapprima la dittatura di Idi Amin, durata dal 1971 al 1979, poi il ritorno di Milton Obote. Quest'ultimo governo non solo non contribuì a migliorare la sicurezza interna, ma al contrario aumentò il clima di tensione perseguendo i sostenitori

²⁸ KUBIK 1962 e 1983.

²⁹ Si veda, ad esempio, ANDERSON 1967.

³⁰ KYAGAMBIDDWA 1955.

³¹ VAN THIEL 1966-67, 1973/74 e 1977.

³² Si veda a questo proposito: MBABI-KATANA 1982. Di Mbabi-Katana è anche un piccolo volume sul lamellofono detto *likembe*, arrivato dal Congo e diffuso in molte parti dell'Uganda, ma piuttosto raro in Bunyoro: MBABI-KATANA 1986. Come si vedrà meglio nel Capitolo V, la maggior parte dell'attività scientifica di Mbabi-Katana tuttavia è stata indirizzata alla didattica della musica tradizionale in Uganda e in generale in Africa centro-orientale (Uganda, Kenya e Tanzania): a questo proposito, si veda: MBABI-KATANA 1965, 1966, 1973, 1987 e 2002.

³³ Conservate nel Fondo Peter Cooke della British Library (e accessibili online al sito: <http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Peter-Cooke-Uganda>) e presso il MAKWMA di Kampala.

³⁴ Di cui uno dei risultati è l'antologia di canti tradizionali per le scuole curata da Cooke: COOKE 1966.

³⁵ COOKE 1970, 1971, 1995, 1996.

³⁶ COOKE 1999, DOORNBOS 1982 e COOKE, DOKOTUM 2000. Una panoramica sulle diverse espressioni musicali in Uganda è invece offerta da COOKE, KASULE 1999.

³⁷ COOKE 2001 e 2002.

del precedente regime e impedì inoltre l'economia verso la ripresa. Sintomatica del ritorno della sicurezza nazionale, dovuta alla ripresa di potere di Yoweri Museveni nel 1986, è la graduale ripresa delle ricerche etnomusicologiche.

Alla fine degli anni Novanta fecero ricerca su particolari repertori strumentali ganda Andrew Cooke e James Micklem;³⁸ anche Catherine T. Gray lavorò sulla musica ganda, ma spaziò anche nei repertori vocali sia tradizionali che composti per l'ambito cristiano,³⁹ prima di lei studiato soltanto da Kyagambiddwa.

Del decennio scorso sono le ricerche condotte da due etnomusicologhe italiane, parte di un'équipe di ricercatori, in Uganda occidentale vicino al confine congolese, nella zona presso la catena montuosa del Rwenzori abitata dai Bakonzo. Serena Facci ha sviluppato una comparazione tra le tradizioni musicali kongo e quelle dei vicini Banande del Congo, tra i quali ella ha svolto ricerca negli anni Ottanta, analizzando sia l'aspetto più propriamente musicale che quello culturale della trasformazione e ridefinizione di questi repertori.⁴⁰ Vanna Crupi ha ripreso gli studi di Kubik sullo xilofono kongo, di cui ha trattato sia gli aspetti strutturali che quelli simbolici, per poi concentrarsi sullo studio del rapporto tra lingua tonale e musica tra i Bakonzo.⁴¹

Agli anni Duemila si data lo sviluppo dell'etnomusicologia condotta da studiosi ugandesi attivi presso il Department of Music, Dance and Drama (MDD – ora Performing Arts) della Makerere University di Kampala. Figura cardine di questa scuola è l'etnomusicologa ugandese Sylvia Nannyonga-Tamusuza che, formata in parte nell'Ateneo ugandese e in parte negli Stati Uniti, ha condotto ricerche soprattutto nella propria area d'origine (il Buganda) con un'ampia prospettiva d'indagine che accosta ai dati tecnici della ricerca musicologica anche altri aspetti, quali l'attenzione per il portato sociale e culturale, soprattutto nell'ottica degli studi di genere,⁴² e guarda con serietà anche ai nuovi generi e fenomeni musicali del Paese.⁴³ Nannyonga-Tamusuza ha seguito numerosi giovani etnomusicologi ugandesi, i quali svolgono correntemente ricerche in Uganda e dei quali si può leggere nel volume curato da lei e da Thomas Solomon;⁴⁴ Nannyonga-Tamusuza ha infine progettato il rimpatrio delle registrazioni storiche sulle musiche ugandesi (di Wachsmann, Tracey e Cooke) e pianificato la costituzione del MAKWMA.⁴⁵

Altri studiosi ugandesi attivi negli ultimi anni, ma meno legati all'ambiente della Makerere University, sono Damascus Kafumbe⁴⁶ e Samuel Kahunde,⁴⁷ i quali si sono concentrati precipuamente sullo studio della musica di corte, relativamente ganda e nyoro.

³⁸ COOKE, MICKLEM 1999 e COOKE, MICKLEM, STONE 1999.

³⁹ Si vedano: GRAY 1992, 1993 e 1995.

⁴⁰ FACCI 2007 e 2009 e FACCI, NANNYONGA-TAMUSUZA 2008.

⁴¹ CRUPI 2008 e 2010/2011.

⁴² NANNYONGA-TAMUSUZA 2005 e 2009, NANNYONGA-TAMUSUZA, NATTIEZ 2003.

⁴³ NANNYONGA-TAMUSUZA 2002 e 2003.

⁴⁴ NANNYONGA-TAMUSUZA, WEINTRAUB 2012.

⁴⁵ NANNYONGA-TAMUSUZA, SOLOMON 2012.

⁴⁶ KAFUMBE 2006 e 2012.

⁴⁷ KAHUNDE 2012a e 2012b.

Dal panorama di studi qui tracciato emergono i grandi temi che hanno appassionato la ricerca etnomusicologica in Uganda, cioè l'organologia e i repertori strumentali, con un'attenzione particolare rivolta allo xilofono, soprattutto in relazione alle tradizioni musicali delle corti; si nota parimenti la predilezione dei ricercatori per alcune aree del Paese, come il Buganda e il Busoga. Fino alla fine degli anni Novanta, infine, è possibile rinvenire nella letteratura etnomusicologica sul Paese un duraturo approccio di taglio analitico ai fatti musicali, mentre nell'ultimo decennio la scuola di studiosi ugandesi ha privilegiato prospettive di ricerca nelle quali la dimensione culturale e sociale dei fenomeni musicali riveste un peso maggiore rispetto alla descrizione dei sistemi musicali.

2. Motivazioni e finalità della ricerca

Il mio interesse per le musiche dell'Uganda occidentale è iniziato nel 2008 con la ricerca svolta nel contesto della tesi di laurea magistrale.⁴⁸ In quel caso, la scelta di indirizzare il mio interesse al Bunyoro era stata guidata dalla consapevolezza che tale area, pur occupando un ruolo di spicco negli studi storici ed antropologici sulla zona dei Grandi Laghi africani, non era mai stato oggetto di organiche ricerche etnomusicologiche, ma soltanto coinvolta nelle summenzionate campagne di registrazioni di Wachsmann, Tracey e Cooke e nello studio organologico di Mbabi-Katana sulle trombe ad imboccatura laterale *makondeere*. La mia ricerca si era indirizzata verso la tradizione di musica di corte di tale regno, poiché di questa si avevano maggiori informazioni, mentre pressoché nulla si sapeva della musica di villaggio; inoltre la musica di corte di altri regni (soprattutto il Buganda) era già stata oggetto di studio e questo permetteva una comparazione fra le tradizioni musicali dei due regni confinanti.

La ricerca sul campo nel 2008 mi permise di verificare la presenza di espressioni musicali non legate alla corte reale e oggi eseguite soprattutto nei festival scolastici e ad opera di gruppi semi-professionali di musicisti e danzatori, i cosiddetti *cultural groups*. Si trattava soprattutto di repertori vocali e di danze che, a prima vista, apparivano consistentemente condizionate dalla tipologia esecutiva di taglio competitivo e spettacolare presente in tali manifestazioni. Nella prospettiva di continuare a lavorare sui repertori di quest'area, la musica di villaggio è parsa il campo migliore al quale indirizzare una nuova ricerca e ciò per almeno due ordini di ragioni. Da un lato, si è visto come gli studi precedenti avessero diretto il loro interesse in modo pressoché esclusivo sui repertori strumentali e quindi molto poco si sapeva della musica vocale in Uganda in generale e in Bunyoro in particolare; più sentita appariva dunque la necessità di una ricognizione organica sui canti dell'area. Dall'altro lato, la ricerca sul campo del 2008 aveva mostrato come l'ambiente della musica di corte nyoro

⁴⁸ CIMARDI 2008.

non fosse facilmente accessibile alle persone di sesso femminile e dunque per me proseguire in un'approfondita ricerca su quei temi avrebbe comportato delle limitazioni di base insormontabili.

Nel 2009, una ricerca svolta in Bunyoro, nell'ambito della Missione etnologica italiana in Africa Equatoriale, mi ha permesso di iniziare a documentare i repertori vocali conosciuti dagli anziani e dunque di verificare sostanziali differenze tra questi e le modalità con le quali essi sono attualmente riproposti nei festival e ad opera dei *cultural groups*; la necessità di adottare una prospettiva storica nello studio dei repertori vocali fu quindi confermata.

La decisione di ampliare il campo d'indagine al vicino regno del Tooro, anch'esso trascurato dalle precedenti ricerche etnomusicologiche, è stata ugualmente dettata da ragioni di ordine storico: il Tooro si separò dal Bunyoro attorno agli anni Trenta dell'Ottocento, ma ancora oggi conserva lingua, costumi e repertori musicali affini a quelli nyoro. Tuttavia, partendo dalle rare registrazioni storiche di musica di villaggio⁴⁹ e dalla lettura di fonti storiche ed etnografiche,⁵⁰ era ipotizzabile in Tooro una maggiore presenza rispetto al Bunyoro dei repertori musicali legati alla cultura degli allevatori huma. La verifica di quest'ipotesi attraverso la ricerca sul campo era un passaggio importante per accertare su vasta scala la diffusione, coesistenza, contaminazione o assenza di tradizioni musicali contadine (iru) e pastorali (huma) e dunque affrontare la dimensione storica dello studio dei repertori dell'area con una maggiore profondità temporale rispetto alla comparazione tra i canti conosciuti dagli anziani e quelli eseguiti oggi.

In campo antropologico, le società africane sono state a lungo considerate come sospese nel passato, immobili ed estranee ad influenze esterne; solo a partire dagli anni Sessanta si è aperta la strada allo studio delle trasformazioni vissute dalle popolazioni dell'Africa e progressivamente l'approccio storico è stato applicato nel campo etnografico.⁵¹ Tuttavia le peculiarità socio-culturali dell'area dei Grandi Laghi africani (ad esempio la compresenza di popolazioni nilotiche e bantu, di pastori e di contadini e l'importante presenza di monarchie precoloniali) hanno fatto sì che in questa zona si sviluppasse un precoce interesse per la storia locale e regionale.⁵²

Per ciò che concerne la disciplina etnomusicologica, invece, già Alan P. Merriam aveva rilevato, soprattutto a livello teorico, le varie possibilità di studio storico nel campo delle musiche africane, dall'analisi dei testi verbali dei canti come fonti di storia orale ai ritrovamenti archeologici, dall'utilizzo dei resoconti scritti del passato alla comparazione tra registrazioni storiche e repertori presenti. Nella sua presentazione sull'utilizzo della musica per ricostruire la storia culturale, egli si concentrò tuttavia sugli approcci che fino ad allora

⁴⁹ Il riferimento è ancora alle collezioni di Wachsmann, Tracey e Cooke che, per il Tooro, presentano anche alcuni documenti relativi alla musica di villaggio, in particolare ad alcuni specifici repertori huma.

⁵⁰ A questo proposito, si vedano INGHAM 1975 e TAYLOR 1998.

⁵¹ FALK MOORE 2004, pp. 57-64. Un esempio dell'applicazione della prospettiva storica nell'antropologia africanistica è il volume di Stefano Allovio sul rituale di circoncisione tra i Medje-Mangbetu del Congo orientale, diventato da rituale iniziatico ad alleanza tre gruppi diversi in un percorso storico in cui migrazioni interne e impatto della colonializzazione hanno avuto influenze determinanti (ALLOVIO 1999).

⁵² Per un inquadramento sugli studi storici e sociali nell'area, si veda CHRÉTIEN 2000, pp. 9-27.

avevano avuto maggiore applicazione nel campo della musica africana, il diffusionismo e la teoria delle aree culturali, con particolare attenzione alla diffusione degli strumenti musicali.⁵³

Nello specifico contesto ugandese, si già è rilevato l'importante lavoro di Wachsmann che, da un approccio influenzato dalle teorie diffusioniste si avvicinò col tempo a prospettive storiche che, oltre alla distribuzione geografica della presenza degli strumenti musicali, si interessavano alle trasformazioni subite dai repertori. Wachsmann era consapevole della difficoltà di raggiungere una profondità storica che sorpassasse l'arco di una o due generazioni e quindi la memoria umana, poiché nell'Africa subsahariana l'archeologia non era riuscita a trovare significativi reperti musicali data la deperibilità dei materiali e le condizioni climatiche sfavorevoli alla conservazione.⁵⁴ In realtà, in tempi recenti, nuovi approcci allo studio di una fase antica della musica africana si sono sviluppati recuperando frammentari dati archeologici e basandosi su indagini a livello linguistico, ossia utilizzando metodi solitamente applicati allo studio delle musiche dell'Antichità.⁵⁵ Tuttavia Wachsmann considera con lungimiranza le potenzialità di nuovi strumenti per l'indagine storica, come i resoconti di viaggio – di cui tuttavia sottolinea la relativa affidabilità e la conseguente necessaria cautela nel considerarli fonti attendibili – le registrazioni storiche e infine, il confronto con ciò che egli definisce «*sociological data*», ossia i dati linguistici e culturali che emergono dalla ricerca etnografica.⁵⁶ Nell'indagine storica di medio periodo sulle musiche africane, il riferimento all'attuale realtà musicale, la comparazione con la memoria locale e con i dati etnografici (sociologici, culturali, linguistici) permettono quindi di contestualizzare i dati che emergono dalle registrazioni storiche, dagli scritti del passato e dei reperti materiali.

Se negli studi etnomusicologici italiani, lo studio delle musiche tradizionali si è a lungo confrontato con la loro dimensione storica e con un intricato quanto stratificato rapporto tra repertori colti e repertori popolari e dunque tra fonti musicali scritte e processi di elaborazione propri dell'oralità,⁵⁷ in campo africanistico la possibilità di esplorare la dimensione temporale dei repertori musicali al di là del campo organologico è stata sottolineata soltanto in tempi recenti. Di particolare rilevanza per l'area d'indagine qui considerata sono le osservazioni di Gerhard Kubik che, riconosciuto il fondamentale ruolo di Wachsmann in questo campo, mette in luce l'importanza del nuovo filone di studi, soprattutto a partire dalle registrazioni storiche, e la sua attualità nel panorama di costante trasformazione in atto.⁵⁸

⁵³ MERRIAM 1982, pp. 295-320: si tratta della ripubblicazione di un saggio del 1967.

⁵⁴ WACHSMANN, COOKE 1980.

⁵⁵ Si veda, ad esempio, KISHILO W'ITUNGA 1994a e 1994b.

⁵⁶ WACHSMANN 1965b, p. 182. Il corsivo è riportato nel testo di Wachsmann.

⁵⁷ LEYDI 1991.

⁵⁸ KUBIK 2001 e 2002, pp. 293-294. L'eredità di Wachsmann in questo campo è anche celebrata da STRUMPF 2012, pp. 33-48, che aggiorna sugli sviluppi negli studi di carattere storico nell'ambito della musica dell'Africa centro-orientale.

La prospettiva storica che ha guidato il mio lavoro ha una profondità temporale variegata e impiega diverse tipologie di fonti. Lo studio della diffusione dei repertori vocali *huma* e *iru* in Bunyoro e in Tooro (Cfr. Capitolo II) si avvale ad esempio di scritti di missionari, amministratori coloniali e primi etnografi così come delle recenti ricerche di storici, ma si avvantaggia altresì della memoria orale e dello studio della trasformazione dei repertori stessi, basato sulla comparazione con le pur rare registrazioni storiche di canti delle aree oggetto d'indagine e di quelle vicine. Tuttavia la parte maggiore dell'analisi di taglio storico sulla musica *nyoro* e *tooro* si concentra sul percorso che ha portato dall'inizio del Novecento alla codificazione delle forme vocali e coreutiche nella forma attuale, testimoniata da festival e gruppi folklorici (Capitoli V e VI): anche in questo caso varie tipologie di fonti scritte (documenti e atti ufficiali, linee-guida dei festival; ma pure testimonianze personali riportate in testi scritti) e soprattutto orali (interviste agli anziani e ai maestri) hanno permesso di delineare l'articolato itinerario che ha determinato la tradizionalizzazione dei repertori musicali ugandesi in generale e di quelli *nyoro* e *tooro* in particolare.

Il concetto di tradizione è centrale nell'analisi qui condotta e costituisce il *fil rouge* che connette l'articolata discussione che si snoda nei vari capitoli di questo lavoro: esso emerge con prepotenza e problematica poliedricità dai discorsi locali attorno alla musica, ma anche attorno alle questioni di genere; esso ha segnato la mia posizione di studiosa sul campo in quanto ricercatrice e in quanto donna e ha parallelamente marcato la mia riflessione su questi temi, riflessione che peraltro ha trovato soltanto un discontinuo supporto – poiché frammentato tra discipline, riferimenti teorici e focus d'indagine differenti – nella specifica letteratura sul contesto ugandese.

La questione di genere è emersa, come si è accennato sopra, sin dalla mia prima ricerca sul campo in Uganda e la discriminazione vissuta nell'investigare certe tematiche ha in parte determinato la mia scelta di occuparmi di musiche che mi fossero più facilmente accessibili, ma ha anche sollecitato la mia sensibilità verso questi temi. In Uganda vi è stata, a partire dagli anni Novanta, un'intensa discussione sia a livello di dibattito nazionale che all'interno dell'accademia. La dissonanza tra le politiche sostenute dal governo Museveni a partire dalla seconda metà degli anni Novanta e i discorsi locali ricorrenti nel Bunyoro e nel Tooro mi ha indotto ad approfondire l'indagine relativa alle dinamiche di genere. Si è palesata l'esigenza, da un lato, di effettuare una ricostruzione storica delle concezioni di genere all'interno delle società qui prese in esame al fine di una comprensione dell'odierno riferimento al modello di genere tradizionale, e dall'altro lato, di contestualizzare i discorsi locali sul genere nell'ambito di quelli nazionali.

La riflessione su queste tematiche nel contesto africano si è fortemente rinnovata, negli ultimi decenni, alla luce della speculazione di orientamento postcoloniale⁵⁹ che ha rivisto criticamente alcuni assunti degli studi sulle donne e degli studi di genere nati dal movimento femminista europeo e americano. Il concetto di genere è stato infatti elaborato tra gli anni

⁵⁹ Come ad esempio: AMADIUME 1987 e 1997; BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006; HANSON 1992; MUSISI 1992 e 2002; OYEWUMI 1997.

Settanta e gli anni Ottanta del secolo scorso da studiose di orientamento femminista⁶⁰ ed è stato poi ripreso, attraverso varie ridefinizioni, negli studi antropologici, fino a fare il suo ingresso nelle discipline musicologiche a partire dagli anni Ottanta.

All'interno della 'seconda ondata' del femminismo impegnato nella lotta contro la discriminazione delle donne, il concetto di genere ha messo in luce come il dato biologico (il sesso) sia caricato di importanti concettualizzazioni socioculturali (il genere), sulla base delle quali le studiose femministe vedevano applicata una sistematica discriminazione femminile. In altre parole, quest'ultima non sarebbe basata su differenze biologiche tra uomo e donna, ma su presupposti culturali che la società associa al sesso: il genere emerge quindi come costruzione culturale e non come dato naturale. Questo concetto rappresenta sicuramente una svolta nella riflessione sui rapporti sociali tra uomo e donna e in questo è il contributo più importante del femminismo alle scienze umane. Tuttavia le prime teorizzazioni di genere erano profondamente segnate dalla cultura Occidentale che le aveva generate e ciò era chiaro a partire dalla correlazione univoca tra sesso e genere: maschio-uomo, femmina-donna. In questo sistema erano pensabili soltanto due generi e le donne erano rappresentate in opposizione agli uomini, esse erano dunque *le deuxième sexe*, come scriveva Simone de Beauvoir già alla fine degli anni Quaranta.⁶¹

Negli studi femministi e in buona parte in quelli antropologici, la rappresentazione delle donne è stata quella di persone subordinate, sottomesse, passive rispetto agli uomini. Anche la riflessione di Claude Lévi-Strauss riprende questa logica stantia, che presenta «gli uomini che possiedono e le donne che sono possedute... mogli che sono acquisite e sorelle e figlie che sono date via»,⁶² mantenendo la logica di opposizione bipartita di principi essenziali tipici dello strutturalismo e congedando i casi che non concordano con questo sistema come eccezioni.⁶³ L'antropologa francese Françoise Héritier esplora le concezioni di genere e mette giustamente in luce la costruzione culturale, dipendente dall'ordine simbolico e ideologico, del genere e la sua parallela interiorizzazione, da parte della società, come dato di natura.⁶⁴ Tuttavia ella presenta come universali ciò che identifica come i due pilastri dell'ineguaglianza delle donne: il matrimonio e la divisione del lavoro basata sul genere.⁶⁵ In

⁶⁰ Per una disamina dei vari orientamenti negli studi di genere e una considerazione critica della loro rilevanza in ambito storico, si rimanda a SCOTT 1988, pp. 30-50.

⁶¹ BEAUVOIR 1949. Già quindici anni prima, l'antropologa americana Margaret Mead ragionava sulle differenze sociali e di comportamento tra uomini e donne in tre società della Nuova Guinea: Mead mette in luce il carattere costruito dell'essere uomo e dell'essere donna nella propria comunità, in particolare per quanto riguarda il 'temperamento' degli individui (MEAD 1935).

⁶² LÉVI-STRAUSS 1969.

⁶³ Per una critica a questa visione di Lévi-Strauss, così come dell'idea che oppone l'uomo associato alla cultura alla donna accomunata alla natura, si veda: MACCORMACK, STRATHER 1980.

⁶⁴ HÉRITIER 1997, p. 148.

⁶⁵ Secondo l'antropologa francese, l'istituzione del matrimonio (che lei vede come una forma di controllo sociale sulla fecondità femminile) e la divisione del lavoro basata sul genere, elementi costanti in tutte le civiltà, sono i pilastri fondamentali della subordinazione e discriminazione femminile (HÉRITIER 1984-85, p. 19). In *Maschile e femminile*, invece, ella parla di 'valenza differenziale di sessi', cioè «di un rapporto concettuale

quanto idea costruita dalla società, fatto questo che la Héritier sottolinea con forza, il genere varia da cultura a cultura: tuttavia la lettura di tale fenomeno viene condotta dalla studiosa francese secondo la generalizzazione aprioristica della subordinazione femminile, tipica della società occidentale.

Diverse studiose di ispirazione postcoloniale⁶⁶ hanno rivendicato l'etnocentrismo di affermazioni come questa e, in generale, del modo di studiare le questioni relative al genere che, nel nome di una 'sorellanza' universale,⁶⁷ rappresentano le donne del Sud del mondo come sottomesse e passive, imponendo su di loro tipologie di rappresentazione della donna che non erano proprie delle loro culture.⁶⁸ Che il genere sia assunto come 'fatto di natura' e, attraverso l'ideologia, sia pensato così da 'tutti i membri della società' (dunque anche dalle stesse donne), come scrive Héritier, risulta quindi essere in questo contesto soltanto una semplificazione che supporta, ancora una volta, la posizione di vittime delle donne all'interno della società.

È significativo che una critica sostanziale a questo tipo di analisi venga soprattutto da studiose africane. Contro le generalizzazioni e l'imposizione di modelli di rappresentazione di taglio femminista si è lanciata in particolare l'antropologa nigeriana Ifi Amadiume:

The anger and bitterness felt by Third World women are directed more at Western female academics and feminists than at male anthropologists. What Third World women object to includes the imposition of concepts, proposals for political solutions and term of relationship.⁶⁹

L'imposizione di sistemi interpretativi predeterminati su società extra-europee è stato di fatto uno strumento del discorso sulle donne sostenuto da tante studiose femministe. Come scrive Amadiume:

P'Bitek (1970), observed that Western scholars were not really interested in African religion as such: 'their works have all been part and parcel of some controversy or debate in the Western World'. The same can be said of female academics and feminists in the West, for even though they used material about Third World women, they were not really interested in the points of view or concerns of those they were talking about. They were preoccupied with themselves and their own rebellion. The issues they were concerned with were in the West, yet the illustrations came from elsewhere.⁷⁰

Negli ultimi due decenni, l'antropologia ha recepito queste critiche ed è riuscita a guardare oltre i paradigmi femministi, per rivolgersi di nuovo alla specificità delle culture

orientato, anche se non sempre gerarchico, fra maschile e femminile, traducibile in termini di peso, di temporalità (anteriore/posteriore), di valore» (HÉRITIER 1997, p. 10).

⁶⁶ Come Ifi Amadiume (AMADIUME 1987 e 1997) e Oyeronke Oyewumi (OYEWUMI 1997).

⁶⁷ La *sisterhood* sostenuta da molte studiose e attiviste femministe.

⁶⁸ Si vedano, a questo proposito, AMADIUME 1987 e OYEWUMI 1997.

⁶⁹ AMADIUME 1987, p. 8.

⁷⁰ *Ivi*, p. 4.

studiate alla ricerca delle peculiarità delle concezioni locali di genere. In molte società, alle relazioni di genere sono spesso associati rapporti di potere, tuttavia, come scrive Silvia Forni:

[...] il genere si configura come un campo di indagine da esplorare prestando particolare attenzione alle valenze e ai significati locali, evitando rimozioni e appiattimenti, sia nel senso della mancata considerazione dell'importanza di questi rapporti, sia nella trasposizione acritica di modelli e questioni politiche sviluppati in ambito occidentale a contesti profondamente diversi.⁷¹

Tuttavia, il concetto stesso di genere, come costruito socioculturale, non può essere applicato universalmente. Infatti, come ha brillantemente dimostrato la sociologa nigeriana Oyeronke Oyewumi, tra gli Yorùbá della Nigeria il genere è divenuto una categoria socioculturale che implica rapporti di potere soltanto a partire dal contatto con l'Occidente: in periodo precoloniale, la società Yorùbá era gerarchicamente organizzata, ma sulla base del concetto di anzianità, non a partire dal sesso biologico e dalla sua concettualizzazione culturale. In altre parole, la differenza anatomica e biologica veniva ovviamente riconosciuta, ma non veniva considerata importante nell'organizzazione dei ruoli sociali e nella costruzione delle relazioni di potere.⁷² Da queste riflessioni emerge come il peso dato dalla cultura occidentale al fatto biologico sia in realtà esso stesso una costruzione culturale: la preminenza del biologico sul culturale è in realtà fittizia, in quanto il dato biologico stesso è influenzato dalle idee di genere.⁷³

Il filone di ricerca dei *gender studies* ha trovato applicazione anche in campo musicologico ed etnomusicologico.⁷⁴ Di rilevante interesse per la mia ricerca è la letteratura sull'argomento che si riferisce all'area dei Grandi Laghi africani, con riferimento ai lavori di Serena Facci⁷⁵ e di Sylvia Nannyonga-Tamusuza.⁷⁶ In particolare, il volume *Baakisimba. Gender and Dance of the Baganda People of Uganda*⁷⁷ dell'etnomusicologa ugandese ha costituito, insieme alle conversazioni che ho avuto modo di intrattenere con lei, un punto di partenza per il mio approccio allo studio di genere in musica e in particolare nella danza qui analizzata, il *runyege*. La ricostruzione storico-etnografica della danza *baakisimba* e l'attenzione per le sue attuali riproposte e per sfaccettate concezioni di genere di cui essa si fa veicolo nei vari contesti esecutivi è uno dei meriti maggiori del volume e ha rappresentato un paradigma comparativo per la mia ricerca. Sull'impronta del lavoro di Nannyonga-Tamusuza – ma approfondendone il taglio storico e modellando un'applicazione nel campo dei repertori vocali – ho articolato lo studio di genere dal punto di vista etnografico e ho

⁷¹ FORNI, PENNACINI, PUSSETTI 2006, p. 25.

⁷² OYEWUMI 1997.

⁷³ BUSONI 2000, pp. 48-73.

⁷⁴ In campo musicologico si veda ad esempio: SOLIE 1993; MCCLARY 1991; BARKIN, HAMESSLEY 1999. Nell'ambito etnomusicologico: KOSKOFF 1989; HERNDON, ZIEGLER 1990 (la cui introduzione si trova anche, tradotta in italiano, in MAGRINI 1995, pp. 291-310) e DOUBLEDAY 1999.

⁷⁵ FACCI 1998 e 2003.

⁷⁶ NANNYONGA-TAMUSUZA 2002, 2005 e 2009.

⁷⁷ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

seguito questa prospettiva nella trattazione delle musiche e danze nyoro e tooro, indagando la concettualizzazione locale di genere dal punto di vista della divisione in specifici repertori, del contenuto testuale dei canti e delle modalità performative, tentando così di delineare un confronto tra le testimonianze degli anziani e le attuali performance. Rispetto al lavoro dell'etnomusicologa ugandese, questo lavoro dà spazio ad una più ampia trattazione della percezione comune dei repertori tradizionali riproposti oggi, che a mio parere si distanzia da quella dei performer presa in considerazione da Nannyonga-Tamusuza, e dunque una (messa in) discussione dei termini in cui oggi si parla di tradizione nella genere e in musica in Bunyoro e in Tooro e in Uganda in generale.

Nell'introduzione ad un recente volume, *The Oxford handbook of the New cultural history of music*, Jane F. Fulcher delinea le nuove prospettive di ricerca portate dall'apertura di musicologi e storici all'apporto scientifico di intellettuali appartenenti ad altre discipline, come l'antropologia, la sociologia, gli studi di genere e i cosiddetti *cultural studies*.⁷⁸ Tra gli autori di riferimento per quella che Fulcher individua come la nuova storia culturale della musica vi sono Clifford Geertz, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Eric Hobsbawm e Terence Ranger, Benedict Anderson e Edward Said: si tratta di studiosi che hanno rivoluzionato i paradigmi interpretativi di fenomeni centrali nei processi culturali su cui più si è interrogata la contemporaneità, come la natura del pensiero antropologico, le dinamiche di potere e le potenzialità del discorso, il dibattito sulla tradizione e la rappresentazione dell'altro. Il tortuoso e sconnesso percorso che ha portato al delinearsi della mia ricerca come un lavoro policentrico e debitore di molteplici prospettive teoriche è stato determinato dal dialogo costante tra le complesse e articolate istanze emerse dall'indagine sul terreno e il necessario confronto con una letteratura multidisciplinare. In questo senso è da leggere il comune riferimento alle prospettive teoriche segnalate da Fulcher, senza la pretesa di porsi nel segno del rinnovamento dello statuto della disciplina, ma nel tentativo di un sincero impegno alla comprensione di fenomeni culturali che non possono più esser letti monoliticamente, ma del cui intricato fascino si cerca di dar conto cercando appigli interpretativi anche oltre i paradigmi elaborati nel settore disciplinare di pertinenza.

⁷⁸ FULCHER 2011.

3. Metodologia di ricerca e presentazione del lavoro

Oltre che sulla ricerca bibliografica e d'archivio (su fonti storiche ed etnografiche e sulla documentazione audio relative alle aree oggetto d'indagine), questo lavoro si basa in maniera sostanziale sulla ricerca sul campo svolta in Uganda.

L'indagine sul terreno si è svolta in diverse fasi, che riassumo qui presentando le direttive principali nelle quali la ricerca si è snodata durante i miei vari soggiorni in Uganda. Una prima ricognizione, che aveva lo scopo di verificare e documentare le tipologie della musica di villaggio, con particolare attenzione per i repertori femminili, si è svolta in Bunyoro nei mesi di luglio e agosto 2009. Una seconda fase, dall'aprile al settembre 2010, ha previsto l'ampliamento dell'area di ricerca al Tooro e si è concentrata sulla documentazione dei repertori vocali, anche maschili, ancora vivi nella memoria degli anziani. Successivamente, nei mesi trascorsi sul campo tra giugno e settembre 2011, la ricerca si è maggiormente indirizzata alla documentazione delle performance contemporanee di musica tradizionale, testimoniate dai festival scolastici e dai gruppi folklorici, e allo studio del processo che ha portato all'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole e dunque ad una sua codificazione in esecuzioni prive del carattere informale originario. Infine, l'ultimo soggiorno in Uganda, da gennaio ad aprile 2012, è stato dedicato soprattutto alla ricerca d'archivio presso il MAKWMA di Kampala, dove ho analizzato la documentazione audio che avevo precedentemente potuto consultare soltanto online o in maniera frammentaria nelle incisioni edite.

A parte quest'ultimo soggiorno in Uganda, la mia permanenza sul campo si è suddivisa pressoché ugualmente tra il Bunyoro e il Tooro. In entrambi i casi ho trascorso la maggior parte del tempo nei capoluoghi dei regni, rispettivamente Hoima e Fort Portal, che sono state le basi per le ricognizioni nelle aree circostanti. In ciascuna delle due aree dove si è svolta la ricerca, ho inoltre trascorso periodi più brevi nelle cittadine capoluogo dei principali distretti (Masindi e Kagadi in Bunyoro e Kyenjojo e Kamwenge in Tooro); a partire da questi centri ho poi lavorato nei villaggi vicini.

La ricerca sul campo in Bunyoro e in Tooro ha previsto diverse metodologie d'indagine. Ho effettuato interviste singolari e collettive, talvolta (generalmente quando da essi esplicitamente richiesto) sulla base di domande comunicate agli informatori prima dell'incontro, negli altri casi invece le interviste si sono svolte come conversazioni libere dalla struttura di domande prefissate. Le interviste sono state documentate da registrazioni audio e, nella maggior parte dei casi, supportate da fotografie. Non essendo i repertori da me studiati eseguiti normalmente in modo spontaneo, la ricerca sui canti ricordati dagli anziani si è sviluppata in sessioni di registrazione organizzate, spesso anche molto lunghe, durante le quali ai canti si alternava la spiegazione dei brani eseguiti e la conversazione. Solitamente le interviste e le sessioni di registrazione sono state organizzate a casa delle persone che hanno accettato di collaborare, le quali sono spesso state anche il collegamento con altri anziani e hanno così organizzato incontri congiunti presso la propria abitazione. La lingua nella quale si

sono svolte le interviste è variata a seconda degli informatori e delle circostanze: con gli anziani si è generalmente svolta in runyoro-rutooro, attraverso la traduzione in inglese effettuata dai miei assistenti, mentre con i giovani e con gli anziani che lo preferivano si è utilizzata la lingua inglese.

Dalla ricerca sono emerse delle personalità dotate di particolare conoscenza dei repertori da me considerati, come Geoffrey Muhuruzi sulla musica reale nyoro, Gerrison Kinyoro sulle danze tooro, Jane Sabiiti e Jane Tibamanya sui canti femminili, Vincent Nyegenya sulle danze nyoro, Kenneth Nyakairu sulle tradizioni tooro. Con molti di essi si è spesso creato un rapporto di scambio e di confronto, anche a livello teorico, sulle tematiche della ricerca.

Per quanto riguarda le performance odierne, invece, esse sono state registrate e filmate nel contesto in cui vengono normalmente eseguite (i festival, le cerimonie, le prove di scuole e gruppi, ecc.), tranne alcune rare occasioni nelle quali ho ritenuto opportuno richiedere a gruppi esecuzioni per mio uso personale; ciò è avvenuto nel caso in cui tali associazioni avevano sede in zone piuttosto periferiche o qualora siano mancate le opportunità per seguire le performance in altri contesti.

Nei casi in cui l'incontro con persone o gruppi è stato da me esplicitamente richiesto ho seguito l'uso locale, segnalato anche da altri ricercatori che hanno operato in Uganda,⁷⁹ di donare una piccola ricompensa in denaro o delle bevande per mostrare la mia riconoscenza per il tempo e la disponibilità a me data da coloro che hanno collaborato alla ricerca e, nei casi in cui le persone venivano da lontano (ad esempio per ritrovarsi presso un anziano che li aveva contattati), per risarcire le loro spese di viaggio.

Durante l'indagine sul campo ho anche sperimentato metodologie di ricerca che differiscono da quelle di tipo dialogico che ho normalmente impiegato. Ciò è avvenuto in particolare per quanto concerne la questione della percezione odierna della musica tradizionale ed è stato dettato dalla necessità di sondare le opinioni ricorrenti della gente comune e dei giovani rispetto a questo argomento. L'indagine della percezione della tradizione da parte dei ragazzi si è appoggiata principalmente sulle strutture scolastiche: una scuola primaria e una secondaria per ognuno dei distretti principali del Bunyoro (Hoima, Masindi, Kibaale) e del Tooro (Kabarole e Kyenjojo). Nelle scuole primarie, ho proposto discussioni aperte tra gli alunni delle classi più avanzate sul tema della musica tradizionale, che essi conoscevano principalmente grazie al canale scolastico appunto e, per quanto riguarda la musica di corte, attraverso la cerimonia reale dello Mpango. Nelle scuole secondarie ho invece lavorato con le classi intermedie, a partire da questionari scritti da me preparati, nei quali agli studenti era richiesto di rispondere in modo anonimo (ma indicando il proprio sesso e la propria età) per favorire la serenità nell'esprimere le proprie preferenze musicali e la propria posizione rispetto a temi dibattuti quali le questioni di genere. Le risposte fornite nei questionari sono state la base della discussione proposta poi agli alunni coinvolti, dove temi centrali della ricerca (interesse per la musica tradizionale da parte dei

⁷⁹ PIER 2009, pp. 38-39 e NANNYONGA-TAMUSUZA, WEINTRAUB 2012, p. 218.

giovani, posizione rispetto all'emancipazione femminile, ecc.) sono stati suggeriti loro per un confronto di idee.

Infine, ho avuto la possibilità, grazie a Stephen Mugabo, di sperimentare il mezzo radiofonico per sondare i pareri della gente. Grazie ad un programma culturale tenuto, in lingua locale, da Mugabu presso la Better FM Radio di Fort Portal ho suggerito di parlare della danza *runyege* e di chiedere agli ascoltatori che opinione avessero della danza tradizionale e dei danzatori, sfruttando la possibilità del pubblico di telefonare in studio per raccogliere brevi ma significative testimonianze dell'opinione comune attorno a questi temi. Si tratta di una tipologia di raccolta di informazioni che ho applicato in modo molto sporadico e a mo' di complemento delle interviste e delle discussioni più approfondite con gruppi di persone. È mio parere, infatti, che la ristrettezza dei tempi della trasmissione radiofonica e la distanza posta dal mezzo telefonico, attraverso il quale la gente poteva esprimere i propri pareri, condizionassero l'espressione delle opinioni, per tale motivo questa tipologia di raccolta di informazioni non poteva, nelle condizioni in cui mi sono trovata a operare, essere utilizzata in modo estensivo.

La mia ricerca sul campo è stata possibile grazie ai due amici che mi hanno accompagnata come interpreti ed assistenti: Issa Sunday in Bunyoro e Stephen Mugabo in Tooro. La mia conoscenza di Issa Sunday risale al 2008, quando iniziai a collaborare con lui nel corso della mia ricerca sulla musica di corte nyoro. Issa è un giovane munyoro che, dopo diversi anni di volontariato e un Bachelor in Social Sciences, dirige ora la sede della Croce Rossa di Kagadi (per il Distretto di Kibaale) dove coordina le attività dell'ente sia dal punto di vista sanitario che sociale. La sensibilità di Issa nel campo del sociale ha contribuito, attraverso le nostre continue discussioni sulla mia ricerca, a dare spessore e ad approfondire la mia comprensione delle dinamiche comunitarie e relazionali nyoro, in particolare rispetto alle tematiche di genere.

Ho conosciuto Stephen Mugabo all'inizio del mio campo in Tooro nel 2010, quando ero alla ricerca di un'assistente donna che potesse aiutarmi nella ricerca. Non avendo trovato disponibilità da parte di ragazze a seguire il mio lavoro, Stephen si è offerto per aiutarmi e la collaborazione con lui è stata molto proficua. Stephen è un giovane mutooro che ha da poco terminato gli studi universitari con un Bachelor in Turismo; egli è da svariati anni percussionista e danzatore di *runyege* e ha fatto parte di diverse formazioni di *cultural groups* in Tooro. Le sue esperienze e competenze, che egli ha condiviso durante la mia ricerca, sono state molto utili per la formazione del mio pensiero sull'attuale panorama musicale tooro in campo tradizionale, così come il nostro confronto sulle questioni di genere ci ha portati a considerare la grande complessità di questi temi nel presente.

In alcune occasioni, hanno collaborato con la mia ricerca anche Bakar Abubakar in Bunyoro e Alice Basemeera in Tooro, talvolta accompagnandomi nei miei incontri con la gente e operando come interpreti. Tuttavia, Issa e Stephen hanno seguito, tranne in rari casi, tutto il mio lavoro, rispettivamente in Bunyoro e in Tooro, e la mia riflessione sui temi qui oggetto di ricerca è debitrice del confronto e del dialogo con loro.

La necessità di lavorare con assistenti è stata dettata da diverse ragioni: in primo luogo, soprattutto per i primi tempi e considerato che la mia ricerca si è svolta in una zona

geografica molto ampia, avevo la necessità di essere presentata alle persone da qualcuno parte della loro comunità e che potesse far comprendere le motivazioni e le finalità del mio lavoro. In secondo luogo, la mia conoscenza della lingua runyoro-rutooro, nonostante si sia affinata con il tempo, non è al livello di sostenere un'articolata conversazione, era quindi necessario un mediatore linguistico. Infine, il loro aiuto e la loro conoscenza del posto si sono rivelati molto utili nei vari spostamenti occorsi per incontrare gli informatori.

La traduzione del contenuto verbale dei canti è avvenuta, sulla base della spiegazione e dei chiarimenti forniti dagli informatori, con l'aiuto dei miei due assistenti: Issa per i canti nyoro e Stephen per i canti tooro. A partire dalle registrazioni effettuate, per ogni brano essi hanno trascritto il testo verbale in lingua runyoro-rutooro, io ho verificato la corrispondenza della trascrizione verbale con l'audio e poi insieme si è tradotto il testo, passando attraverso la traduzione inglese dei miei assistenti, direttamente in italiano. Stephen ha anche collaborato nel lavoro di controllo ortografico del testo e nella verifica finale delle traduzioni.

La documentazione da me raccolta nel corso della ricerca sul campo è ampia: si tratta all'incirca di più di 400 esecuzioni vocali e di danza. A diversi informatori che ne hanno fatto richiesta ho donato copia delle fotografie, delle registrazioni audio e video delle esecuzioni da essi realizzate. Infine, durante il periodo di ricerca svolto alla Makerere University nel 2012, ho depositato al MAKWMA di Kampala parte di questa documentazione, da me organizzata secondo i metodi di archiviazione dell'istituzione.

Questo lavoro si articola in sei capitoli. Il primo, di taglio antropologico, presenta le popolazioni delle aree dove si è svolta la ricerca e affronta uno studio in prospettiva storica delle concezioni di genere in Bunyoro e in Tooro. Nel Capitolo II si contestualizzano i repertori oggetto d'indagine nel complesso della musica nyoro e tooro: in particolare si definiscono i contesti e i repertori musicali di corte e religiosi e si definisce, rispetto a questi, la musica di villaggio, della quale vengono presentate le tipologie, la loro diffusione e le caratteristiche. Nel Capitolo III si analizza una selezione dei canti di villaggio, scelti in base alla loro rilevanza rispetto alle tematiche di genere e nell'ottica di dar conto dell'eterogeneità di stili musicali delle due regioni. Il Capitolo IV si concentra invece sulla musica per danza *runyeye*, diffusa con diverse varianti nel Bunyoro e nel Tooro: di essa si analizza la dimensione etnografica e si propongono un'analisi musicale e coreutica. Il V Capitolo si sofferma invece su fenomeni di portata nazionale, considerando l'impatto delle musiche esterne sui repertori tradizionali ugandesi e il processo di codificazione che questi hanno subito in seguito all'insegnamento scolastico, all'istituzione dei festival e all'attività dei gruppi folklorici. Il sesto capitolo, ha invece un taglio più analitico e mirato al contesto nyoro e tooro, del quale vengono analizzate le performance attuali di musica e di danza e si considerano le trasformazioni che la concezione di genere ha subito in rapporto a questi repertori. Nelle Conclusioni si problematizza il discorso attuale sulla tradizione nei campi della musica e delle questioni di genere. Diverse appendici corredano questo lavoro: la prima presenta i testi verbali di canti soltanto citati durante la trattazione, la seconda elenca i documenti considerati nella discussione sui festival scolastici e la terza costituisce un glossario dei termini in runyoro-rutooro presenti nel testo.

CAPITOLO I

BANYORO, BATOORO E GENERE

1. Banyoro e Batooro
2. Genere e generi
3. Il genere nella società precoloniale tooro e nyoro
4. Il periodo coloniale e i primi decenni post Indipendenza: le trasformazioni nella concezione di genere
5. Il genere nel Banyoro e nel Tooro oggi

1. Banyoro e Batooro

Sebbene oggi si sottolinei la divisione – oltre che geografica, anche etnica, culturale e linguistica – tra Banyoro e Batooro, il passato comune di questi popoli, che hanno seguito percorsi differenti soltanto negli ultimi cento anni o poco più, ha fatto sì che la loro cultura sia del tutto simile: i tratti sociali e l'organizzazione politica tradizionale di queste due società sono infatti omologhi. Di fatto la differenziazione tra Banyoro e Batooro è essenzialmente legata al riferimento geografico e storico dei due regni che sorgevano in quest'area: il Banyoro e il Tooro; quest'ultimo resosi indipendente dal primo attorno al 1830. I Banyoro e i Batooro parlano uno stesso idioma della famiglia linguistica Bantu interlacustre, il runyoro-rutooro, che presenta solo piccole differenze di pronuncia e alcune varianti lessicali da un regno all'altro. Ciò nonostante, il riferimento preciso ad un'identità 'etnica' specifica è un fattore importantissimo all'interno del multiculturale stato ugandese e per questo è costantemente sottolineato da Banyoro e Batooro ponendo enfasi sulle differenze coi popoli vicini, anche con quelli con i quali sono più culturalmente legati. La costruzione, o il rafforzamento, di tale identità etnica è un fenomeno comune alle società di tutta l'Uganda e ha avuto inizio con il periodo coloniale.⁸⁰

L'area abitata da queste popolazioni ospita anche comunità che, sebbene storicamente parte dei Banyoro o dei Batooro, se ne differenziano leggermente per alcune caratteristiche derivanti dall'ambiente ecologico in cui sono stanziate e dalla loro posizione periferica rispetto al centro dei regni. Si tratta delle comunità che popolano la costa orientale del lago Alberto (i Bagungu), la piana del Semliki a meridione di tale bacino (i Batuku) e le zone in prossimità del lago Giorgio, oggi parte della zona konzo (i Basongora);⁸¹ aree nelle quali la pesca e la pastorizia sono ancora oggi attività pressoché esclusive, in cui il runyoro-rutooro presenta varianti lessicali e la musica si declina in generi e stili parzialmente diversi da quelli praticati dalle popolazioni dell'altopiano. Queste comunità, nonostante le caratteristiche

⁸⁰ Per un approfondimento di queste tematiche si rinvia al capitolo finale. Si veda anche CHRÉTIEN 2000.

⁸¹ A proposito delle comunità con una specifica identità locale, ma comunque considerate parte dei Banyoro e dei Batooro, si veda TAYLOR 1962, p. 46.

loro peculiari, sono considerate e si considerano parte rispettivamente dei Banyoro e dei Batooro.⁸²

Tuttavia, in queste due aree sono pure presenti – alcune da secoli, altre da decenni – varie etnie minoritarie, che si sono integrate solo in minima parte con le popolazioni locali e conservano tuttora la propria lingua e le proprie tradizioni musicali: i Baruli, gli Acoli e gli Alur nel Bunyoro settentrionale; i Bamba e i Bakonzo soprattutto nel Tooro sud-orientale; infine i Bakiga, che negli ultimi decenni si sono insediati massicciamente sia nel Tooro che nel Bunyoro e sono particolarmente numerosi nelle zone di Kibaale e di Kamwenge.

L'area del Bunyoro e del Tooro comprende attualmente dieci distretti amministrativi. Quelli settentrionali, parte del Bunyoro, sono: Masindi, Kiryandongo, Hoima, Buliisa, Kibaale;⁸³ quelli meridionali, appartenenti al Tooro, sono: Ntoroko, Kyenjojo, Kabarole, Kyegegwa, Kamwenge. Come si è rilevato sopra, nelle zone periferiche di queste due aree la popolazione in taluni casi non è a maggioranza nyoro o tooro (come ad esempio nei distretti di Kiryandongo e di Kamwenge) oppure si tratta di comunità parzialmente distinte dai Banyoro (come i Bagungu nel distretto di Buliisa) e dai Batooro (come i Batuku nel distretto di Ntoroko): vista l'eterogeneità culturale delle zone estreme, questa ricerca si è concentrata nei distretti centrali delle aree nyoro (distretti di Masindi, Hoima, Kibaale) e tooro (Kabarole, Kyenjojo, Kyagegwa).

I distretti sopra descritti si estendono su una superficie di circa 27.000 km² nell'Uganda centro-occidentale e attualmente vi risiede una popolazione di più di 2 milioni di persone.⁸⁴ Si tratta di una zona principalmente collinare e a tratti pianeggiante, situata ad un'altitudine media superiore ai 1000 metri; essa si trova poco più a nord dell'Equatore, che attraversa l'Uganda meridionale. È una terra florida, le risorse idriche sono consistenti: a parte i numerosi fiumi che la solcano, i maggiori dei quali sono il Kafu e lo Nkusi, la parte occidentale del Bunyoro si affaccia sul lago Alberto, attraverso il quale confina con la Repubblica democratica del Congo, mentre nel territorio del Tooro è presente parte del Lago Giorgio, oltre al Lago Alberto che bagna la sua parte settentrionale. Nel Tooro sono inoltre

⁸² Mentre scrivo, tuttavia, la tendenza delle varie comunità ugandesi a lottare per veder riconosciute le identità locali – tutelate dalla Costituzione del 1995 – ha portato Basongora e Batuku ad affermare la propria indipendenza dai Batooro. In particolare, i Basongora nel giugno 2012 hanno eletto un proprio re e dichiarato l'istituzione del regno del Busongora (storicamente non documentato, vi era infatti un *chiefdom* con un capo locale sotto il controllo dei Batooro); per questo atto hanno incontrato anche l'ostilità della popolazione konzo, nella cui area amministrativa i Basongora, dopo un passato di nomadismo pastorale, sono attualmente stanziati. I Batuku, invece, durante l'agosto 2012 hanno rifiutato la visita del re tooro e dichiarato di voler essere autonomi, poiché la monarchia tooro a lungo non si è curata di loro.

⁸³ Il territorio attribuito ai due regni è stato oggetto di contestazioni: dalla fine dell'Ottocento il Bunyoro si è visto togliere una parte consistente dei suoi possedimenti (indicati, da allora, come *Lost Counties*) a favore del regno del Buganda, territori poi solo in parte ritornati al Bunyoro nel 1965; mentre il regno del Tooro ha perso i suoi territori più occidentali (corrispondenti ai distretti di Kasese e Bundibugyo) in seguito all'indipendenza delle popolazioni bamba e konzo, precedentemente inglobate dal governo coloniale nel regno tooro.

⁸⁴ Di cui 1.232.442 in Bunyoro e 1.034.855 in Tooro, secondo i dati ricavabili dal Censimento del 2002.

presenti numerosi corsi d'acqua minori provenienti dall'imponente catena montuosa del Ruwenzori, un tempo compresa nei territori del regno, e alcuni laghi vulcanici.⁸⁵

I Banyoro e i Batooro erano storicamente divisi in agricoltori (bairu) e allevatori (bahuma); oggi questa suddivisione sopravvive non come indicazione dell'effettiva attività svolta, ma soltanto come vago riferimento alla discendenza clanica o alla posizione sociale: vi sono infatti clan (o sezioni di essi) di origine huma e iru, ma più comunemente oggi tali denominazioni fanno riferimento rispettivamente ad una sorta di aristocrazia in opposizione ad una condizione servile.⁸⁶ A testimoniare l'antica distinzione sociale e culturale, legata alle differenti forme di sussistenza e alle distinte usanze di bairu e bahuma, restano alcuni specifici repertori musicali, come si vedrà nei Capitoli II e III. Infine, Banyoro e Batooro sono suddivisi in numerosi clan⁸⁷ (*ruganda*, pl. *nganda*, che letteralmente significa 'uniti'), ognuno dei quali è associato ad uno o più particolari elementi oggetto di divieto rituale:⁸⁸ il riferimento agli individui sulla base dell'affiliazione clanica è ricorrente in diversi canti.

⁸⁵ Per una descrizione geologica, ambientale e in generale geografica dell'Uganda occidentale si veda: BAKER 1958.

⁸⁶ Su questo tema si veda TAYLOR 1998, pp. 8, 61, 63, 199.

⁸⁷ Le fonti parlano di un numero variabile tra cento e centocinquanta clan. La classificazione è resa difficile dal fatto che la maggior parte dei clan nyoro e tooro è suddivisa in sottoclan, identificati con nomi diversi ma accomunati da uno stesso *muziro*, cioè totem.

⁸⁸ John Beattie nota che, alla fine degli anni Cinquanta, i vari clan non erano concentrati in località specifiche; tuttavia il fatto che numerosi toponimi derivano da nomi di clan suggerisce che in origine i clan fossero concentrati in zone ristrette e solo successivamente si siano diffusi nel territorio (BEATTIE 1960, p. 100). Brian K. Taylor, studiando la diffusione dei clan tooro, è di opinione in parte diversa, si veda a questo proposito TAYLOR 1998.

2. Genere e generi

La parola italiana ‘genere’ presenta varie accezioni; tra queste ai fini del nostro studio sono particolarmente rilevanti quella di genere come categoria musicale (basata sui criteri formali, contenutistici o legata agli strumenti utilizzati) e quella di genere inteso come elaborazione concettuale in senso culturale, sociale e storico del dato sessuale. Se nella lingua inglese questi due significati di ‘genere’ corrispondono a due distinti vocaboli – rispettivamente *genre* e *gender* – in italiano la polisemanticità del termine può dare origine a fraintendimenti, in particolare in un’analisi di repertori musicali che adotta un’ottica *gender oriented*. Per ovviare a questo inconveniente, in luogo di ‘genere musicale’ mi propongo di utilizzare varie perifrasi, quali ‘tipologie di repertori’ oppure, a seconda dei casi specifici, le nomenclature *tooro* e *nyoro* per le differenti categorie di musiche. Questa scelta, oltre a limitare eventuali incomprensioni, permette di evitare che il concetto occidentale di ‘genere musicale’, gravato di implicazioni sistematiche e normative, si sovrapponga alla concezione locale di queste musiche, che seppur soggette ad una certa categorizzazione, presentano maggiore fluidità di definizione e soprattutto numerose intersezioni tra ‘generi’ diversi, indicative non di irregolarità ma piuttosto di un fare musicale in cui gli scambi tra repertori vocali e strumentali sono usuali e in cui un brano vocale può essere eseguito in disparati contesti e molteplici compagini e dunque comportare una classificazione che varia a seconda della specifica esecuzione.⁸⁹

L’applicazione del concetto di genere (*gender*) negli studi (etno-)musicologici ha avuto grande fortuna negli ultimi decenni come nuovo paradigma per leggere il dato musicale in sé e le componenti extramusicali ad esso collegate, con esiti talvolta innovativi, ma in alcuni casi discutibili. Il genere è stato, a seconda degli autori, un tema di ricerca oppure una categoria d’analisi.⁹⁰ A superare questa visione del genere si rileva un utilizzo di tale concetto come strumento d’analisi, come lente che permetta di mettere a fuoco fenomeni del sociale o della musica nella loro relazione con le concezioni dell’essere uomo o dell’essere donna (o con le altre eventuali categorie di genere): il genere si è quindi venuto a configurare nel senso di un particolare taglio dell’indagine dato alla ricerca.

Tale è la prospettiva che vuole informare questo studio delle musiche *tooro* e *nyoro*, a partire dai repertori tradizionali ricordati dagli anziani fino alle attuali performance di canti e danze che si rifanno alla tradizione. Di genere si parla oggi anche in Uganda: nell’ambito delle sovvenzioni straniere a progetti imperniati sul sociale, nel contesto delle politiche governative, all’interno delle amministrazioni locali e tra la popolazione, coinvolta nei progetti e nella discussione delle azioni politiche del Governo. Diverse fonti, scritte e orali, permettono di studiare la concezione di genere anche nel periodo precoloniale; nel presente invece sono le direttive degli enti internazionali, l’orientamento delle sovvenzioni delle ONG

⁸⁹ Questi temi verranno ripresi nel Capitolo II.

⁹⁰ Per una sintetica panoramica degli studi musicologici nel campo del genere, si veda KALLBERG 2001 e ABBATE 2003.

e le conseguenti politiche di Governo che ricreano il genere, rimodellando concezioni locali a partire da assunti 'universali' filtrati nella legislazione nazionale.⁹¹

Negli studi etnologici e etnomusicologici su queste società, i fenomeni oggetto di interesse degli studiosi sono stati quelli in cui il ruolo degli uomini era preminente.⁹² Per ovviare alla scarsità di informazioni sul mondo femminile causata da questa tradizione di studi, si rende necessaria una particolare attenzione al ruolo delle donne nella società e nella musica. Quest'attenzione non sarà tuttavia esclusiva, ma soltanto funzionale ad una ricostruzione storica equilibrata sia sul versante antropologico che su quello musicale.

La definizione di genere che viene qui adottata, come categoria d'analisi, e che è modellata sulle concettualizzazioni nyoro e tooro, è quella della caratterizzazione culturale del sesso biologico che varia nel tempo e a seconda della discendenza sociale.⁹³ L'essere maschio o femmina non determina automaticamente l'essere – rispettivamente – uomo o donna (le uniche due identità di genere previste da Banyoro e Batooro), ma tale relazione tra l'identità biologica e quella sociale cambia, nelle culture considerate, in relazione alla eventuale appartenenza alla dinastia reale. Inoltre, le connotazioni dell'essere uomo e dell'essere donna, ossia il complesso di prerogative sociali e culturali associate a ciascun genere, si sono trasformate nel tempo e i repertori musicali oggetto d'indagine permettono di focalizzarne alcune caratteristiche. La definizione di genere qui impiegata ha carattere operativo: essa permette di esaminare la concettualizzazione del genere nel Banyoro e nel Tooro secondo le proprie specificità; non vuole dunque essere una definizione teorica generale,⁹⁴ ma un dispositivo epistemologico che, pur riprendendo formulazioni teoriche precedenti, si rifà primariamente alle istanze concettuali dei Banyoro e dei Batooro, così come mi è stato dato di comprenderle attraverso la letteratura e la ricerca sul campo.

Poiché la dimensione storica nell'analisi del genere tra i Banyoro e i Batooro è fondamentale, si è deciso di adottare qui una prospettiva diacronica, che segna del resto tutta la trattazione anche per quanto riguarda i repertori musicali. Si vedrà come il concetto di genere sia in stretta relazione con quello – articolato e controverso – di tradizione (in musica e nella società) e come queste idee si siano trasformate nel tempo, in modo simile ai processi intervenuti nei repertori tradizionali.

⁹¹ ORTNER 1997.

⁹² Le tematiche maggiormente affrontate dall'etnologia e dall'etnomusicologia non solo nelle aree considerate ma in Uganda in generale sono le monarchie tradizionali e la musica di corte, ambiti nei quali la componente maschile (nelle concezioni, nelle pratiche, nei ruoli di potere, ecc.) è sicuramente preponderante, se non esclusiva.

⁹³ In questo senso, il genere si configura come relazione piuttosto che come un ruolo o uno status, come messo in luce da Henriette Moore in MOORE 1988.

⁹⁴ Non vengono pertanto considerate tutte le possibili condizioni che determinano una variazione dell'identità di genere, ma solo quelle significative per i Banyoro e i Batooro. Tuttavia, in altre culture, il genere può variare a seconda di molteplici condizioni. La letteratura sull'argomento è vasta, si citano qui due esempi di ambito africano, nei quali il genere muta a seconda dell'età o del luogo fisico in cui è il soggetto, come succede tra i Baganda dell'Uganda centrale (NANYONGA-TAMUSUZA 2005), oppure tra gli Yòrubá della Nigeria, l'idea stessa di genere non esisteva in periodo precoloniale (OYEWUMI 1997).

3. Il genere nella società precoloniale tooro e nyoro

Il genere è una categoria che varia non solo a seconda della cultura analizzata, ma anche, all'interno di una stessa società (o di una parte di essa), nei diversi periodi storici. Per questo motivo, l'indagine del concetto di genere nelle società nyoro e tooro necessita di una trattazione che tenga in considerazione i mutamenti avvenuti in queste ultime durante il XX secolo. Tali trasformazioni nel Bunyoro e nel Tooro si sono verificate soprattutto in conseguenza del contatto e dell'influenza dell'Occidente, che hanno preso inizialmente la forma di sporadici incontri con esploratori e in seguito si sono articolate nel prolungato rapporto con missionari e amministratori coloniali, ma continuano ancora oggi sia attraverso la presenza di occidentali in Uganda che attraverso i mass media, in particolare negli ultimi decenni.

Si tratta sia di un'influenza diretta esercitata dall'Occidente in passato (ma che continua ancora oggi) sia di un influsso indiretto sull'interpretazione dei fenomeni culturali attraverso un discorso sul genere che segue categorie occidentali. In questo contesto, le critiche postcoloniali agli studi di genere in ambito extraeuropeo hanno dato un contributo fondamentale nel mettere a nudo sia le mistificazioni storiche sia le più recenti letture antropologiche che mancano di una vera comprensione delle società studiate. Come ha scritto Oyeronke Oweyumi, a proposito degli Yorùbá nigeriani:

[...] in order to analyze how and why gender is constructed in Yorùbá society (and indeed in contemporary African society), the role and impact of the West are of utmost importance, not only because most African societies came under European rule by the end of the nineteenth century but also because of the continued dominance of the West in the production of knowledge.⁹⁵

Per tracciare un quadro storico delle concettualizzazioni di genere nelle società tradizionali nyoro e tooro, ci si può servire di diverse tipologie di fonti, dagli scritti di missionari a quelli di etnografi: naturalmente ogni categoria di documenti presenta specifiche problematiche di interpretazione che si è cercato di valutare attentamente in questa ricostruzione storica.⁹⁶ Nell'analizzare il genere in periodo precoloniale (che si chiude con l'inizio del XX secolo), si sono considerati soprattutto quei testi pubblicati fino agli anni Venti del secolo scorso, redatti sulla base di informazioni avute da informatori anziani e che quindi fanno riferimento ad un periodo precedente, oppure i testi che tentano una ricostruzione storica di tale periodo.⁹⁷

⁹⁵ OYEWUMI 1997, p. 8.

⁹⁶ Il carattere di parzialità nella rappresentazione delle società prese in esame da questo tipo di documentazione è stata vagliata e tenuta in considerazione. La problematica 'obiettività' relativa a questo tipo di documenti è messa in luce da Nakanyike Musisi, in MUSISI 2002, p. 107.

⁹⁷ I primi scritti riguardanti l'area sono quelli degli esploratori alla ricerca delle fonti del Nilo e in missione per studiare il bacino idrico che alimenta tale fiume; la maggior parte di loro pubblicò i resoconti di viaggio di

La documentazione è più ricca per il Bunyoro che per il Tooro, ma visto il secolare passato comune dei due regni e la loro cultura condivisa, è possibile considerare le informazioni offerte dalle fonti comuni a entrambi i regni, con minime distinzioni che verranno segnalate.

Nel Bunyoro e nel Tooro, tra la gente comune (cioè le persone che non erano parte della dinastia reale) il sesso biologico era tradizionalmente messo in relazione univoca con il genere: un maschio adulto veniva concettualizzato come uomo e una femmina adulta come donna.

L'educazione, l'atteggiamento e le aspettative della società naturalmente erano, e sono, determinanti nel dare forma e nel definire cosa fosse un uomo e cosa una donna. Come in molte altre società, se nella prima infanzia i bambini e le bambine nyoro e tooro crescevano e giocavano insieme, dall'età di circa dieci anni i compiti per maschi e femmine si diversificavano, seguendo sostanzialmente le attività del genitore del medesimo sesso.⁹⁸ A tutti i figli veniva imposto il rispetto assoluto per l'autorità dei genitori, che era sia un aspetto della deferenza dovuta in generale alle persone più anziane sia un riconoscimento del riguardo che spetta a coloro che hanno generato (*bazaire*).

Secondo John Roscoe,⁹⁹ la cerimonia che segnava per i giovani nyoro il passaggio all'età adulta era l'estrazione dei sei denti centrali dalla mandibola inferiore.¹⁰⁰ Dopo un periodo di isolamento, durante il quale le ferite nelle gengive si richiudevano, il giovane o la giovane erano riammessi nella comunità e considerati adulti e dunque pronti per il matrimonio.¹⁰¹

In una società patriarcale ed esogama come quella nyoro e tooro, società organizzata in clan e connotata dalla residenza virilocale, le figlie erano considerate persone che non sarebbero rimaste con la famiglia d'origine, perché dopo il matrimonio se ne sarebbero andate in un'altra casa, dando alla luce figli che non sarebbero stati del proprio clan, ma di quello del marito. Per il clan e per la famiglia d'origine le figlie erano *baana bw'ahara*,¹⁰² coloro che se ne sarebbero andate, invece i figli erano *basigazi*, coloro che restavano,

queste spedizioni ma queste fonti non si rivelano utili per l'argomento qui trattato, poiché raramente vi sono riferimenti significativi a temi legati al genere.

⁹⁸ Roscoe descrive i compiti di maschi e femmine sia nelle famiglie di allevatori o che in quelle di agricoltori: in entrambi i casi vi è una specializzazione a seconda del sesso (ROSCOE 1923, pp. 259-264). Per quanto riguarda invece i giochi infantili, essi sono descritti complessivamente da Roscoe senza porre in rilievo differenze di giochi tra bambini e bambine (anche se è ragionevole supporre esistessero). Sull'educazione dei giovani alle varie attività, si vedano anche, due pubblicazioni posteriori ma che presentano ricostruzioni storiche: NYAKATURA 1970 e TAYLOR 1998, pp. 40-42 e 46.

⁹⁹ ROSCOE 1923, p. 260 e segg.

¹⁰⁰ Si tratta di un'usanza molto probabilmente di origine nilotica: i Lwo talvolta ancora oggi estraggono gli incisivi inferiori, soprattutto alle donne, in quanto l'assenza dei due denti frontali è considerata un segno di bellezza.

¹⁰¹ TAYLOR 1998, pp. 29-30 fa riferimento al permesso che il figlio doveva chiedere al padre per rasarsi e per fumare per la prima volta, tuttavia non viene specificato se si tratta di un'usanza che segna un passaggio di status.

¹⁰² Lett. 'figli di lontano', il termine *baana* è neutro, può cioè riferirsi a figli o a figlie: è proprio la specificazione 'di lontano' chiarisce che si tratta delle figlie femmine. Int. a Steven Kasenene, Kamwenge, 06/09/2011. Anche TAYLOR 1998, pp. 31-33 fa riferimento all'utilizzo di questi termini per indicare figli maschi e figlie femmine.

stabilendosi vicino alla casa del padre e, attraverso il matrimonio, apportando nuovi membri al clan.

Da questo punto di vista, una figlia rappresentava una perdita per la famiglia e per il clan: essa veniva nutrita, allevata ed educata e poi lasciata andare in un'altra casa nella quale ella avrebbe lavorato e generato una prole. Per la famiglia che l'avrebbe accolta, invece, la figlia di un altro clan era sì una persona estranea, ma anche un dono prezioso che avrebbe permesso ad un nuovo nucleo familiare di crescere e prosperare attraverso il cibo da lei coltivato e cucinato e attraverso i figli che lei avrebbe dato alla luce. I canti di matrimonio danno testimonianza delle due polarità che si incontrano in questa unione, quella dei 'donatori' e quella dei 'riceventi' la sposa, e offrono molti elementi attraverso i quali indagare la componente sociale, quella affettiva e quella di genere che si manifestano in questa complessa e articolata cerimonia.¹⁰³

Il matrimonio tradizionale nyoro e tooro era – e in parte ancora oggi è – basato sul dono di beni (bestiame, birra, ecc.)¹⁰⁴ da parte della famiglia dello sposo a quella della sposa: siffatta istituzione è comprensibile alla luce del sistema esogamico e virilocale. Agli occhi occidentali il matrimonio nyoro e tooro è apparso spesso come una compravendita di donne da parte di due clan;¹⁰⁵ tuttavia questa lettura svisciva la cultura nyoro e tooro e soprattutto non tiene in considerazione la visione locale del matrimonio.¹⁰⁶ Agli occhi dei Banyoro e dei Batooro non si trattava di comprare una donna: una donna non può essere pagata nemmeno con le ricchezze più immense.¹⁰⁷ Essa non è una schiava,¹⁰⁸ bensì una persona allevata con cura da una famiglia e che in un altro clan permetterà lo sviluppo di un nuovo nucleo familiare. I doni (*mukaaga*) che la famiglia dello sposo offre a quella della sposa non sono un pagamento, bensì un ringraziamento per aver allevato una fanciulla e per il fatto di concederla ad un altro gruppo¹⁰⁹ e, al tempo stesso, una sorta di risarcimento per la perdita di una persona amata e utile in casa.¹¹⁰ Tuttavia, non è soltanto con questi doni che si

¹⁰³ I canti di matrimonio sono analizzati nella sezione relativa del Capitolo III.

¹⁰⁴ In runyoro-rutooro *mukaaga*; Francesco Remotti (REMOTTI 1978) predilige l'espressione 'compenso matrimoniale' per descrivere questa usanza praticata anche tra i Banande.

¹⁰⁵ Si veda l'interpretazione che ne dà, ad esempio, LÉVI STRAUSS 1969. Per una lettura in chiave locale di quest'usanza diffusa presso moltissimi popoli bantu, si veda OYEWUMI 1997, pp. 51-52.

¹⁰⁶ Taylor ne parla come del 'ringraziamento per tutto quello che è stato fatto per la figlia' (TAYLOR 1998, p. 34). Questa stessa visione è emersa dall'intervista a Majiiri Kabuzi e Dorothy Nyakato, Fort Portal, 29/08/2011. Le due informatrici novantenni, inoltre, mettono in luce come la commercializzazione e mercificazione dell'istituzione del *mukaaga* non fosse presente in passato, durante la loro infanzia e giovinezza.

¹⁰⁷ Anche REMOTTI 1978, p. 332, sottolinea come tra i Banande la donna non sia considerata allo stesso livello del bestiame dato alla sua famiglia in occasione del matrimonio.

¹⁰⁸ Nella società tradizionale nyoro e tooro esisteva la schiavitù: si trattava principalmente di schiavi ottenuti attraverso le razzie in battaglia, gli schiavi poi potevano essere venduti o regalati.

¹⁰⁹ Si veda ROSCOE 1923, p. 267. Ancora oggi viene pagato il *mukaaga* alla famiglia della sposa e questa è la spiegazione data normalmente per spiegare tale usanza.

¹¹⁰ Naturalmente una lettura univoca del fenomeno, anche se storicamente fondata, equivarrebbe a cancellare la varietà delle singole letture, appiattendolo le coscienze individuali in un ben inquadrato fenomeno sociale. In realtà, a seconda della famiglia, l'usanza del *mukaaga* poteva essere interpretata con sfumature differenti: come risarcimento di una perdita affettiva o come uno scambio che permetteva di acquisire altri beni, il che tuttavia

compensa la famiglia della sposa; tra i due gruppi si instaura infatti un rapporto di parentela, che vede la famiglia dello sposo in posizione inferiore¹¹¹ oltre che durante la cerimonia di presentazione (*kweranga*), anche nel futuro: uno sposo svolgerà diversi tipi di servizi per la famiglia della sposa e manterrà verso di essa un atteggiamento di contegno e rispetto. Il matrimonio è infatti un affare di gruppo, non una semplice unione tra due persone: sono i due lignaggi, quello dello sposo e quello della sposa, appartenenti a due clan diversi, che stabiliscono una relazione.¹¹² Il loro coinvolgimento è chiaro quando si considera che spesso lo sposo, se non era ricco, otteneva parte del *mukaaga* da parenti esterni al proprio nucleo familiare ristretto.

La sposa non partecipava né alla scelta dello sposo né alle trattative per organizzare il matrimonio; ma del resto non era coinvolto direttamente neppure lo sposo: in passato infatti i matrimoni erano normalmente combinati dai genitori e i due sposi potevano al massimo esprimere il loro rifiuto a sposare una data persona.¹¹³ Tuttavia l'uomo aveva un ruolo attivo nel 'prendere' la sposa che egli portava a casa sua e conduceva nel proprio gruppo familiare, mentre la sposa era passivamente 'presa' da un'altra famiglia. Questa asimmetria è evidente nella terminologia utilizzata ancora oggi: l'uomo sposa (*aswera*) una donna, mentre questa è sposata (*aswerwa*) da un uomo.¹¹⁴ Inoltre, l'uomo acquisiva più ampia libertà di scelta dopo il matrimonio, quando poteva decidere di prendere altre mogli e il consenso della prima sposa in proposito era considerato importante, ma non necessario.

Nonostante i 'riti di passaggio' descritti da Roscoe,¹¹⁵ sicuramente la cerimonia che rendeva effettivo il divenire adulti era il matrimonio; esso determinava la fine dell'infanzia e

non coincide con la mercificazione della persona. A proposito di questa seconda linea interpretativa si veda REMOTTI 1978, che mette in luce le complesse dinamiche simboliche e sociali legate al compenso matrimoniale, dinamiche che erano totalmente slegate da logiche 'commerciali'. Probabilmente l'idea del *mukaaga* come ringraziamento piuttosto che come risarcimento fu anche influenzata dalla morale cristiana e dalla condanna morale della pratica da parte degli occidentali: nella società contemporanea la concezione diffusa è quella del *mukaaga* come mero ringraziamento alla famiglia della sposa e non è semplice comprendere quale fosse l'idea al riguardo nel periodo precoloniale.

¹¹¹ Questa relazione che pone i 'donatori' della sposa in posizione nettamente superiore rispetto ai 'riceventi' è invece accuratamente evitata nel costume matrimoniale nande, come sottolineato da REMOTTI 1978.

¹¹² TAYLOR 1998, pp. 105-111.

¹¹³ È documentata anche la pratica, in passato, del promettere a qualcuno un figlio non ancora nato (*kuswera enda*, cioè letteralmente 'sposare una pancia', gravida naturalmente). Solitamente avveniva tra due amici molto stretti: se il nascituro fosse stato una femmina, essa sarebbe divenuta una moglie dell'amico (o di suo figlio), se invece fosse stato un maschio sarebbe stato un servitore. Si vedano a questo proposito BEATTIE 1958, p. 5 e TAYLOR 1962, p. 49. Se il matrimonio era essenzialmente una questione gestita dagli uomini e la sposa non aveva facoltà di scelta, tuttavia aveva diritto di rifiutare un fidanzato o un marito, analogamente a quanto avveniva tra i Banande (REMOTTI 1978, p. 331).

¹¹⁴ Sebbene oggi i matrimoni non siano più combinati e ci sia più parità tra i coniugi, è ancora evidente la differente posizione di uomo e donna nell'atto del matrimonio, che la terminologia evidenzia sia come retaggio del passato sia come concezione per molti versi ancora attualissima.

¹¹⁵ Roscoe è l'unica fonte a parlarne; Fisher, che scrive nei primi decenni del Novecento, non fa nessun accenno a quest'usanza. Ciò fa supporre che fosse un rito iniziatico che stava scomparendo all'inizio del XX secolo. Infatti, Roscoe si servì di informatori anziani e grandi conoscitori delle tradizioni per la sua ricerca etnografica,

l'inizio dell'età adulta e costituiva, per questo, uno dei principali elementi che marcano l'essere uomo (*musaija*) e l'essere donna (*mukazi*), e in quanto tale un cambiamento di status sociale. In quest'ottica, il matrimonio faceva di un maschio un uomo: egli costruiva una casa per la moglie e i futuri figli e diveniva così *nyineka*, cioè padrone della casa e capo della famiglia¹¹⁶ (*ka*). Una casa vuota (*nju*) non era sufficiente, ma era necessario che nella casa ci fosse almeno una donna (e quindi dei figli), perché ci fosse una famiglia. A proposito del contesto culturale nande, Francesco Remotti mette in luce la connessione tra *ka*, 'insediamento, dimora' e *muka* che, come in runyoro-rutooro, significa 'moglie di qualcuno', termini ai quali, nel contesto linguistico qui considerato, possiamo affiancare anche il sostantivo *mukazi*, donna, che pure rinvia al radicale *-ka-*.¹¹⁷ Se Remotti sottolinea la connotazione di potere (maschile) di tale radicale nell'ambito nande, nel contesto nyoro e tooro questa accezione semantica sembra assente dal gruppo semantico *-ka-*, che appare piuttosto marcato dall'idea di domesticità: *ka* è la casa, la famiglia e, di riflesso, ciò che definisce la moglie di qualcuno e, in generale, un elemento centrale dell'essere donna. Per la donna il matrimonio coincideva con l'abbandono della casa paterna e il trasferimento presso quella del marito, lei diveniva così *nyinenju*,¹¹⁸ cioè signora del focolare (lett. padrona della dimora);¹¹⁹ inoltre il matrimonio segnava l'avvio della sue capacità procreative e parallelamente anche l'iniziazione alla sessualità, che le era stata preclusa in precedenza, vista la grande importanza data alla verginità della sposa: una donna sposata (*muka*) dà vita alla casa attraverso la generazione di una famiglia (*ka*).

La centralità del matrimonio nel definire lo status di uomini e donne emerge, per converso, nelle definizioni negative e sprezzanti con le quali sono indicate le nubili e gli

Fisher invece si rifece a simili informatori soltanto per la parte storica della sua ricerca, ma non per la descrizione degli usi e costumi locali, che invece descrisse come vide in quegli anni.

¹¹⁶ DAVIS 1938, p. 139.

¹¹⁷ REMOTTI 1994, p. 112 e segg.

¹¹⁸ DAVIS 1938, p. 139. In Tooro è attestato anche l'utilizzo del termine *nyinabwenge* (lett. 'madre della consocenza') che però sembra derivare dalla lingua nkore (DAVIS 1938, p. 19).

¹¹⁹ Su questo argomento si vedano: ROSCOE 1923, che mette in luce il ruolo della zia paterna della sposa nell'istruire la giovane e inesperta coppia all'unione sessuale; TAYLOR 1998 p. 25 che sottolinea l'importanza della verginità prima del matrimonio; ed ELAM 1973 che parla dell'enfasi data dai Bahima dello Nkore alla verginità femminile, come elemento centrale che stabiliva la differenza tra lo status di ragazza e quello di donna/moglie: molto probabilmente qualcosa di simile avveniva tra gli allevatori nyoro e tooro. Più scarse sono le testimonianze sul valore della verginità presso le comunità dedite all'agricoltura; si tratta di fonti apparentemente influenzate dalle usanze cristiane: NYAKATURA 1970, p. 26 parla della prova della verginità della sposa attraverso la macchia di sangue lasciata sul talamo la notte in cui si consumava il matrimonio. Questa usanza è stata testimoniata anche da alcuni informatori. Nonostante gli occidentali abbiano spesso descritto le popolazioni dell'Uganda occidentale come dedite a facili costumi, Nakanyike B. Musisi (MUSISI 2002, p. 104) smentisce questa lettura eurocentrica. Attraverso una dettagliata ricostruzione basata su fonti d'archivio, Musisi mette in luce come, già a inizio Novecento, l'aumentata libertà femminile portata dal Cristianesimo avesse aumentato la promiscuità, a differenza di quanto avveniva precedentemente.

scapoli.¹²⁰ Una donna che non sposata veniva detta *kadiba*, cioè ‘colei che è rimasta, non è stata presa’:¹²¹ nella dinamica matrimoniale all’interno della quale l’uomo ‘prende in moglie’ e una donna ‘è presa in moglie’, ella è un avanzo e quindi trattata con commiserazione. Un uomo celibe (o un uomo lasciato dalla moglie) veniva invece definito *muhuuru*, sottolineando la sua inettitudine come uomo e quindi il disprezzo nei suoi confronti: il radicale *-huru* indica la debolezza (di cosa o di persona),¹²² mentre il sostantivo *muhuru*, che si differenzia dal precedente soltanto per la seconda sillaba che è breve, fa riferimento alla repulsione, al disgusto, alla ripugnanza.¹²³

Uno sguardo alle attività testimoniate nel periodo precoloniale può rendere conto delle diverse mansioni riservate a uomini e donne. Secondo Doyle,¹²⁴ l’agricoltura era l’attività principale della maggioranza della popolazione nyoro (e, aggiungiamo noi per estensione, tooro), ma una parte di essa era dedita all’allevamento: l’economia complessiva era quindi data da un sistema misto agricolo e pastorale, tipico del cosiddetto *Kitara Complex*.¹²⁵ Sia nel regime contadino che in quello pastorale vigeva una chiara suddivisione del lavoro tra uomini e donne.

I terreni erano di proprietà degli uomini e trasmessi esclusivamente in modo patrilineare, tuttavia la maggior parte del lavoro agricolo veniva svolto dalle donne, mentre gli uomini si occupavano del disboscamento di nuovi terreni e del dissodamento dei campi prima delle semine.¹²⁶ L’attività agricola degli uomini era dunque sporadica, mentre quella delle donne era (e in molte zone rurali è ancora oggi) pressoché quotidiana: essa non richiedeva un sapere specifico, infatti poteva essere svolta anche dai bambini, e, seppur indispensabile alla famiglia, era considerata basilare e rudimentale. Nella valutazione dei lavori maschili e femminili in ambito contadino, possono risultare illuminanti le parole di Francesco Remotti riferite al contesto nande:

Come spesso succede nelle società di orticoltori – e anche in altri tipi di società – non è connesso al lavoro femminile un particolare valore o prestigio sociale: esso rientra piuttosto nella sfera della routine e delle attività indispensabili per la sopravvivenza. Anche per i

¹²⁰ Gli individui che non si sposavano e non avevano prole erano generalmente emarginati e bistrattati. A questo proposito si veda ROSCOE 1923, p. 239. Ciò avveniva normalmente, ma con l’eccezione di alcuni casi particolari, come si vedrà oltre.

¹²¹ Sostantivo costruito a partire dal verbo *kudiba*, ‘essere lasciato, rimasto non venduto; caduto in disuso, divenuto obsoleto, degenerato’ (DAVIS 1938, p. 23). Il sostantivo *kadiba* è peraltro costituito, oltre che dal radicale *-diba*, dal prefisso diminutivo *-ka*, che lascia intendere la condizione immatura di una persona di tal sorta e anche un certo atteggiamento di scherno nei suoi confronti.

¹²² *Ivi*, p. 46.

¹²³ *Ivi*, p. 104.

¹²⁴ DOYLE 2006, pp. 11-41. La descrizione di Doyle riguarda nello specifico il Bunyoro ma per il periodo precoloniale qui analizzato (1860-1900) può essere considerata valida anche per il Tooro.

¹²⁵ A proposito dei vari elementi culturali, storici ed economici che legano i territori originariamente parte dell’impero di Kitara, si veda BUCHANAN 1973.

¹²⁶ TAYLOR 1962, p.29. Int. a Leo Sebala, John Bitamale e Benezweri Rwakaikara, Kagadi, 23/06/2010; int. a Garrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

Banande si determina insomma una visione assai netta tra l'economia domestica – interamente o quasi delegata alle donne – e ciò che Chet S. Lancaster nel suo studio (1976) sui sistemi di orticoltura nell'Africa sub-sahariana chiama economia politica, coincidente con la sfera del prestigio, riservata agli uomini. In effetti sono gli uomini che controllano l'uso e la distribuzione dei beni prodotti dalle donne.¹²⁷

Nelle comunità contadine, alla divisione delle mansioni corrispondeva dunque una differenziata valutazione di pregio: se il lavoro femminile, sul quale si basava l'alimentazione della famiglia, era considerato ordinario, le attività compiute occasionalmente dagli uomini (come la caccia, la costruzione della casa, la preparazione dei campi, le relazioni con la comunità) erano rivestite di alto merito e dignità. Proprietari dei terreni, gli uomini erano peraltro i responsabili dei prodotti agricoli. Alcune attività agricole si svolgevano inoltre in modo comunitario o in gruppo, con la collaborazione dei vicini: anche per questo motivo, le relazioni comunitarie, mantenute e curate principalmente dagli uomini, erano importanti. Secondo Beattie, infatti, non vi erano azioni collettive al livello superiore di quello familiare cioè che coinvolgessero il lignaggio o il clan, ma la cooperazione locale avveniva a livello di vicinato piuttosto che di parentela.¹²⁸ Ciò nonostante, nella visione nyoro e tooro era comunque necessario avere famiglie numerose perché una grande famiglia produceva di più e dunque permetteva di acquisire prosperità.

Il bestiame era una delle principali fonti e manifestazioni di benessere, alle vacche era ancorata l'economia tradizionale di scambio ed esse permettevano alle famiglie di allargarsi attraverso nuovi matrimoni, basati – come s'è visto – sui doni che consistevano principalmente in bovini. Il valore attribuito ai bovini nella società tradizionale nyoro e tooro sarà analizzato meglio nel Capitolo III, in relazione ai repertori vocali di lode del bestiame. Preme qui ricordare come, similmente al contesto contadino, anche tra gli allevatori vige una netta divisione del lavoro, in base alla quale agli uomini competeva il pascolo, l'abbeveraggio, la cura e la mungitura delle vacche, mentre alle donne spettava la cura dei vitelli, la gestione del latte e la produzione dei suoi derivati.¹²⁹ A differenza delle comunità agricole, tuttavia, nel contesto huma non è stato possibile rinvenire chiari pareri su una differente attribuzione di valore ai compiti degli uomini e delle donne, se si esclude l'esaltazione delle imprese maschili nella battaglia, che trova esplicitazione nei repertori di gesta eroiche, come si vedrà nel Capitolo III.

Gli ultimi decenni dell'Ottocento testimoniano un vistoso calo dei capi di bestiame nel Bunyoro, dovuto sia a razzie da parte dei Baganda che a diverse malattie che decimarono le mandrie.¹³⁰ Questa situazione non si verificò in modo così drammatico in Tooro, dove il

¹²⁷ REMOTTI 1993, p. 29.

¹²⁸ BEATTIE 1960, p. 105 e segg.

¹²⁹ TAYLOR 1962, p. 57.

¹³⁰ Secondo Shane Doyle, in Bunyoro la situazione di precarietà e di continua mobilità delle popolazioni data dalle varie guerre di espansione e di difesa dai britannici del re Kabarega causò un abbandono delle tradizionali tecniche di controllo ambientale ed ecologico che proteggevano il bestiame da malattie e animali selvatici; tali tecniche consistevano in primis nell'incendio controllato di alcuni terreni da destinare al pascolo, distruggendo così l'habitat di diversi insetti portatori di malattie endemiche, come la mosca tze tze. Già a fine Ottocento il

bestiame era stato sì oggetto delle razzie del re nyoro Kabarega, ma dove l'incidenza delle malattie endemiche era stata minore, anche se consistente. Alla morte del bestiame seguì la scomparsa della cultura degli allevatori huma nel Bunyoro, avvenuta in modo più drastico rispetto al Tooro, e di conseguenza oggi si riscontra la quasi totale assenza di canti legati al bestiame o all'allevamento. La differenza tra i due gruppi, gli allevatori bahuma e i coltivatori bairu, si è fatta sempre più vaga a causa della perdita del bestiame e della conseguente conversione di bahuma all'agricoltura;¹³¹ tuttavia alla cultura huma è ancora legato un grande prestigio, mentre ai bairu viene associato uno stato di sottomissione, se non addirittura di condizione servile, come si è già rilevato sopra. L'origine di tale disparità sociale è collocabile nel periodo tra il XVIII e il XIV secolo: secondo lo storico francese Jean-Pierre Chrétien, la preminenza dei bahuma sui bairu era legata alla minore dipendenza degli allevatori dalle condizioni climatiche. Infatti, durante le crisi ambientali, gli allevatori potevano migrare col proprio bestiame, mentre la condizione degli agricoltori e la loro stessa sopravvivenza era seriamente minacciata. Ciò ha portato, nella visione di Chrétien (che riprende quella dello storico Edward Steinhart), all'accettazione da parte degli agricoltori di una supremazia huma, basata appunto sul valore 'mobile' del bestiame.¹³²

Tra le altre attività svolte dai Banyoro e dai Batooro figurano la caccia agli animali selvatici (antilopi di varie specie, elefanti, bufali, ecc.) e la pesca sui laghi Alberto e Giorgio. La caccia e la pesca erano praticate esclusivamente da uomini, anzi in diversi aspetti proibite e tenute segrete alle donne, e a volte accompagnate da canti. Specifici repertori vocali, oggi sempre meno conosciuti ed eseguiti, sono legati a queste attività. Tra le attività artigianali ad esclusivo appannaggio maschile, oltre alla produzione di vasellame di argilla e di panni in corteccia battuta,¹³³ si ricordano l'estrazione di ferro e la sua lavorazione al fine di ottenere lame per le zappe e coltelli per altre necessità agricole o di caccia.¹³⁴

Infine va rilevato come la lavorazione del sale, estratto già in epoca precoloniale presso i due maggiori bacini salati dell'Uganda occidentale (Lago Alberto e Lago Edoardo), fosse interamente in mano alle donne nel prospero centro nyoro di Kibiro presso il Lago Alberto. Ruth Fisher osserva come dall'attività femminile dipendesse l'intera economia domestica e come le famiglie in cui le donne lavoravano il sale fossero particolarmente benestanti. Inoltre la missionaria inglese sottolinea che «These women are probably the only wives who are not ill-treated by their husbands, for it would go ill with them if the men did not assume a chronic craven attitude toward them, for they are entirely dependent on their wives for

Bunyoro viene descritto dai viaggiatori che lo attraversarono come un paese desolato, segnato dall'incuria e povero di bestiame, nonostante la fama di allevatori dei bahuma e le numerose mandrie della famiglia reale. Il riferimento su questo tema è a DOYLE 2006.

¹³¹ TORELLI 1973, p. 483.

¹³² CHRÉTIEN 2000, pp. 122-123 e 308.

¹³³ La corteccia battuta, *rubugo*, costituiva il principale materiale per l'abbigliamento tradizionale, oltre alle pelli animali.

¹³⁴ ROSCOE 1923.

home, food and clothing.»¹³⁵ Nella comunità di Kibiro sembra dunque che i ruoli di genere fossero ribaltati rispetto a quelli tipici dei gruppi di contadini e allevatori nyoro e tooro: oltre al sostentamento, il prestigio dell'attività lavorativa e l'autorità domestica erano infatti associati alle donne. Godfrey N. Uzoigwe nota la particolarità di tale situazione e lascia aperta la questione sul perché tale monopolio femminile del sale avvenisse soltanto a Kibiro e non presso il Lago Edoardo (presso il centro di estrazione di Katwe, un tempo parte del regno Tooro) e sul motivo della posizione assunta dalle donne di Kibiro, posizione così rilevante da risultare eccezionale all'interno della società tradizionale nyoro e tooro.¹³⁶

Dalla breve disamina delle varie attività del Bunyoro e del Tooro precoloniale risulta che, a parte l'ultimo caso illustrato delle donne di Kibiro, le attività più specializzate (sebbene praticate da una stretta minoranza della popolazione, come nel caso di fabbri e vasai) o comunque ritenute più elevate (benché eseguite in modo saltuario, come la caccia o la preparazione dei campi) erano maschili, mentre quelle femminili, anche quando fondamentali per la sopravvivenza, non erano generalmente tenute in alta considerazione. La divisione del lavoro, e la valutazione culturale di esso, risulta un marcatore significativo sul quale si intagliano alcuni tratti centrali nella definizione delle prerogative di genere.

Legati alle idee circa la vita, dell'essere umano ma pure delle piante e degli animali, sono alcuni elementi centrali nella definizione di genere tra le popolazioni considerate. Tra i Banyoro e i Batooro dediti all'agricoltura (*bairu*), la sfera della riproduzione e quella della produzione di cibo (attraverso il lavoro agricolo, il raccolto e la preparazione culinaria di quest'ultimo) coincidono con i tratti fondamentali dell'essere donna:¹³⁷ il generare una prole e preparare gli alimenti con la quale nutrirla, ma parallelamente crescere figli che contribuiranno alla crescita della terra sono gli elementi che caratterizzano la concezione della donna *iru*. Tra gli allevatori *huma*, invece, la donna non svolgeva né attività pesanti né lavori più leggeri direttamente associati alle vacche.¹³⁸ Yitzchak Elam, nel suo studio sul ruolo sociale e sessuale della donna *hima* nello Nkore (regno a sud del Tooro), mette in luce come il divieto posto alle donne di occuparsi del bestiame risieda proprio nel loro essere generatrici di figli e, come tali, in opposizione al bestiame produttore di latte, in passato elemento principale della dieta degli allevatori e dei loro figli.¹³⁹ La sfera della riproduzione e quella della produzione di cibo (ma non della sua conservazione e trasformazione, di pertinenza femminile) sono anche in questo caso intese come polarità affini e, per tale motivo, nella mentalità *hima*, da mantenere separate.

¹³⁵ FISHER 1911, pp. 30-31. Anche Roscoe rileva come la lavorazione del sale estratto a Kibiro fosse in mano alle donne, ma sottolinea altresì le miserevoli condizioni di vita della popolazione presso il Lago Alberto (ROSCOE 1923, p. 234).

¹³⁶ UZOIGWE 1972, p. 432.

¹³⁷ Analogamente a quanto avveniva tra i Banande del Congo occidentale: il riferimento è a REMOTTI 1978 e 1993, p. 28.

¹³⁸ Si veda, a questo proposito, ROSCOE 1923, p. 262 e segg.

¹³⁹ ELAM 1973. *Hima* è la forma nkore dell'aggettivo *huma*, riferito agli allevatori.

Anche l'essere uomo, tra i Banyoro e i Batooro, si esplica in parte nel nesso tra la sfera riproduttiva e quella produttiva. Il ruolo dell'uomo nella fecondazione è infatti riconosciuto (e di fatto attestato con l'assoluta patria potestà sui figli), ma si pone come atto preliminare quanto imprescindibile per l'azione generatrice femminile. Similmente, tra i bairu, il lavoro dell'uomo di preparazione dei campi è visto come l'azione che permette l'effettiva coltivazione, poi svolta dalle donne. In quest'ottica, le prerogative di genere rispetto ai temi della procreazione e della produzione alimentare sembrano riecheggiare quelle rilevate da Remotti presso i Banande del Congo, soprattutto per ciò che concerne la concezione processuale dei ruoli maschile e femminile rispetto ai cicli della vita e della terra.¹⁴⁰ In modo parallelo ma diretto ad una fonte alimentare differente, il bestiame, l'uomo huma si occupa dell'estrazione dell'alimento, il latte, attraverso la mungitura ma la sua conservazione e trasformazione, dunque l'attività che ne consegue e che si esplica per una durata temporale maggiore, è delegata alle donne.

Il contributo dell'uomo al regime alimentare domestico si esplica anche nell'attività della caccia, saltuariamente praticata da agricoltori e allevatori e culturalmente connotata per la sua pericolosità e dunque per il coraggio e la destrezza fisica necessari perché essa risulti propizia. Simili valori di mascolinità sono alla base di un'altra importante polarità della concezione di genere maschile, comune a bairu e bahuma, ossia la protezione della famiglia: essa si esplica nella difesa da pericolosi animali selvatici, nemici e, infine, a livello comunitario nella partecipazione a battaglie a difesa del regno. Per questo la lancia e lo scudo sono simboli maschili, come si riscontra anche in alcuni canti.

David D. Gilmore individua alcuni elementi, che egli vede ricorrere nella maggioranza delle culture umane,¹⁴¹ connotanti l'idea di mascolinità: si tratta di procreazione, protezione e approvvigionamento.¹⁴² Nell'imput alla vita dato attraverso la fecondazione, nella difesa della propria famiglia e della comunità e, infine, nel provvedere alla famiglia con beni necessari quanto eccezionali (per frequenza e valore) sembra prendere forma anche l'idea tradizionale dell'essere uomo tra i Banyoro e i Batooro.

Sia tra gli allevatori che tra gli agricoltori, all'autorità dei genitori sui figli corrispondeva quella dell'uomo sulla donna. La donna era sostanzialmente considerata immatura, come un bambino, e per questo doveva sottostare alle figure maschili, in particolare al padre e al marito. Il matrimonio marcava l'inizio del controllo da parte dello sposo (e dei suoi parenti

¹⁴⁰ REMOTTI 1994, pp. 137-143. Se vi sono delle somiglianze con la concezione di genere nande, va tuttavia sottolineato che più dubbia sembra l'associazione dell'uomo con l'attività e della donna con la passività – associazione che se può forse essere sostenuta con un'argomentazione terminologica, è in parte smentita dalle testimonianze orali (Banyoro e Batooro assegnano valore maggiore alle attività maschili, ma riconoscono che il lavoro maggiore, in termini di impegno e di risultati, è quello femminile) – così come difficilmente è riferibile agli agricoltori nyoro e a tooro la discussione rispetto ai temi di natura e cultura, che si realizza nel rapporto dialettico con la foresta, tipico del contesto nande.

¹⁴¹ Gilmore propone quest'ipotesi – di per sé molto universalista e discutibile – sostenendo che alla base questo concetto di mascolinità ci siano simili seppur variegati condizioni fisiche, ambientali e psicologiche, poi elaborate dalle diverse società a livello culturale.

¹⁴² GILMORE 1990.

maschi)¹⁴³ sulla sessualità e sul lavoro della sposa. Il marito aveva a propria disposizione, da un lato, i favori sessuali e la prole data alla luce dalla donna; dall'altro lato, che egli disponeva delle capacità lavorative della moglie e del loro prodotto. Secondo Melville L. Perlman,¹⁴⁴ dal punto di vista giuridico, una donna comune non aveva infatti nessuna responsabilità legale e in caso di errori o infedeltà non subiva le stesse sanzioni di un uomo, ma veniva punita come i bambini, cioè con provvedimenti fisici, che andavano dalle percosse a ferite inflitte con coltelli.¹⁴⁵

L'autorità dell'uomo sulla donna era un principio fondante della cultura tradizionale nyoro e tooro e costituiva il livello di base della gerarchia sociale. La leggenda sulla dipartita dei 'semidei' Bacwezi, che un tempo governavano quest'area, cita tra i vari elementi che indicavano una fine imminente del loro regno l'insubordinazione delle donne: ciò appare come la peggiore espressione della mancanza di rispetto della popolazione, un sovvertimento dell'ordine talmente intollerabile che non permetteva scampo. Secondo la versione della leggenda riportata da Fisher, il mucwezi Mugenyi disse «I am despised and jeered at by a woman; therefore I will leave the world; it is corrupt, and no place for the gods».¹⁴⁶

Perlman mette in luce come la superiorità dell'uomo sulla donna fosse un aspetto fondamentale delle relazioni della società precoloniale nyoro e tooro, e fosse costitutivo dei rapporti di genere in particolare:

Male dominance was an expression of the value attached to unequal status relationships, a value embodied in numerous norms of the society. But we have no reason to believe that Toro women themselves (or the men) considered that they suffered unduly under the system. These were the norms of their society and a woman accepted them, partly, it is true, because she knew no alternative, nor was there any in a society in which there was no place for unattached women.¹⁴⁷

Corollario dell'autorità dell'uomo sulla moglie o la figlia era, talvolta, uno sfruttamento spropositato del lavoro delle donne, soprattutto tra gli agricoltori. Secondo Shane Doyle,

¹⁴³ Una donna sposata poteva concedere i suoi favori sessuali anche a uomini dello stesso clan del marito senza che fosse considerato adulterio, inoltre una donna rimasta vedova veniva assimilata, come ulteriore moglie, nella famiglia di uno dei fratelli del defunto. Su questi temi si vedano ROSCOE 1923, pp. 68-69 e 239-240 e TAYLOR 1998. Ciò è significativo nel mettere in luce quanto il matrimonio fosse un'istituzione che stabiliva un legame tra due gruppi di persone, identificate nei due clan.

¹⁴⁴ PERLMAN 1966, p. 566.

¹⁴⁵ Int. a Matama Korotirida e Aberi Bitamazire, Muuro, 29/06/2010.

¹⁴⁶ FISHER 1911, pp. 108-109. Di seguito, lo stesso Mugenyi afferma: «Let us leave the kingdom of this world, for it is defiled; when women despise us, who will fear us?» Anche NYAKATURA 1973, p. 34, a proposito della partenza dei Bacwezi, cita esempi di mancanza di rispetto da parte di donne come sintomo del completo declino dell'autorità dei semidei, dovuto all'insubordinazione dei loro sudditi (secondo la leggenda, la necessità della dipartita dei Bacwezi venne poi confermata da sogni premonitori e auguri).

¹⁴⁷ PERLMAN 1966, p. 569.

Agriculture was an area where Nyoro patriarchy was particularly dominant. Many male informants condemned their forefathers as 'useless in terms of agricultural production'. Wives and daughters 'were treated more or less as slaves'. Women 'performed the agricultural tasks while the men sat back'. Wives were 'ill-treated, battered'. Women dug, weeded assiduously, and did most of the reaping and all the threshing. Men, however, particularly if they were poor, are said to have helped at particular stages in the agricultural year. Men cleared new land, took responsibility for banana cultivation, and helped plant and weed certain crops.¹⁴⁸

Tuttavia Taylor cita pareri di informatori tooro, secondo i quali la donna non era maltrattata;¹⁴⁹ questa opinione è confermata dal parere di numerosi numerose interviste e colloqui informali avvenuti sul campo. Inoltre le donne dei capi locali, le quali spesso erano di origine 'aristocratica' huma, godevano di alcuni privilegi, come il non dover cucinare, lavorare nei campi e andare a prendere l'acqua alla fonte: questi compiti erano lasciati alle servitrici di casa, mentre le mogli passavano il tempo sedute a fumare.¹⁵⁰ Non è possibile rinvenire dalle fonti ulteriori informazioni sullo status delle mogli dei capi, per quanto sarebbe interessante un raffronto con l'interpretazione di Lawrence D. Schiller che vede buona parte delle differenze di status in Buganda determinate non dall'appartenenza di genere, ma dalla struttura gerarchica della società. Secondo questa ponderata lettura, una donna assumeva lo status sociale del marito o del fratello: i rapporti di subordinazione tra un uomo e una persona di status inferiore (ad esempio tra un capo locale e una persona comune) si riflettevano dunque in quelli tra sua moglie e una persona di status inferiore (cioè tra la moglie di un capo e una persona comune, quando anche questa fosse un uomo).¹⁵¹

A partire dalla divisione del lavoro, dai valori ad esso associato e dalla differenziazione di ruoli in base all'idea di autorità, ai due diversi generi previsti per la gente comune nyoro e tooro sono riconducibili specifici comportamenti, modi di essere, atteggiamenti. Si tratta di esteriorizzazioni delle concezioni di genere, in sé costrutti prettamente culturali, ma le cui manifestazioni concrete vengono ricondotte comunemente a ragioni di ordine naturale, biologico: un uomo è tale in quanto maschio, una donna è tale in quanto femmina. Nella visione nyoro e tooro, come la natura oppone due diversi tipi anatomici, che si differenziano anche per la forza fisica, essa presenta anche due diversi e contrapposti temperamenti, per riprendere un termine di Margaret Mead:¹⁵² si fa riferimento a questa concezione poiché essa sembra essere alla base della concettualizzazione culturale nella danza *runyege*, come si

¹⁴⁸ DOYLE 2006, pp. 22-23.

¹⁴⁹ TAYLOR 1998, p. 39. Viene giustamente sottolineato come una donna non veniva lasciata sola e veniva protetta dall'uomo e, se gravemente maltrattata dal marito, poteva rivolgersi alla propria famiglia per ricevere aiuto ed essere tutelata. Inoltre lo stesso autore (p. 45) nota come la donna avesse praticamente, ma non nominalmente, il controllo sulle provviste e gli utensili di casa, di cui in parte deteneva la proprietà.

¹⁵⁰ SCHWEINFURTH 1888, p. 77.

¹⁵¹ SCHILLER 1990.

¹⁵² MEAD 1989.

vedrà nel Capitolo IV.¹⁵³ Così, la donna è ‘per natura’ delicata, dolce, gentile, timida, inoffensiva, non adatta a prendere responsabilità e decisioni; queste caratteristiche trovano rifrazione nei suoi atteggiamenti: ella si muove lentamente, con piccoli passi, si siede in modo composto, le sue gambe sono sempre appropriatamente serrate. All’opposto, l’uomo è pensato essere forte, deciso, estroverso, autorevole, in grado di affrontare pericoli, decisioni e responsabilità,¹⁵⁴ i suoi movimenti esplicitano il suo spirito indipendente e virile: egli avanza deciso, con passi lunghi e marcati. Questa concettualizzazione di genere è per molti versi simile a quella occidentale e sicuramente quest’ultima ha contribuito ad accentuarne certi caratteri; tuttavia queste idee erano valide per le persone comuni ma non per i membri della famiglia reale, come si vedrà oltre.

Per un uomo la realizzazione nella vita consisteva nell’aver una famiglia numerosa, simbolo sociale di benessere, e possibilmente sposare diverse mogli, che – oltre ad indicare prestigio – permettevano di avere ancora più figli. In questo senso la poligamia, diffusa ma non maggioritaria nel complesso delle unioni, era un ideale sociale, ma assolveva anche diverse altre funzioni, come il provvedere a che nessuna donna restasse sola¹⁵⁵ o il porre rimedio ad una prima moglie sterile senza ripudiarla. In quest’ottica, la poligamia offriva vantaggi anche alle donne che si trovavano in una posizione difficile, inoltre dava la possibilità alla prima moglie di condividere con un’altra il carico di lavoro domestico e le responsabilità sessuali nei confronti del marito.¹⁵⁶ Per una donna la realizzazione sociale avveniva generando molti figli e soprattutto, nel caso delle prime mogli, esercitando la propria autorità sulle altre mogli del marito¹⁵⁷ oppure, in età più avanzata, sulle mogli dei figli. Brian K. Taylor sottolinea come il matrimonio permettesse alla donna di migliorare il proprio status rispetto a quello di una giovane nubile, nonostante ella mantenesse una condizione di subordinazione rispetto al marito.¹⁵⁸

Sia per l’uomo che per la donna, il dare alla luce gemelli portava un grande prestigio sociale perché era il segno evidente della benevolenza dello spirito Ruhanga, poiché dare la vita a due bambini invece che ad uno solo, come avviene nei parti normali, era visto come

¹⁵³ Gli agglomerati di idee relative ai differenti temperamenti degli uomini e delle donne sono emersi soprattutto nelle discussioni sulla danza *runyeye*: int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011; a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011; a Sebastiano Kagaba, Kacwamba, 11/05/2011.

¹⁵⁴ Questi elementi della concezione dell’uomo nyoro e tooro si rispecchiano nella descrizione dei valori associati alla mascolinità proposti da Gilmore (GILMORE 1990).

¹⁵⁵ Ad una donna poteva accadere di restare sola, non legata ad un uomo che potesse proteggerla, in caso di vedovanza o divorzio: la poligamia faceva sì che anche donne non più giovani potessero unirsi ad un nucleo familiare, nel caso delle vedove si trattava della famiglia di un fratello del defunto marito.

¹⁵⁶ Int. a Japheth Iraka, Masindi, 28/06/2010.

¹⁵⁷ A questo proposito, Majiiri Kabuzi e Dorothy Nyakato sottolineano come anche una donna sterile, che di regola non veniva ripudiata dal marito, se era prima moglie veniva rispettata dalle altre co-mogli. Int. a Fort Portal, 29/08/2011.

¹⁵⁸ TAYLOR 1998, p.34.

l'espressione di una potente fecondità e dunque manifestazione del favore divino.¹⁵⁹ I genitori assumevano il titolo di *isebarongo* (lett. padre di gemelli) e *nyinabarongo* (lett. madre di gemelli); mentre al figlio o ai figli venivano dati nomi speciali indicativi del loro status.

Da quanto finora discusso emerge l'immagine di un sistema nel quale la donna comune: (1) era destinata al matrimonio, cui – se si trattava di prime nozze – doveva arrivare vergine, (2) era legata al marito – che era padrone della casa e della terra – da un rapporto di subordinazione e (3) trovava la propria realizzazione sociale principalmente nella prole che metteva al mondo. Tuttavia in questa immagine di genere trovano spazio alcune figure di donne speciali, che non si confanno a tale modello ideale.

Uno di questi casi è quello delle donne che, alla morte del padre senza figli maschi, ereditavano non solo beni mobili, come il bestiame, secondo una pratica non codificata ma comunque praticata, ma esse potevano divenire proprietarie anche della terra e della casa. In tale eventualità, secondo Perlman,¹⁶⁰ veniva praticato il matrimonio uxorilocale: a differenza della situazione comune in cui con il matrimonio una donna si trasferiva dal marito, in questo caso era l'uomo a trasferirsi dalla donna. Ella diveniva quindi *nyineka*, padrona della casa, un titolo normalmente attribuito all'uomo; quest'ultimo, inoltre, non aveva voce in capitolo sulla gestione dei beni della coniuge.¹⁶¹

Altro caso di donne speciali è quello delle *baranga* (sing. *muranga*).¹⁶² Esse erano delle servitrici al palazzo reale o presso un capo locale, ma le fonti non sono concordi nel definire la tipologia di servizi da esse offerti a corte. Emin Pasha, nei diari redatti durante la sua permanenza in Africa orientale, parla delle *baranga* come di servitrici delle mogli del sovrano, dotate di particolari doti coreutiche o fisiche, ma allo stesso tempo le definisce anche come prostitute che potevano unirsi ad ogni uomo di loro piacimento.¹⁶³ Nella sua etnografia sui Banyoro, Roscoe mette in luce come ci fossero diverse categorie di servitrici a palazzo: in primo luogo quelle che vi restavano a vita, di origine huma (e in questo caso

¹⁵⁹ Oltre ai gemelli, anche avere un figlio nato con parto podalico (nelle sue diverse varianti) o a cui spuntino prima i dentini inferiori che superiori erano indizi di una condizione speciale, il *mahasa*, simbolo sì del favore del dio, ma anche portatore di pericolo rituale che poteva essere trattato solo con adeguati rituali. Secondo Remotti, nel contesto nande, la nascita di due bambini invece di uno creava confusione con il mondo animale, in particolare con le capre, che normalmente partoriscono due cuccioli, e alle quali (nell'ordine concettuale nande) le donne rischiavano di essere pericolosamente di essere assimilate, anche in virtù del ruolo centrale che questi animali hanno negli scambi di doni matrimoniali (REMOTTI 1994, p. 53).

¹⁶⁰ PERLMAN 1966, p. 567.

¹⁶¹ Morendo, un uomo lasciava un erede, che riceveva la terra e buona parte delle proprietà mobili, mentre il resto veniva dato agli altri figli o figlie. Questo erede non soltanto diveniva il proprietario dei beni paterni, ma ricopriva anche il ruolo sociale del padre. Ciò comunemente non avveniva alla morte di una donna perché raramente essa aveva delle proprietà. A questo proposito, si veda ROSCOE 1923, p. 302 e segg. Il caso di una figlia erede del padre non è invece trattato nello specifico in questo testo.

¹⁶² Secondo il dizionario di DAVIS 1938, esse erano serve del re o di un capo, oppure concubine.

¹⁶³ SCHWEINFURTH 1888, pp. 87-88. Pasha sostiene che le *baranga* (o *vranga*, come egli scrive) ottenessero dei doni dagli uomini con cui si intrattenevano: ciò era ed è normale nella società nyoro e tooro, dove le donne ricevono doni di varia entità e valore dai propri compagni.

potevano divenire mogli del re o dei principi), oppure iru; infine le servitrici che svolgevano i propri compiti a corte durante il giorno ma poi erano libere di uscire e di intrattenersi con diversi uomini.¹⁶⁴ Il ruolo delle *baranga* a corte poteva quindi comprendere il concubinaggio; inoltre Roscoe mette in luce il comportamento libertino (ma non di prostituzione) di una parte di esse, sottolineando che «many were indeed guilty of immorality, but it was pre-marriage, and they were later married to the man». Dunque una parte delle *baranga* prestava servizio presso il sovrano per un certo periodo di tempo, durante il quale era libera di condurre una vita sessualmente libera, dopodiché poteva lasciare il proprio incarico a palazzo e sposarsi. È chiaro che, in un contesto culturale in cui la verginità della sposa è ritenuta fondamentale, la figura delle *baranga* è in parte anomala e denota una libertà di movimento e di scelta del partner che era generalmente preclusa alle donne comuni.

La figura delle *baranga* è particolarmente interessante perché, secondo le testimonianze orali,¹⁶⁵ in un lontano passato queste avvenenti giovani intrattenevano il re con canti talvolta accompagnati dalla cetra *nanga*. Molto probabilmente tali *baranga* erano di origine huma, e ciò per diversi motivi: sembra che dai clan di allevatori provenissero le ragazze più belle e per questo gradite alla vista del *mukama*, inoltre esse avevano confidenza con la preparazione del latte e del burro, compiti che secondo le fonti erano svolti dalle *baranga*, e infine la cetra *nanga* è strettamente connessa alla cultura huma. Infatti presso alcune comunità periferiche del Tooro, come i Basongora, e nel meridionale Nkore, dove la cultura degli allevatori è tuttora molto forte, ancora oggi le donne huma cantano accompagnandosi con la cetra *nanga*.

L'ultimo caso di persone di sesso femminile che non si confacevano al modello comune di donna è quello delle medium della religione tradizionale, le *babandwa* (sing. *mubandwa*).¹⁶⁶ I medium potevano essere sia uomini che donne, tuttavia nel Bunyoro e nel Tooro le persone in carico degli spiriti del clan erano soprattutto donne.¹⁶⁷ Il loro compito era quello di assicurare la salute dei membri del clan o della persona che si rivolgeva loro per interpellare la divinità.¹⁶⁸ Secondo la ricostruzione di Taylor, le *babandwa* avevano la responsabilità della gestione del luogo sacro allo spirito e dell'organizzazione del suo culto; una donna comune, invece, era ritenuta responsabile delle mansioni domestiche cui era tenuta, ma la gestione complessiva della famiglia e della casa era interamente nelle mani del

¹⁶⁴ ROSCOE 1923, p. 154. In altre parti del testo egli parla delle *baranga* come di mogli del re e ne descrive i compiti sostanzialmente legati alla gestione del latte. La descrizione che il missionario ed etnologo inglese fa della *muranga* come moglie del sovrano è imprecisa e legata a fraintendimenti. Infatti, egli stesso le rappresenta in ruoli piuttosto servili: esse erano incaricate di servire il latte al re e alla regina (pp. 139-140), erano coinvolte nella scelta di nuove mogli per il re (pp. 150-152) e nella cerimonia del bere il latte col sovrano attraverso la quale veniva nominato un nuovo capo, presso cui la *muranga* trascorreva alcuni giorni «living in great luxury» (pp. 300-302). In un altro punto le definisce addirittura come schiave che si occupavano della burrificazione del latte (p. 99).

¹⁶⁵ Interviste a Yulamu Nsamba, Hoima, 25/02/2008; ad Abigael Balikenda, Hoima, 17/03/08 e 27/07/2009; e a Kenneth Nyakairu, Fort Portal, 22/07/2010.

¹⁶⁶ Il o la medium è anche detto *mbandwa*.

¹⁶⁷ BEATTIE 1969, p. 160.

¹⁶⁸ ROSCOE 1923, p. 27; PERLMAN 1966, p. 568; PENNACINI 1998; DOYLE 2007.

marito (anche se di fatto partecipava alle attività a casa o nei campi in misura minore della moglie).¹⁶⁹

Tradizionalmente, tali donne non potevano sposarsi perché, attraverso l'iniziazione al ruolo di medium, si congiungevano con lo spirito, di cui di fatto divenivano mogli attraverso una sorta di unione mistica.¹⁷⁰ Se dunque il loro essere donne era confermato dalla condizione di mogli dello spirito, la loro posizione prevedeva l'abbandono di alcuni elementi tipici dell'essere donna. Infatti, secondo Cecilia Pennacini, il potere religioso del *kubandwa*, così come quell'autorità politica della regalità, erano profondamente connotati come elementi maschili e per tale motivo

L'accesso al potere maschile è [...] fatalmente connesso alla perdita del potere femminile, e cioè la riproduzione: le donne medium per lo più accusano problemi in questo campo; a volte scelgono deliberatamente la castità considerando il parto e i bambini come cose impure, incompatibili con la presenza spirituale che abita in loro. In generale, le medium hanno anche difficoltà a sposarsi e a convivere nel matrimonio, dal momento che prima di tutto esse sono sposate al loro spirito. Solo rinunciando alle principali prerogative femminili, del matrimonio e della procreazione, le donne ottengono lo status di medium, che garantisce loro potere e ricchezza.¹⁷¹

La posizione sociale delle *babandwa* era infatti molto alta: grazie alla loro importanza nella conservazione del benessere del clan o della risoluzione dei problemi dei fedeli, esse avevano una grande importanza rituale e godevano di rispetto particolare da parte della comunità.¹⁷²

¹⁶⁹ TAYLOR 1962, pp. 64-65.

¹⁷⁰ BERGER, 1973, pp. 72-73.

¹⁷¹ PENNACINI 1998, p. 125. Iris Berger evidenzia inoltre la ricorrenza di elementi maschili connessi alla pratica delle medium in diverse zone dell'Africa dei Grandi Laghi (BERGER 1973, pp. 76-77). Altrove la stessa autrice sostiene tuttavia che nei rituali del *kubandwa* sia presente una ricorrente simbologia della fertilità connessa alla forte componente femminile nella religione medianica (BERGER 1995). Quest'ultima interpretazione, che comunque non implica che le medium avessero figli, sembra tuttavia essere non sufficientemente supportata da dati etnografici convincenti, per lo meno in Bunyoro e in Tooro, come sostiene anche PENNACINI 2007. Padre Ubald Torelli, missionario in Bunyoro meridionale dal 1903 al 1968, parla della possibilità che una medium si sposi e che porti con sé i simboli del suo status (TORELLI 1973 p. 502). È questa l'unica testimonianza discordante e probabilmente riferibile all'ultimo periodo del missionario in Bunyoro, quando i medium della religione tradizionale stavano scomparendo a causa delle pressioni della Chiesa e quando lo status di genere delle donne si era già in parte ridefinito nel contatto con gli occidentali.

¹⁷² Il riferimento a questo proposito è BEATTIE 1969, p. 161 e 169. Non è chiaro tuttavia se la posizione di medium donne e medium uomini fosse paritaria. Gli scritti sull'argomento propongono visioni parzialmente contrastanti: secondo PENNACINI 2009, p. 341: «[...] regarding gender, which creates fundamental barriers of inequality within Great Lakes society, *kubandwa* breaks the rules: an initiated woman can practice exactly as a man. Through religious initiation she can reach a status that in normal life is obtained only by men, a position which is conceived as that of a chief exercising a mystical power.» Altri autori, come BEATTIE 1957, TAYLOR 1998 e DOYLE 2007, invece, mettono in luce come le posizioni di potere (in particolare quella dell'iniziatore o *museegu*) all'interno della 'casta' dei medium fossero occupate da uomini e come la loro autorità emergesse soprattutto durante il rituale di iniziazione.

I casi, qui illustrati, di donne speciali mostrano come il comune modello di genere comprendesse diverse eccezioni, che pur essendo rare, erano comunque contemplate nella società tradizionale nyoro e tooro. Nei casi esposti sopra, la maggior parte dei quali non si verifica più oggi, il carattere di eccezionalità di certe situazioni non portava a considerare *nyineka*, *baranga* e *babandwa*, come 'non donne'. Esse, al contrario, erano concettualizzate come tali, anche se non realizzavano tutte le prerogative tipiche della donna comune; tuttavia la loro figura non era svilita per il fatto di non combaciare appieno con l'immagine comune dell'essere donna. Anzi, nel caso delle donne che avevano ereditato una casa e delle *babandwa*, esse meritavano un rispetto speciale, che investiva anche il 'normale' rapporto di subordinazione rispetto all'uomo comune, in gran parte perché si appoggiava su caratteristiche dell'essere uomo, come il possedere una casa e il non generare figli.

È importante tenere in considerazione questi aspetti perché essi sono stati in gran parte cancellati dalla cultura nyoro e tooro e l'odierna idea di tradizione nei rapporti tra uomo e donna interpreta casi anomali rispetto al modello di genere della donna comune come degenerazioni, invece che come casi speciali, come avveniva in passato.

Un ultimo caso in cui una persona di sesso femminile e concettualizzata come donna aveva poteri e status elevatissimi è quello di una particolare moglie del re, la regina madre, (*Nyin'omukama*). Le mogli del re (*bago*, sing. *mugo*) detenevano una posizione elevata proprio in virtù del loro essere associate con il sovrano, tuttavia non sembra che esse godessero di particolare status. Uzoigwe, tuttavia, rileva come alcune di esse venissero inviate dal re a raccogliere i tributi presso i mercati del regno con l'incarico di *bahoza* (sing. *muhoza*): questo compito veniva molto rispettato e permetteva di accumulare ricchezze, in quanto gli esattori trattenevano parte dei tributi per sé.¹⁷³ Certamente buona parte del potere esercitato dalle mogli, come dalle altre donne dell'ambiente reale, era di tipo informale e consisteva nell'abilità di influenzare le decisioni del sovrano, anche a vantaggio dei propri interessi e delle famiglie d'origine.

Tuttavia non era soltanto informale il potere esercitato dalla *Nyin'omukama*: il suo ruolo emergeva sopra quello di tutte le altre mogli del re,¹⁷⁴ infatti nel momento in cui uno dei suoi figli prendeva il potere, da semplice moglie essa diveniva regina madre. Attraverso una cerimonia simile a quella che segnava la presa di potere del *mukama*, ella assumeva un ruolo per molti aspetti equivalente a quello del sovrano: le venivano assegnati un tamburo dinastico, un proprio palazzo, delle mandrie di bestiame e delle estese proprietà terriere sulle quali amministrava la giustizia.¹⁷⁵ Il potere riconosciuto alle regine madri era probabilmente dovuto al fatto che il re si affermava sui suoi rivali nella lotta di successione grazie al supporto del clan materno, dunque senza l'appoggio della regina madre il potere reale non sarebbe possibile. È opportuno sottolineare come, nonostante queste prerogative,

¹⁷³ UZOIGWE 1972, p. 450.

¹⁷⁴ Per una comparazione con lo status e il ruolo delle donne legate alla monarchia in Buganda, si rinvia a SCHILLER 1990.

¹⁷⁵ Il riferimento è a ROSCOE 1932, p. 146 e segg.

ella mantenesse un ruolo specificatamente materno nei confronti del figlio, che consigliava e proteggeva.¹⁷⁶

A parte queste condizioni eccezionali che modificavano lo status o le prerogative femminili senza comportare una variazione nel genere, la società tradizionale nyoro e tooro presentava casi di persone di sesso femminile concettualizzate come uomini.

Si tratta delle persone di sesso femminile della famiglia reale, le *babiitokati b'engoma* (sing. *mubiitokati w'engoma*).¹⁷⁷ Secondo le fonti, ad esse non era permesso di sposarsi ed erano, almeno in parte, cresciute come i loro fratelli maschi. A questo proposito, Roscoe scrive:

Princesses were treated much as princes and were allowed more liberty than women usually had, because they were spoken of and treated as boys rather than as girls. They were taught the usual work of churning and of caring for the milk-pots, but in addition they might learnt much of the men's work. Though they were not allowed to milk, they had to herd the cows like princes, for they were regarded as unsexed by their rank, which forbade their marrying [...]¹⁷⁸

Da questo passaggio emerge una contraddizione tra il descrivere le *babiitokati b'engoma* prima come dei ragazzi e poi come asessuate. È verosimile che con questa seconda imprecisa affermazione Roscoe si riferisca al fatto che il loro sesso biologico non era tenuto in considerazione per la definizione del loro genere. Il matrimonio, che è elemento fondamentale nel definire l'essere donna, era loro vietato, così come era loro vietato avere figli. Esse potevano unirsi ai loro fratellastri, o col re medesimo se questi non era loro fratello anche da parte di madre,¹⁷⁹ ma non potevano procreare o, se davano alla luce un figlio, questo veniva ucciso.¹⁸⁰ Inoltre, le *babiitokati b'engoma* venivano sepolte nella maniera tipicamente riservata agli uomini, come testimonia Roscoe: «Princesses were treated like

¹⁷⁶ Analizzando il caso delle regine madri ganda, Holly Hanson sottolinea come «In a gendered system of political power, a mother's work translated into a queen mother's responsibilities for the nation.» (HANSON 2002, p. 220).

¹⁷⁷ Il clan reale è quello dei Babiito. Un membro di tale clan è un *mubiito*, una femmina *biito* è una *mubiitokati*. L'appartenenza alla famiglia reale viene indicata dal clan e dalla specificazione *w'engoma*, cioè del tamburo, simbolo di potere e come tale della monarchia. La letteratura le definisce normalmente principesse (*princesses*), tuttavia questa parola indica una concettualizzazione di genere propria della nostra cultura (una donna figlia del re) e non di quella nyoro e tooro, per questo motivo evito tale dicitura.

¹⁷⁸ ROSCOE 1923, pp. 168-169.

¹⁷⁹ L'unione sessuale con un fratello o una sorella con cui si condividono entrambi i genitori era considerata incestuosa, ma non lo era quella con fratellastri e sorellastre. Su questo argomento, si veda ROSCOE 1923, p. 149.

¹⁸⁰ ROSCOE 1923, p. 171, fornisce particolari sulle gravidanze indesiderate delle 'principesse'. Di altro parere è però John Speke, esploratore di passaggio in Bunyoro: «[...] king Kamurasi's sisters are not allowed to wed; they live and die virgins in his palace» (SPEKE 1863, p. 534). Sembra che fosse loro proibito avere una prole perché essa poteva competere contro il re per il trono oppure, secondo Beattie, perché tra zio materno e nipote vigeva tradizionalmente un rapporto di subordinazione e pericolo rituale del primo rispetto al secondo, una condizione inappropriata per il sovrano (BEATTIE 1971, p. 101); ulteriori ragguagli sono presenti in BEATTIE 1958.

princes, that is, as if they were men: and when they died, their hands were placed under the right side of the head».¹⁸¹ Infine, secondo le testimonianze orali, durante la cerimonia dello *Mpango* le *babiitokati b'engoma* erano le uniche femmine a poter stare in piedi come gli uomini e non sedute a terra come le donne, le quali dovevano tenere questa posizione durante la processione del tamburo reale principale alla sala del trono.¹⁸²

Le femmine di lignaggio reale, dunque, per 'diritto di sangue' e attraverso la preclusione delle prerogative delle donne comuni (matrimonio e procreazione), venivano concettualizzate come uomini e come tali venivano rispettate all'interno della società tradizionale.¹⁸³ Tuttavia una specifica *mubiitokati w'engoma*, veniva pensata come donna. Al momento della presa di potere, il sovrano sceglieva uno dei suoi fratelli e una delle sue sorelle (detta *Kalyota* o *Batebe*) come capi rispettivamente degli uomini e delle donne del clan Babiito.¹⁸⁴ In questo senso, la 'sorella ufficiale' del re veniva concettualizzata come donna perché a capo di tutte le donne del suo clan. Infatti, alla sua morte, veniva sepolta come una donna, con le mani sotto la testa dal lato sinistro.¹⁸⁵ È legittimo supporre che le *babiitokati* di lignaggio reale, pur essendo femmine, facessero riferimento alla sezione degli uomini del clan biito, anche se purtroppo su questo punto le fonti non sono chiare e questa tradizione è così scolorita nel tempo che le testimonianze orali non sono utili a tale proposito.¹⁸⁶ Il ruolo della *Kalyota* era uno dei più prestigiosi che una donna potesse raggiungere nella vita, secondo solo a quello della madre del re, la *Nyin'omukama*.¹⁸⁷ Se la *Kalyota* trovava la propria controparte nel fratello a capo degli uomini biito, infatti, la *Nyin'omukama* aveva il proprio equivalente nella figura del re stesso.

Uomini	Donne
Re (<i>Mukama</i>)	Madre del re (<i>Nyin'omukama</i>)
Capo degli uomini del clan Babiito (<i>Kwiri</i>)	Capo delle donne del clan Babiito (<i>Kalyota</i>)

La *Nyin'omukama* e la *Kalyota*, dal momento della loro nomina, acquisivano un'autorità politica contraddistinta dai simboli del potere consegnati loro, dal fatto che avevano propri

¹⁸¹ ROSCOE 1923, p. 143 e 175.

¹⁸² Int. alla *Nyin'omukama* (madre del re) nyoro, Bucunga, 26/03/2008. La madre dell'attuale sovrano nyoro, scomparsa recentemente all'età di circa 90 anni, specifica che anche delle altre donne di palazzo, come le *baranga* potevano stare in piedi in quell'occasione: è probabile che ciò fosse necessario per aiutare nello sbrigare compiti di servizio.

¹⁸³ Questa concezione delle femmine della famiglia reale come uomini è comune anche al vicino regno del Buganda. Si rinvia per un approfondimento a KIGULI 2001, p. 160 e segg.

¹⁸⁴ In quest'occasione essi assumevano così i titoli ufficiali di *Kwiri* o *Musuga* (capo degli uomini biito) e *Kalyota* o *Batebe* (capo delle donne biito).

¹⁸⁵ ROSCOE 1923, p. 143 e 175.

¹⁸⁶ Anche BEATTIE 1959 pur analizzando il ruolo della *Kalyota* non è chiaro su questo punto, infatti scrive semplicemente che essa era a capo delle donne biito.

¹⁸⁷ È indicativo del potere delle *babiitokati b'engoma* e della *Nyin'omukama* il fatto che la storia orale tooro parli di una regina madre e di diverse 'principesse' che erano capi in varie località del regno, come nota TAYLOR 1998, p. 215.

terreni e palazzi e infine dalla facoltà di amministrare la giustizia in una data area (nel caso della *Nyin'omukama*) o su un certo tipo di persone (le *babiitokati*, nel caso della *Kalyota*). Similmente a quanto avveniva in molte società africane, anche nel Bunyoro e nel Tooro era quindi presente una controparte femminile del potere simbolico e politico maschile.¹⁸⁸ La *Nyin'omukama*, in particolare, diventava tale quando suo figlio saliva al potere: era dunque in virtù del fatto di essere madre che essa acquisiva potere. Come si è visto, infatti, l'autorità che le veniva attribuita non scalfiva in alcun modo il suo essere donna.¹⁸⁹ Da questo appare dunque chiaro come l'essere donna nel Bunyoro e nel Tooro precoloniali non significasse in assoluto uno stato di subordinazione all'uomo, anche se ciò avveniva nella maggior parte dei casi, in particolare tra la gente comune.

Da questa disamina sulla concettualizzazione di genere nel periodo precoloniale emerge un quadro molto complesso e ricco di sfumature. Da un lato, tra la gente comune, l'essere donna e l'essere uomo risultano basati sul sesso biologico e ben definiti da prerogative e modi di affermarsi socialmente; dall'altro lato, tuttavia, sono ammessi diversi casi in cui tale modello, soprattutto per quanto riguarda l'essere donna, si mostra flessibile per incorporare anche casi che non lo rispettano in toto. Infine all'interno della famiglia reale, il sesso biologico non influisce sulla concettualizzazione di genere: le *babiitokati b'engoma* erano infatti pensate come uomini. Tuttavia, l'autorità sociale non era ottenibile solo in virtù dell'essere uomo, ma anzi esistevano posizioni di prestigio anche tra le donne: la madre del re, la sorella del re a capo delle donne del clan Babiito, come pure le *babandwa* ne sono un esempio.

Il quadro generale della concettualizzazione dell'identità di genere nelle società precoloniali nyoro e tooro è così schematizzabile:

	Maschio	Femmina
Persona comune	Uomo	Donna
Membro della famiglia reale	Uomo	uomo (tranne la <i>Kalyota</i>)

Alla luce di queste considerazioni, in riferimento al contesto di villaggio, si è deciso di utilizzare le locuzioni 'uomo' e 'donna' nel senso della concettualizzazione di genere che si appaia univocamente a ciascuno dei due sessi biologici; nei prossimi capitoli si eviteranno dunque perifrasi come 'persona di sesso maschile concettualizzata come uomo', al fine di favorire la scorrevolezza del discorso.

Sarebbe stato interessante verificare se nel periodo precoloniale fosse conosciuta e riconosciuta l'omosessualità, e comprendere quale fosse la sua rappresentazione in termini di genere, tuttavia su questo tema non sono state trovate fonti che forniscano informazioni.

¹⁸⁸ Un tipo di istituzione simile si trova tra i Banande del Congo occidentale: su questo parallelo si veda PENNACINI 2008, p. 76.

¹⁸⁹ Nonostante essa abbia gli attributi tipici del potere come il tamburo, la *Nyin'omukama* non lo percuote perché esso è strumento maschile, ella si limita infatti a prendere simbolicamente in mano le bacchette: anche questo elemento corrobora la sua concettualizzazione come *donna* di potere.

I Banyoro e i Batooro generalmente sostengono che sia una pratica portata dall'estero, dai bianchi oppure dai mercanti arabi, nonostante i termini usati per indicarla sembrano suggerire un'origine precedente, infatti sono parole in lingua locale e hanno una radice lessicale autoctona.¹⁹⁰ L'analisi linguistica è tuttavia un appiglio troppo blando per ipotizzare che tale pratica fosse diffusa al punto da meritare una concettualizzazione culturale. È certo, tuttavia, che già alla fine dell'Ottocento, il re del vicino regno del Buganda fosse dedito a pratiche omosessuali con alcuni giovani paggi presenti a corte.¹⁹¹

¹⁹⁰ Il dizionario di Margaret B. Davis, pubblicato nel 1938, riporta i termini *mukuhya* per sodomita (DAVIS 1938, p. 303) e *bisuyaga* per sodomia, mentre l'azione sodomita si indica con *kuhya* o *kulya bisoyaga* (Ivi, p. 304).

¹⁹¹ KIGULI 2001, pp. 170-172.

4. Il periodo coloniale e i primi decenni post Indipendenza: le trasformazioni nella concezione di genere

L'imposizione del Protettorato britannico e l'instaurarsi di missioni cristiane in Uganda portarono significativi cambiamenti nelle società tradizionali nyoro e tooro, cambiamenti che si ripercossero sulla concezione e le relazioni di genere. In primo luogo, i regni tradizionali si ritrovarono spodestati del loro effettivo potere politico e rituale e soggetti alle disposizioni dei trattati firmati coi britannici. In secondo luogo, ad un'economia basata sul baratto¹⁹² si sostituì progressivamente un'economia di moneta, in cui i prodotti agricoli coltivati su larga scala (cotone, the, caffè, ecc.) assunsero un ruolo centrale; a ciò corrispose la formazione di grandi centri urbani, in particolare Kampala. Infine, la frenetica attività missionaria si impegnò a porre fine alla religione tradizionale, definita demoniaca dai missionari; in questo progetto apostolico grande incentivo ebbe la fondazione e l'attività delle scuole che furono a lungo gestite quasi esclusivamente da religiosi.

L'impatto di tali mutamenti, intervenuti in un lasso di tempo relativamente breve, sulle relazioni di genere si è configurato come un processo dai duraturi strascichi, in parte attivo ancora oggi. Se da un lato si è venuto riformulando un modello di genere che annullava molte delle varianti ed eccezioni presenti nella società tradizionale, dall'altro lato questo stesso modello si è dimostrato elastico, in grado di incorporare nuovi ruoli nati dalle trasformazioni della società.

Molti degli studi sui Banyoro e i Batooro sono stati effettuati tra gli anni Cinquanta e Sessanta. In queste fonti, come in quelle del periodo precedente, è unanime l'accento posto sull'autorità del padre e del marito all'interno della famiglia.¹⁹³

Inoltre, durante il periodo coloniale, alla tradizionale concezione dell'autorità dell'uomo sui bambini e sulle donne si appiò la morale tardovittoriana, promossa da amministratori e missionari. Musisi descrive l'assolutizzante visione occidentale della donna africana come madre e moglie¹⁹⁴ e analizza, inoltre, l'impatto del paradigma della domesticità, propagata soprattutto attraverso le scuole cristiane femminili. Infatti, come mettono in luce Grace Bantebya Kyomuhendo e Majorine Keniston McIntosh, le idee dei britannici sulla società, e in particolare sul ruolo occupato dalle donne in essa, rafforzarono un particolare modello di genere, che – seppur non elaborato esplicitamente – emerse con chiarezza nella società del tempo:

In an attempt to define women's position in a way that would re-establish patriarchal control, male leaders – both African and British – formulated a model of

¹⁹² A proposito del passaggio da un'economia essenzialmente di baratto ad una di moneta, si veda TAYLOR 1998, pp. 170-177.

¹⁹³ Si legge in TAYLOR 1962, p. 51: «The dominance of the father and husband seems to overshadow most familial relationships. The father traditionally was an autocrat. He was thought to be the prime cause of a child's birth, and whether he was married or not, his child automatically took his clan and totem or avoidance.»

¹⁹⁴ MUSISI 2002, p. 99 e 107.

how a good woman should act and what her duties were. This domestically focused set of gender assumptions contained multiple elements. All women were expected to marry and provide services for their husbands, and they were to bear children and care for them. They had practical duties in the household, including providing food (usually growing it themselves), and they were to remain within the compound or fields. A woman was supposed to be submissive to male authority – especially that of her husband – and deferential when dealing with her husband male relatives and other men in the community. Women did not make decisions except about minor domestic matters. They could use resources, including land, but did not control them. By extension, if a woman went out into the world on her own, she might legitimately be regarded in sexual terms.

The Domestic Virtue model was based upon patterns already present [...] during the early colonial period, but it was strongly reinforced by British colonial administrators, whose late Victorian patriarchal views accorded well with those of many African men.¹⁹⁵

L'ingresso di questo modello, parallelamente alla diminuzione del potere effettivo della famiglia reale, comportarono una sostanziale modificazione del genere delle *babiitokati b'engoma*. Sebbene il loro prestigio sociale in buona parte si mantenne, per lo meno dagli anni Cinquanta esse iniziarono a sposarsi e ad avere figli. Scrive infatti Beattie:

To old-fashioned Nyoro, it would have been unthinkable for persons of such a high status [*babiitokati b'engoma*] to assume the markedly subordinate status of wives. Today, however, the king's daughters, like other Bito women, may marry and have children, but they usually marry men of high social standing who can afford to keep servants, for Bito princesses do not dig or carry water like ordinary women. Bridewealth is not paid in such marriages, for that would imply some degree of social equality.¹⁹⁶

Venendo a mancare l'elemento che contraddistingueva le femmine della famiglia reale come uomini, cioè il divieto di sposarsi e avere figli, le *babiitokati b'engoma* diventarono donne. Tuttavia il loro prestigio sociale, derivato dal privilegio del sangue reale, restò e continuò a manifestarsi nell'unione matrimoniale senza donazione di *mukaaga* e nel fatto di non svolgere le attività delle donne comuni iru. La maternità e lo status di moglie erano i principali capisaldi del complesso di idee che componevano l'immagine della 'buona donna' e che Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh definiscono 'modello di virtù domestica': ad esso le *babiitokati b'engoma* si adeguarono, abbandonando un modello di genere, ormai arretrato, che le inquadrava come uomini. Una volta sposatasi una *mubiitokati w'engoma* andava a vivere a casa del marito, come una donna comune, anche se veniva riconosciuto il

¹⁹⁵ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006, pp. 14-15.

¹⁹⁶ BEATTIE 1960, pp. 30-31. Beattie riprende questo argomento anche in BEATTIE 1971, pp. 160-161.

suo status sociale elevato ed essa non svolgeva, da aristocratica quale era, compiti domestici.

L'indebolimento del potere reale, da un lato, e la decadenza della cultura *huma* (dovuta alla morte di gran parte del bestiame), dall'altro, portarono progressivamente anche alla scomparsa a corte della poliedrica figura delle *baranga*, per molti versi libera (almeno per un periodo della propria vita) dalla sottomissione all'autorità paterna o maritale. Secondo le testimonianze orali,¹⁹⁷ già prima della metà del secolo scorso, le ultime *baranga* non si accompagnavano più con la cetra *nanga* nelle rare occasioni nelle quali cantavano a corte. Oggi i repertori di canti accompagnati da cetra *nanga* sopravvivono tra le comunità *tooro* ancora dedite precipuamente alla pastorizia, come i *Basongora*, mentre i canti senza accompagnamento sono ricordati da una fascia più ampia di popolazione. Successivamente all'abolizione della monarchia tradizionale, nel 1967, la figura delle *baranga* scomparve completamente e non venne più recuperata con la restaurazione dei regni avvenuta negli anni Novanta.

L'azione missionaria demonizzò la religione tradizionale *nyoro* e *tooro* e allo stesso tempo offrì ai convertiti diversi vantaggi, in primis il riconoscimento sociale da parte degli occidentali. Ciò portò ad un progressivo radicamento delle varie confessioni cristiane (parallelamente a quello dell'Islam, ma in misura minore) e ad una graduale scomparsa di molte figure di *medium* tradizionali. Se il *kubandwa* non si è mai estinto del tutto – anzi, negli ultimi anni sembra aver ripreso vigore – esso fu duramente indebolito e alcune categorie di *babandwa* scomparvero, in particolare i *medium* dei clan, la quasi totalità dei quali era composta da donne. Le trasformazioni nella vita religiosa e le loro ripercussioni in quella sociale furono per certi versi traumatiche. L'adozione delle religioni del Libro portava a condannare pesantemente le credenze tradizionali e con esse una parte importante della cultura tradizionale. Il desiderio di accogliere una fede 'moderna', portata dai bianchi, e parallelamente la volontà di adattarsi al modello della donna-moglie, l'unico nel quale una donna sembrava poter trovare realizzazione, spinse alla conversione molte *medium*. Questa scelta porta con sé le ambiguità di un ambiente segnato dalla convivenza di due sistemi morali, quello tradizionale e quello occidentale, che mal si conciliano: le storie personali di diverse ex *medium* illustrano il travaglio di donne che hanno cercato difficilmente un posto nella società e si sono realizzate solo da anziane quando il pensiero della loro progenie si offre a consolare la vecchiaia.¹⁹⁸ La pesante condanna che pesa sul *kubandwa* si trasferisce

¹⁹⁷ Int. ad Abigael Balikenda, Hoima, 17/03/2008 e 27/07/2009; int. a Yolamu Nsamba, Hoima, 31/03/2008; int. a Kenneth Nyakairu, Fort Portal, 22/07/2010; int. a Peter Warutale, Hoima, 21/07/2010. La progressiva decadenza e scomparsa della figura delle *baranga*, avvenuta almeno sessant'anni or sono, e il fatto che tale figura fosse legata principalmente alla corte, e dunque poco conosciuta dalla gente comune, emerge indirettamente da altre testimonianze orali che presentano una distorsione e confusione a proposito del ruolo di queste donne, come ad esempio le interviste di J. Willis 4c e 20b, accessibili online nell'Economic and Social Data Service.

¹⁹⁸ A questo proposito, il caso di Rose Kabajumba, ex *medium* di Kagadi convertita al Cristianesimo, è illuminante. Rose, dopo aver esercitato come *medium* per diversi anni, decise di andare a convivere con un uomo, perché voleva dei figli. Tuttavia non era possibile sancire questa unione con il pagamento del *mukaaga*, perché lei restava 'moglie' dello spirito. Dopo una decina di anni di convivenza e due figli, Rose lasciò il marito

anche sui repertori musicali che accompagnavano i rituali di possessione: è molto difficile oggi documentare i canti dei e delle *babandwa* e le musiche delle loro cerimonie. Una parte di questi repertori, soprattutto quelli utilizzati nelle terapie contro l'infertilità, hanno contenuti molto volgari e talvolta osceni: ciò rende i medium ancora più ritrosi a cantarli.

Nel corso di qualche decennio il modello di *Domestic Virtue* spazzò via le figure di donne speciali, come le *baranga* e le *babandwa*, e di 'femmine uomini', come le *babiitokati*. Queste figure furono cancellate a vantaggio del modello di genere in cui una donna rispettabile è sposata e ha dei figli, non ha responsabilità se non di gestione domestica, non si allontana da casa o dai campi ed è soggetta all'autorità maschile. Se rispetto alla società tradizionale, questo modello aprì la possibilità di godere della maternità a tutte le persone di sesso femminile, tuttavia esso divenne imperante a tal punto che non ammetteva casi alternativi, come quelli contemplati dalla tradizione.

Nell'elaborazione di questo modello di genere, gli amministratori e i missionari si ispirarono soprattutto all'idea di donna nella società ganda, società basata sostanzialmente sull'agricoltura di sussistenza, svolta principalmente dalle donne.¹⁹⁹ Nel Bunyoro e soprattutto nel Tooro, ciò portò a imporre tale modello anche sulle comunità dedite alla pastorizia, in cui tradizionalmente la donna non svolgeva nessun compito pesante e, dopo il matrimonio, godeva di un'ampia libertà sessuale.²⁰⁰ Durante il periodo coloniale, dunque, si ebbe un appiattimento delle concezioni di genere rispetto alle variegate differenze contemplate nella società tradizionale. D'altro canto, l'azione missionaria si impegnò anche a ridurre la pratica della poligamia, attraverso l'enfasi data all'unione matrimoniale della coppia secondo valori cristiani.

Secondo Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh, il modello di virtù domestica si estese a tutto il XX secolo, adattandosi alle nuove istanze attraverso delle varianti: la prima di queste si sviluppò a partire dall'educazione femminile e dalla possibilità lavorativa aperta alle donne in alcune professioni. Fino agli anni Venti del secolo scorso i missionari privilegiarono l'istruzione maschile, tuttavia in seguito essi incentivarono anche quella femminile, in quanto per un buon cristiano, indipendentemente dal suo sesso, era necessario saper leggere per avvicinarsi alla parola di dio. Inizialmente furono soprattutto le figlie di capi o le ragazze provenienti da famiglie aristocratiche ad avvicinarsi all'educazione, così come al Cristianesimo. L'istruzione femminile, pur segnando un grosso passo in avanti, in quanto dava la possibilità a bambine e ragazze di allontanarsi dall'ambiente domestico per andare a scuola, non si caratterizzava certo per il suo progressismo in quanto agli

perché la picchiava. Tornò alla sua casa, che possedeva in quanto medium dello spirito. Nel 1958, a 29 anni, si convertì al Cristianesimo. Ebbe altri cinque figli da altrettanti uomini, i quali – a differenza di ciò che avviene nel caso di una donna per bene, cioè sposata – andavano a trovarla a casa sua. La riprovazione sociale per uno stile di vita simile era mitigato dal suo essere stata una *mubandwa* e il rispetto guadagnato con la vecchiaia (Rose ha ora 85 anni) permette a Rose di vivere tranquillamente, consolata dal fatto di avere figli. Rif. Int. a Rose Kabajumba, Kagadi, 19/06/2011.

¹⁹⁹ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006, pp. 67-68 e MUSISI 1992.

²⁰⁰ Ciò accadeva in particolare tra i Bahima dello Nkore, come scrive ELAM 1973, ma possiamo supporre che similmente avveniva tra i bahuma nyoro e soprattutto tooro.

insegnamenti. Le scuole missionarie femminili, infatti, enfatizzavano la formazione alla vita e alle attività domestiche: in questo riprendevano idee tradizionali, ma allo stesso tempo le rafforzavano dando loro una giustificazione anche in una società ormai avviata alla trasformazione. Tuttavia l'educazione missionaria ha lasciato un'eredità contraddittoria: se da un lato appunto enfatizzò il ruolo domestico delle donne, dall'altro lato diede il via ad una lenta emancipazione: infatti l'istruzione scolastica aprì le porte, soprattutto le ragazze benestanti, ad alcune professioni, in particolare a quelle di maestra e di infermiera. Secondo Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh,²⁰¹ questo stile di vita venne progressivamente accettato, modificando alcuni elementi del modello di virtù domestica. Ne emerse il modello che le due autrici chiamano di *Service Career*, secondo il quale una donna istruita poteva stare lontana da casa nell'orario di lavoro, ma doveva comunque provvedere alle esigenze domestiche assumendo (e pagando interamente di tasca sua, dato che era sua responsabilità) qualcuno che svolgesse per lei il lavoro nei campi, le attività domestiche e la cura dei figli; d'altro canto rimaneva invariato il suo rispetto dovuto all'autorità maschile, così come l'impossibilità di prendere importanti decisioni a casa.

La carriera femminile come maestra o infermiera fu a lungo appannaggio solo delle famiglie altolocate, abbastanza aperte da consentire alle figlie di trascorrere molto tempo lontano da casa e sufficientemente abbienti da accollarsi la loro istruzione, oltre a quella dei figli maschi. Alla maggior parte delle donne, tuttavia, la strada dell'istruzione scolastica rimase a lungo preclusa e per loro il modello di virtù domestica continuò ad essere l'unico appropriato.

Nel tardo periodo coloniale (dagli anni Trenta ai primi anni Sessanta), si svilupparono ulteriormente alcuni elementi già emersi nei decenni precedenti: aumentò l'impiego salariato che si rivolgeva esclusivamente degli uomini, crebbe la migrazione maschile verso grandi centri urbani, Kampala in primis, così come la presenza sul mercato di beni importati che richiedevano denaro per essere acquistati. Questi fattori fecero sì che il ruolo dell'uomo si polarizzò maggiormente verso la sfera extra-domestica (che diventò extra-villaggio ed extra-regione), configurandolo come produttore di un introito monetario che permetteva alla famiglia l'accesso a nuovi beni e servizi divenuti indispensabili (come le suppellettili domestiche, i materassi, i vestiti, l'istruzione e le cure mediche). Allo stesso tempo, la donna comune rimaneva concentrata nella vita domestica e continuava a provvedere al sostentamento essenziale della famiglia attraverso l'agricoltura di sussistenza. Similmente a quanto avveniva nel periodo precoloniale, alla divisione del lavoro corrispondeva una diseguale attribuzione di valore: il lavoro salariato deteneva un prestigio superiore a quello domestico, perché generava denaro e dunque permetteva di acquisire nuovi beni. La posizione di supremazia dell'uomo sulla donna si accentuò dunque anche in conseguenza delle moderne attività lavorative, che progressivamente si sostituirono ad altre che l'uomo tradizionalmente svolgeva fuori casa, come ad esempio la caccia e la pesca.

Tuttavia l'emigrazione maschile metteva molte mogli nella condizione di dover gestire la famiglia e la casa autonomamente per lunghi periodi, favorendo il loro spirito di autonomia e

²⁰¹ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006, pp. 81-83.

dando loro la possibilità di sviluppare le proprie capacità, attraverso le responsabilità e le decisioni anche importanti che ricadevano su di loro. Parallelamente l'istruzione femminile divenne accessibile a un maggior numero di giovani e la partecipazione ad associazioni femminili, principalmente di ispirazione cristiana, crebbe, portando numerose donne a confrontarsi e ad impegnarsi in progetti comuni; in questi elementi si possono individuare i primi segni di un processo di emancipazione che continua ancora oggi.

Nondimeno l'istruzione femminile fu a lungo poco considerata da Banyoro e Batooro: Perlman²⁰² registra che molti padri erano diffidenti rispetto all'educazione delle figlie, poiché esse, se istruite, potevano rendersi indipendenti dalla loro autorità attraverso l'affiliazione ad una nuova religione o la conoscenza di compagni di scuola; d'altro canto la loro istruzione non era ritenuta importante come quella dei figli maschi in quanto questi potevano trarne il vantaggio di una buona occupazione lavorativa, mentre le figlie erano soltanto votate al matrimonio dunque ad una vita domestica. La maggiore libertà di movimento delle donne e il fatto che esse spesso si trovavano sole a casa perché il marito era emigrato sollecitò le preoccupazioni di diversi uomini. L'assenza del marito per periodi prolungati faceva peraltro sorgere dubbi rispetto alla fedeltà della moglie: ciò rendeva i rapporti di coppia più turbolenti e fragili.²⁰³ Generale era la tendenza a sospettare una donna sola (cioè non sposata, oppure divorziata o vedova) di prostituzione, attribuendole l'etichetta ignominiosa di *malaya*, meretrice. Ciò rende evidente come non fosse concepibile durante la prima parte del Novecento, a differenza del secolo precedente, il fatto che una donna non fosse sottoposta alla protezione e l'autorità di un uomo.

Ciò nonostante, nei decenni prima dell'Indipendenza, aumentarono le donne che vivevano sole, perché divorziate o abbandonate dopo una gravidanza, e allo stesso modo crebbero le attività economiche con le quali esse cercavano di mantenere sé stesse e la prole. Inoltre, a differenza di quanto avveniva in passato quando l'emigrazione era un fenomeno eminentemente maschile, un numero sempre maggiore di donne emigrò verso i centri urbani e soprattutto verso Kampala alla ricerca di migliori opportunità di guadagno o di impiego.

Per quanto riguarda il cosiddetto 'prezzo della sposa', il *mukaaga*, Perlman registra che il passaggio al pagamento in denaro portò ad una commercializzazione di tale usanza, prima basata sullo scambio di doni tra due gruppi.²⁰⁴ Ciò portò probabilmente a svilire la posizione della donna all'interno dello scambio, identificandola come qualcosa che può essere comprato da un uomo, quasi mercificandola, e non come un dono prezioso fatto alla propria famiglia da parte di un altro gruppo di persone.

Tuttavia nel corso della prima metà del XX secolo e sempre più nei decenni a seguire, le unioni sancite dal *mukaaga* diminuirono progressivamente in seguito ad una serie di fattori concomitanti. In primo luogo, i cambiamenti avvenuti nella società rendevano diversificate le aspettative di uomini e donne, di conseguenza le unioni si fecero meno stabili e quindi

²⁰² PERLMAN 1963, p. 55: ciò avveniva soprattutto nelle aree rurali, nonostante il grande appoggio che il re tooro Kasagama diede ai progetti di evangelizzazione e scolarizzazione dei missionari cristiani.

²⁰³ PERLMAN 1966, p. 573.

²⁰⁴ *IVI*, p. 572. Raguagli a questo proposito si possono rivenire anche in DOYLE 2006, p. 214.

resero più rischioso l'investimento economico in esse. In secondo luogo, i giovani iniziarono a sfuggire sempre più all'autorità paterna nella scelta del partner e il modo più semplice di fare questo era iniziare segretamente a vivere insieme, presentando tale unione come un dato di fatto alle famiglie. Soprattutto le figlie trovavano nella convivenza una scappatoia dall'autorità paterna, alla quale erano maggiormente soggette che i figli maschi. Le famiglie iniziarono a tollerare prima e ad accettare poi queste unioni, consapevoli che nel caso di un matrimonio con *mukaaga* che terminasse in un divorzio avrebbero dovuto restituire il prezzo della sposa.²⁰⁵ Questo atteggiamento rispecchia la diminuzione dell'autorità paterna sui figli, e sulla figlia in particolare dato che non veniva richiesto il *mukaaga*.

L'instabilità delle unioni, il concubinaggio in luogo del matrimonio, la frequenza dei divorzi, l'aumento dell'età in cui ci si legava ad un partner stabile erano tutti fattori indicativi di un sostanziale cambiamento nella società che investì con particolare vigore i rapporti di genere. Questi elementi erano già evidenti a partire dagli anni Cinquanta²⁰⁶ e sono oggi la norma. Uomini e donne erano meno sicuri di un'unione di coppia perché avevano aspettative differenti: in generale non veniva messa in discussione la superiorità del marito nella famiglia, ma piuttosto le modalità e i mezzi con cui questa superiorità si esercitava sulla moglie. In questo panorama di incertezza nella coppia, il concubinaggio si configurava come il tipo di unione più adatto, visto che consentiva di avere figli (e dunque un riconoscimento sociale) ma poteva essere rotto senza troppa fatica e senza danni collaterali. Il matrimonio cristiano celebrato in chiesa, invece, sarebbe rimasto invece a lungo la tipologia di unione privilegiata dalle persone più abbienti sia per il dispendio economico che comportava, sia per la serietà che un legame matrimoniale così rigido rendeva necessaria: esso era possibile solo tra due persone istruite e che condividevano le idee cristiane della fedeltà e della perennità del vincolo contratto. Questi fattori fecero del matrimonio cristiano un elemento che contraddistingueva l'aristocrazia e le persone benestanti, che di converso traevano prestigio da un'unione di tale sorta.

Perlman²⁰⁷ testimonia un graduale miglioramento della condizione giuridica delle donne a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta: il loro status legale venne progressivamente equiparato a quello degli uomini in termini di diritti e di pene. All'alba dell'Indipendenza venne poi garantito alle donne il diritto di voto e di rappresentanza giuridica, grazie anche alla pressione di diverse associazioni femminili. A questo proposito, Aili M. Tripp e Sarah Ntiro sottolineano come il paradigma della domesticità, utilizzato per analizzare l'associazionismo e l'istruzione femminile nell'Uganda coloniale, sia stato in parte fuorviante per una corretta analisi del fenomeno.²⁰⁸ Le due studiose individuano infatti nella formazione votata alla domesticità sia un'importante area di interesse pratico per le donne dell'epoca, che la base per il successivo utilizzo di capacità così acquisite anche nel campo lavorativo e politico.

²⁰⁵ Sul tema del matrimonio si vedano PERLMAN 1962 e 1963.

²⁰⁶ Secondo gli studi di Perlman svolti in Tooro e citati sopra e secondo quelli sul Bunyoro di BEATTIE 1958.

²⁰⁷ PERLMAN 1966, p. 582 e 584.

²⁰⁸ TRIPP, NTIRO 2002.

A partire soprattutto dall'Indipendenza, la vita sociale e politica nel Bunyoro e nel Tooro venne, com'è ovvio, influenzata dalle decisioni prese a livello nazionale e per questo motivo un discorso sul genere in queste due zone non può prescindere dal considerare fatti che, originatisi nella capitale, hanno avuto un impatto nazionale.

Se gli anni Sessanta videro una complessiva continuità col periodo precedente, il vero cambiamento si ebbe durante i tre lustri (1971-1986) segnati dalla dittatura di Idi Amin e dal ritorno al governo di Milton Obote. Questo periodo fu segnato da tre fattori principali: l'aumento dell'insicurezza per i cittadini e per le donne in particolare (dovuta all'instabilità politica e al grande potere dell'esercito), una rovinosa crisi economica e un'ondata di conservatorismo, soprattutto rispetto alla posizione della donna nella società. Scrivono infatti Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh:

In a striking turnabout from the official position adopted during the early Independence years, which had promoted at least qualified public participation for women, the governments of Amin and – to a lesser extent – Obote II assumed a highly negative stance. [...] the official rhetoric valued only married women who remained at home, attending to their husbands and children. Female submission and deference were stressed, and husbands were encouraged to discipline their wives. [...] They were not welcomed in the government, nearly all their organizations were shut down, and the activities of the few groups that remained were often trivialized. Women visible in public settings were commonly portrayed as sexual objects, leading to repressive measures that regulated their appearance and behavior.²⁰⁹

Tuttavia, pur in un'atmosfera segnata da un ritorno ad uno stretto controllo sulla libertà delle donne da parte degli uomini, nacque la necessità di adattare il concetto di donna perbene anche alle donne che, costrette dalla povertà, dovevano cercare di guadagnare, vendendo al mercato i prodotti agricoli da loro coltivati o le pietanze da loro cucinate. Ciò avveniva soprattutto nei centri urbani, dove questi prodotti trovavano più occasioni di vendita. In passato donne simili sarebbero state giudicate male, considerate in termini sessuali, tuttavia dagli anni Settanta le cose iniziarono a cambiare:

People in their communities recognized that these women were working of necessity, usually to provide for their children, and they were respected for doing so. Hence they could not be regarded as 'bad' women under the Domestic Virtue's corollary, thought they might be living without a husband. [...] this situation forced the development of a second variant of the original model, one we term the Petty Urban Trade version. It allowed small sellers and low status workers in the towns to be respected as good women and to maintain a positive identity if they were seeking money to sustain their households, particularly to care for their children. [...] Motherhood had thus trumped marriage as a requirement for good womanhood.²¹⁰

²⁰⁹ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006, p. 162.

²¹⁰ *Ivi*, p. 178.

A partire dagli anni Settanta, dunque, il legame con un uomo (attraverso il matrimonio o il concubinaggio) non era più reputato come una condizione essenziale per essere considerata una brava donna: elementi centrali per una definizione di genere positiva erano invece la maternità e l'impegno nella cura dei figli. In questo senso, le donne indipendenti per necessità (come le vedove o le ragazze madri) o per scelta (come le divorziate) potevano vivere serenamente nella società – anche se lottando per sopravvivere.

5. Il genere nel Bunyoro e nel Tooro oggi

A partire dalla metà degli anni Ottanta, si è aperto un propizio periodo di riforme e provvedimenti in favore delle donne. Ciò è stato dettato in particolare dal mutato clima politico: nel gennaio 1986 Yoweri Kaguta Museveni, in seguito alla sconfitta dell'esercito nazionale da parte del suo movimento, l'*NRA (National Resistance Army)*, salì al potere come nuovo presidente dell'Uganda. Di orientamento marxista e, lasciate le armi, divenuto ben presto abile politico, Museveni, ora al potere da 26 anni, ha portato il Paese ad una situazione di stabilità e crescita, minata però dalla crisi economica iniziata negli ultimi anni. Sin dall'alba del suo governo, consapevole che per mantenere il potere avrebbe avuto bisogno di un vasto sostegno popolare, Museveni promosse ampie riforme a favore dell'educazione, dell'emancipazione e della partecipazione politica delle donne, cercando così di assicurarsi il loro voto.

Sollecitato soprattutto dalle associazioni femminili, che dalla metà degli anni Ottanta fiorirono e allargarono lo spettro delle loro attività, ma anche dalle direttive internazionali, il governo ugandese sostenne nuove norme che permisero l'aumento delle giovani istruite a livello sia elementare che superiore e la presenza femminile nella politica. In particolare, nel 1997, fu introdotta una legge che prevedeva un seggio riservato ad una donna a tutti i livelli politici, dal Consiglio di contea a quello di Distretto; si trattava insomma di 'quote rosa', che supportavano la rappresentanza politica femminile. Ugualmente, diverse poltrone furono garantite alle donne in Parlamento. Per quanto riguarda l'istruzione, grande importanza ha avuto il progetto dell'*U.P.E. (Universal Primary Education)*, iniziato nel 1997, che ha reso l'educazione primaria obbligatoria e gratuita per tutti i bambini e le bambine ugandesi. Ciò ha permesso di accrescere notevolmente il livello di alfabetizzazione del Paese, soprattutto quello femminile; infatti, come si è detto, precedentemente i figli maschi avevano la precedenza nell'istruzione rispetto alle femmine, dato che le tasse scolastiche pesavano sul bilancio familiare e si pensava che l'istruzione fosse più necessaria ai figli che alle figlie, destinate ad essere sposate. Già nel 1990, inoltre, fu introdotta una norma che facilitava l'accesso femminile alle migliori università del Paese, in particolare alla Makerere University di Kampala, attraverso l'aumento di un punto e mezzo sul voto di diploma, che facilitava le ragazze nella selezione universitaria.

L'azione di lobbying delle associazioni femminili fu fondamentale nel primo decennio di governo Museveni, il quale recepì costantemente le istanze delle associazioni. Se l'associazionismo femminile in Uganda presenta una grande varietà di orientamenti e interessi, furono le associazioni che puntavano a far accrescere la consapevolezza e la partecipazione politica delle donne, come l'*ACFODE (Action for development)*, ad avere un ruolo centrale nella promozione delle riforme. Infatti, come nota Gloria Carlini, le associazioni di donne africane si basano su un'idea di femminismo parzialmente differente da quella occidentale, un femminismo più orientato all'impegno politico, connotato da

tensione pragmatica e votato al coinvolgimento di interi gruppi sociali, non di singoli individui.²¹¹

Tuttavia, dopo questo periodo virtuoso per quanto riguarda le riforme sociali, alla fine degli anni Novanta, si è avuta una parziale situazione di stallo, sia a livello di impegno governativo che di attivismo femminile.²¹² Aili Mary Tripp mette in luce come i Local Council, istituiti nel 1993 dal governo come enti di amministrazione locale che collegavano il potere centrale con le comunità, abbiano finito con l'appiattire la vita politica e limitare le possibilità d'associazione, visto che cercavano di assorbire tutte le realtà autonome locali, compresi i gruppi femminili.²¹³ Inoltre, diversi autori²¹⁴ denunciano, a partire dal 1998, il mancato sostegno del governo a riforme in favore delle donne, dovuto probabilmente al mutato clima politico. Numerose questioni rimangono infatti in sospeso, come ad esempio l'approvazione del *Domestic Bill*, che si propone, tra le altre cose, di proteggere i diritti della donna all'interno del nucleo familiare (in materia di maltrattamenti, divorzio, potestà sui figli, ecc.), e il *Land Act*, che mira a garantire i diritti di eredità alle donne.²¹⁵ D'altro canto, le riforme attuate a livello governativo non sono ancora state pienamente recepite a livello locale: Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh²¹⁶ mettono in luce come la presenza delle donne in politica sia ancora soggetta al rispetto dell'autorità maschile e come spesso le istanze portate avanti da politiche donne siano prese poco seriamente.

Per quanto riguarda nello specifico il Bunyoro e il Tooro, mancano studi recenti che interpretino il sentire popolare rispetto a temi come i diritti delle donne e il loro status legale e sociale soprattutto rispetto all'uomo: infatti dopo gli anni Sessanta in queste zone non c'è più stata ricerca in campo sociale, a parte alcuni studiosi locali che negli ultimi anni hanno concentrato il loro interesse principalmente sulla storia precoloniale.

Tuttavia le osservazioni di Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh trovano riscontro anche tra i Banyoro e i Batooro. Se è vero che sono stati fatti grandi passi in avanti per ciò riguarda i diritti, l'istruzione e la rappresentanza politica delle donne, manca ancora l'equiparazione sociale di uomo e donna a livello familiare, di opportunità di lavoro e di

²¹¹ CARLINI 2007, p. 157. Inoltre, Carlini mette in luce come «il cosiddetto femminismo all'occidentale viene inizialmente rigettato dalle donne africane, in parte perché ritenuto retaggio di un colonialismo ancora troppo vivo nei ricordi locali, in parte perché considerato una nuova forma di egemonia occidentale in grado di trasformare spontanee associazioni femminili in un movimento sistematico ed individualista. A tale proposito, è indicativo il fatto che il termine "femminismo" inizi ad essere utilizzato dalle donne africane solo a partire dagli anni Novanta, non senza numerose polemiche.»

²¹² Dalla fine degli anni Novanta, l'attività dei gruppi femminili appare segnata da stagnazione e lassismo, oltre ad una certa dose di competizione e diffidenza tra donne, a differenza di ciò che era avvenuto nei decenni precedenti.

²¹³ TRIPP 1998, p. 125. Proprio alla luce di questo fatto, Tripp mette in luce come, sebbene le donne forniscano ancora ampio sostegno al partito al governo, l'NRM, perché soddisfatte di molte riforme che hanno permesso l'emancipazione femminile, dall'altro lato difendano l'autonomia delle loro associazioni dall'ingerenza degli enti locali, in cui il potere è principalmente in mano agli uomini.

²¹⁴ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006 e TRIPP 2002.

²¹⁵ Per una critica alle politiche in favore dell'*empowerment* femminile dell'NRM, si veda MUGENYI 1998.

²¹⁶ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006, pp. 196-197. Sulla situazione delle associazioni femminili dopo il 1998, si vedano p. 204 e segg.

rispetto dei diritti individuali. Infatti, nel Bunyoro e nel Tooro ancora oggi ad una donna viene chiesto di 'dare rispetto' (*kumpa kitinisa*) ad un uomo, nel senso di mostrare deferenza nei suoi confronti. Davis traduce la parola *kitinisa* con 'gloria, onore, rispetto, riverenza, pompa'.²¹⁷ Questa concezione di rispetto è differente da quella occidentale che si mostra tra persona e persona: è un rispetto unidirezionale. Un uomo, infatti, non è tenuto a mostrare lo stesso tipo di riguardo per una donna, poiché ciò sarebbe equivalente a svilire il suo stesso essere uomo: l'identità di genere maschile, infatti, continua ancor oggi a trovare una forte definizione nel rapporto autorevole con le figure femminili. L'idea del mostrare nell'atteggiamento, nei saluti, nel tono della voce la deferenza verso gli uomini è ancora molto radicata nel Bunyoro e nel Tooro, benché a livello legislativo lo stato giuridico di uomo e donna siano equiparati.

Nonostante nella pratica sia ancora riconosciuta la deferenza che la donna deve all'uomo, alcuni autori rilevano che l'emancipazione femminile ha portato ad una crisi del ruolo e della posizione dell'uomo nella famiglia e nella società:

The ideology of Domestic Virtue contributed also to gender tension and insecure male identities. Whereas women now enjoyed expanded opportunities, most men felt they were progressively losing their accustomed roles and rights. Certain responsibility previously assigned to men, such as hunting, fishing, and physical protection of their families, had diminished early in the twentieth century. Within the families, their place as household head and sole decision-maker was undercut by women's ability to generate their own income. Men's position as authority figures within the community was threaten by women's involvement in the public domain.²¹⁸

Dall'indagine sul campo nel Bunyoro e nel Tooro è affiorato il disagio degli uomini rispetto alle spinte per una sempre maggiore emancipazione delle donne, disagio che a volte si esprime in varie forme di resistenza rispetto all'emancipazione femminile.²¹⁹

Su un altro piano, dalla ricerca sul campo è inoltre emerso un dibattito sul ritorno alla 'tradizione' per ciò che concerne il genere e la posizione delle donne nella società e soprattutto all'interno della famiglia. Si tratta di un atteggiamento polemico rispetto all'emancipazione femminile che tocca vari ambiti, da quello politico a quello lavorativo, da quello domestico a quello – apparentemente più triviale – dell'abbigliamento. Si configura sostanzialmente come un discorso²²⁰ portato avanti soprattutto ma non esclusivamente dagli uomini, che, sebbene spesso non condannino le riforme intraprese dal governo a favore delle donne, lamentano un deterioramento della società, un degrado delle 'tradizioni'. Degrado che prende forma nel contemporaneo stato di libertà (di movimento, di

²¹⁷ DAVIS 1938, p. 79.

²¹⁸ BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006, p. 264.

²¹⁹ Oltre a questo, si registrano vari casi di rivalse dei mariti sull'indipendenza delle mogli, cui viene a volte vietato di lavorare, oppure viene negato il contributo economico al budget familiare se la moglie lavora, o ancora si verificano diversi casi di violenza domestica, che continua a non essere percepita, soprattutto in ambito rurale, come una lesione ai diritti della donna.

²²⁰ Uso questo termine con riferimento agli studi di Michel Foucault in proposito, come FOUCAULT 2004.

scelta, di educazione, di lavoro) delle donne e, parallelamente, nel dissesarsi delle relazioni uomo-donna a causa di queste libertà. È questo un tema spinoso e complesso, irriducibile a letture unidirezionali, facilmente soggetto a generalizzazioni superficiali e la cui analisi è resa impervia dalla contingenza del processo in atto. Il discorso del ritorno alla posizione sociale delle donne per com'era in passato non coinvolge tutta la società, né tutti gli uomini. L'interpretazione dell'emancipazione femminile varia a seconda dell'educazione e dell'accettazione o meno dei valori della contemporaneità. Tuttavia, questo sentire informa diversi discorsi, che lamentano il comportamento libero e indipendente di molte donne di oggi, influenzato sicuramente da modelli occidentali, e in riferimento a ciò si parla spesso di 'rovinare la nostra cultura, tradizione', *kusiisa buhangwa bwaitu*.²²¹

Il concetto di 'tradizione' è tuttavia ingannevole. Dietro all'idea di tradizione come insieme di pratiche e conoscenze tramandato dal passato e che si è conservato fino ad oggi attraverso le modalità di trasmissione dell'oralità, si nasconde la sottovalutazione dell'attività della memoria come selezionatrice – piuttosto che come conservatrice – di ricordi. Se si considera il ruolo non neutro della memoria (così come quello delle modalità di trasmissione), appare evidente come la tradizione non sia una semplicemente ciò che resta del passato. Gérard Lenclud, chiarisce questo concetto:

In cosa consiste dunque la tradizione? Non è un prodotto del passato, un'opera di un altro tempo che i contemporanei riceverebbero passivamente, quanto, secondo i termini di Pouillon, un 'punto di vista' che gli uomini del presente sviluppano su ciò che li ha preceduti, una interpretazione del passato condotta in funzione di criteri rigorosamente contemporanei. [...] In questa accezione la tradizione non è ciò che è sempre stato, ma ciò che la si fa essere.²²²

Nel richiamo alla tradizione nel Bunyoro e nel Tooro contemporanei sembra possibile stabilire un collegamento con la figura delle monarchie tradizionali, anche se i regni non supportano esplicitamente l'idea della tradizione nelle questioni di genere, anzi essi formalmente appoggiano il miglioramento della condizione femminile. Quali istituzioni di natura culturale e radicate nel territorio, le monarchie tradizionali hanno un ruolo sospeso tra un mitico passato precoloniale e un presente inserito in un contesto nazionale, tra tradizione e modernità. In generale, le monarchie del Bunyoro e del Tooro si propongono come testimoni di un passato, glorioso e glorificato, ricostruito e in parte artificioso, che ha un fortissimo richiamo identitario per Banyoro e Batooro. Allo stesso tempo, però, i regni si fanno promotori di moderni progetti di sviluppo, in collaborazione con il governo e con ONG, che toccano l'istruzione, la sanità, lo sradicamento della povertà, ecc.

La percezione a livello popolare delle monarchie tradizionali, però, sembra essere definita soprattutto rispetto al passato, passato che si pone come una sorta di spazio

²²¹ Secondo DAVIS 1938, p. 11 *buhangwa* è la 'natura intrinseca'. La radice della parola rimanda al verbo 'creare' e in tal senso rinvia allo stato delle cose all'origine, come le usanze di un tempo. Su questo concetto, centrale nella presente trattazione, si tornerà in seguito.

²²² LENCLUD 2001, p. 131.

immaginario della memoria collettiva, piuttosto che in relazione alle concrete attività svolte nel presente. I regni, restaurati nel 1993, sono visti come la testimonianza che un ripristino della propria genuina identità è possibile e può investire aree della cultura che, a seguito del processo di trasformazione subito, sono divenute avverse ad alcune parti della società. E il tema più dibattuto in quanto a tradizione sono le questioni di genere, e più specificatamente la posizione delle donne, rispetto alle quali appare diffusa la volontà di un ritorno al passato, un passato visto da occhi maschili: la stessa idea di tradizione sembra essere definita e argomentata da una retorica maschilista, che mira sostanzialmente a contestare l'*empowerment* delle donne. Non è forse casuale, dunque, che questo discorso sulla tradizione emerga sempre più a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, parallelamente al recupero dell'immaginario legato alle monarchie restaurate e ad un disimpegno del governo nell'attuazione di politiche a favore delle donne.

L'idea della tradizione rispetto alla condizione delle donne era stata in passato utilizzata, come retorica di stato, anche da Amin nella sua aggressiva politica che voleva le donne ridotte ad un esclusivo e angusto ruolo maritale e materno. Ciò che avviene però oggi non è tanto un'esplicita politica governativa, ma una sorta di ideologia che si muove dal basso, è il frutto del disagio di parte della popolazione. In un altro campo ma con una logica che pare simile, è stato notato da Cecilia Pennacini²²³ che la restaurazione dei regni tradizionali ha probabilmente influenzato la riscoperta di un altro fenomeno popolare: la religione tradizionale *kubandwa*.

Quanto la tradizione possa essere oggetto di interpretazioni tra le più svariate è chiaro proprio nel campo della religione tradizionale, per ciò che riguarda la figura delle *babandwa*. Si è visto come le medium godessero di uno status particolare e come fossero concettualizzate come donne, pur non avendo figli, perché idealmente sposate con lo spirito che le possedeva. Recentemente Steinhart ha notato come, presso alcuni siti nyoro sacri per la religione tradizionale, la figura dei medium abbia assunto connotazioni maschili (lancia, bastone, ecc.), quali attributo di autorità, anche nel caso di medium donne.²²⁴ Dallo studio del *kubandwa* di Pennacini, tuttavia, emerge come la figura del medium fosse in passato connotata in senso femminile, proprio per la subordinazione allo spirito, identificato come 'signore' e 'marito' rispetto al quale il/la medium era 'sposa'.

Tornando all'attuale discorso sulla tradizione nel Bunyoro e nel Tooro, è utile riprendere la riflessione di Lenclud su questo tema:

[la tradizione] non si accontenta di dire qualcosa del passato, essa lo dice avendo riguardo a determinati fini che governano sicuramente il contenuto del messaggio. [...] l'utilità di una

²²³ PENNACINI 1998. Dopo decenni di sostanziale stasi, a partire dagli Novanta si è registrato infatti un rinvigorimento dei culti tradizionali, naturalmente aggiornati rispetto ai tempi. Sembra infatti che nel Paese pacificato, soprattutto nella sua parte meridionale, a maggioranza bantu, il riconoscimento delle identità etniche e culturali specifiche, che trovano espressione formale e 'nazionalistica' nelle monarchie tradizionali, abbia dato vita ad un rinnovato orgoglio etnico, unito alla rinascita identitaria che si riferisce ad un passato precoloniale, nel quale il *kubandwa* era la religione diffusa.

²²⁴ STEINHART 2006.

tradizione è quella di offrire a tutti quelli che la enunciano e riproducono giorno per giorno il mezzo per affermare la loro differenza e, con ciò stesso, *fondare la propria autorità*.²²⁵

«L'uso della 'tradizione' degli uomini contro le donne» è esplicitamente identificato da Terence Ranger, nel celebre testo da lui curato con Eric J. Hobsbawm sull'invenzione della tradizione, come una delle forme che prese la tradizione africana inventata, nelle mani di chi era più influente al momento della codificazione avvenuta in periodo coloniale, cioè gli uomini.²²⁶ Tuttavia il processo si ripete anche nel presente: similmente a quanto avvenuto nel primo periodo coloniale, si è sedimentato come tradizionale anche un insieme di comportamenti e aspettative prescritte per la donna, che corrisponde sostanzialmente a ciò che Bantebya Kyomuhendo e Keniston McIntosh identificano con il *Domestic Virtue Model*, che altro non è se non un costrutto ideologico emerso durante il periodo coloniale. Si tratta essenzialmente di un complesso di idee sulla concezione di genere che appiattisce molto la posizione della donna, senza tener conto degli spazi di libertà consentiti in epoca precoloniale a certe figure femminili. Questa è la 'tradizione' invocata oggi nel Bunyoro e nel Tooro e che si pone come contro-discorso rispetto al processo e alle istanze di emancipazione femminile.

Come mette in luce Nico Staiti,²²⁷ al processo di trasmissione di una tradizione musicale è sempre legata una parallela operazione di tradimento della stessa (da parte di chi fa musica e di chi la descrive, cioè l'etnomusicologo), di cui è necessario avere consapevolezza e che è opportuno mettere in luce. In questo senso l'attenzione all'aspetto storico è imprescindibile per una corretta interpretazione dei fenomeni musicali e di quelli culturali e sociali ad essi relativi. Il tema della tradizione è centrale anche nella discussione sulle musiche nyoro e tooro, a vari livelli. In primo luogo, si tratta di repertori qui definiti, per sinteticità, tradizionali, per i quali è possibile rintracciare storicamente vari tipi e stili di esecuzione. Inoltre, il tema della tradizione emerge anche dalla riproposizione attuale da parte di gruppi di revival e di gruppi musicali scolastici di repertori musicali che ripongono appunto musiche e danze 'tradizionali', oggi non più danzate 'spontaneamente', in seguito soprattutto alla diffusione della musica occidentale. Infine, in queste esecuzioni affiorano concettualizzazioni di rapporti di genere presentati come 'tradizionali'. Questi argomenti saranno l'oggetto dell'analisi dei prossimi capitoli.

²²⁵ LENCLUD 2001, pp. 132-133. Il corsivo nella citazione è di chi scrive.

²²⁶ Per questo motivo è necessario considerare con attenzione i resoconti etnografici sulla condizione della donna nel primo Novecento: oltre ad essere un campo di scarso interesse per gli etnologi (e per questo merita abitualmente poco spazio nella trattazione), la condizione della donna veniva filtrata attraverso gli occhi degli informatori maschi. Questo fu quasi certamente il caso per Roscoe, dalla cui etnografia tuttavia emergono ruoli femminili di rilievo, il che può essere considerato sintomatico di quanto alcune posizioni detenute da particolari donne fossero incontestabili, anche da parte di informatori di sesso maschile.

²²⁷ STAITI in corso di pubblicazione.

CAPITOLO II

LA MUSICA TRADIZIONALE IN BUNYORO E TOORO

1. Musica di corte e musica religiosa
2. Musica di villaggio: panoramica dei repertori strumentali
3. Diffusione storica e geografica dei repertori vocali
4. Caratteristiche della musica vocale di villaggio

Il concetto di musica tradizionale verrà discusso dettagliatamente nel Capitolo V, dove si considereranno le idee che i Banyoro e i Batooro hanno a questo proposito, nell'odierno contesto multiculturale e 'multimusicale', cioè segnato dalla compresenza – nella pratica e nell'ascolto – di diversi stili musicali sia locali che stranieri di queste popolazioni. Ciò che qui interessa è appoggiarsi ad una definizione operativa di 'musica tradizionale', che permetta di identificare i repertori oggetto di analisi. A questo fine, con musica tradizionale si intende il complesso di musiche che hanno un radicamento storico nella cultura dei Banyoro e dei Batooro e che si sono tramandate dal periodo precoloniale nelle epoche successive, subendo modificazioni che in parte è possibile riconoscere e studiare.

Sembra importante, in questa sede, delineare il panorama delle musiche tradizionali del Bunyoro e del Tooro, all'interno delle quali si collocano quelle di villaggio, oggetto di indagine specifica. Questa scelta è motivata dalla mancanza di studi dedicati al complesso delle tradizioni musicali nyoro e tooro, se si eccettua il lavoro di Samuel Kahunde sulla musica reale nyoro;²²⁸ vi è quindi la necessità di posizionare i repertori considerati all'interno del mondo musicale delle aree considerate cercando di ricostruire il passato per comprendere la situazione presente. In questa ricerca, condotta principalmente sulla musica di villaggio, si è infatti rivelata significativa l'analisi storica del complesso dei repertori tradizionali per comprendere come hanno operato nel tempo i processi di selezione ed elaborazione nei concetti di tradizione e genere in queste aree.

La musica tradizionale nyoro e tooro può essere suddivisa in tre macro-categorie, che fanno riferimento ad altrettanto ampi repertori e contesti di esecuzione: quello della corte reale, quello di villaggio e quello religioso; quest'ultimo si interseca con gli spazi esecutivi dei primi due contesti, ma presenta un proprio specifico repertorio musicale. Soprattutto quella tra musica reale e musica di villaggio, è una suddivisione molto sentita dai Banyoro e Batooro e marcata da diversi elementi: il luogo e contesto d'esecuzione (la corte, il villaggio, le cerimonie religiose che si tengono in entrambi questi luoghi); il tema trattato dalla musica (legato al re e alla monarchia, alla vita di villaggio, agli spiriti) e infine il grado di specializzazione degli esecutori. Se le prime due caratteristiche che determinano il contesto esecutivo, ossia il luogo e l'oggetto del fare musica, sono piuttosto scontate, va sottolineato il differente livello di professionalizzazione dei musicisti. Nel caso dei musicisti reali vi è una

²²⁸ KAHUNDE 2012.

vera e propria professionalità, segnata dalla conoscenza della tecnica esecutiva, di repertori specifici del palazzo e dall'appartenenza ad un gruppo riconosciuto di musicisti del sovrano; per quanto riguarda musica religiosa, la professionalità non è marcata dalla pratica di tecniche specifiche quanto dall'appartenenza ad una cerchia di iniziati e di collaboratori religiosi che conoscono i canti degli spiriti e li intonano, mentre i fedeli possono soltanto partecipare nella sezione corale; infine per chi esegue musica nel contesto di villaggio il grado di specializzazione musicale è ridotto per quanto riguarda i repertori vocali, in quanto si tratta di musica eseguita collettivamente, alla quale ognuno può partecipare (seguendo le divisioni di genere). Infatti, nella musica di villaggio, come si vedrà, sono preponderanti i generi esclusivamente vocali, e soltanto nel caso dei suonatori di arpa arcuata *kidongo* e delle suonatrici di cetra a vasca *nanga* è presente un certo grado di professionalità.

1. Musica di corte e musica religiosa

In Bunyoro e in Tooro, il contesto della corte reale e quello di villaggio sono nettamente contraddistinti sia a livello concettuale che a livello propriamente musicale: questa distinzione, certamente viva in passato, è ancora chiaramente presente anche oggi ed evidente nel fatto che le esecuzioni contemporanee di musica tradizionale nyoro e tooro non collegate alla monarchia (cioè quelle che hanno luogo nelle scuole, nei festival o nei villaggi) non presentino nessun repertorio di palazzo.²²⁹

Se questa divisione risulta chiara nella cultura tooro e nyoro, presso altre civiltà musicali essa è stata spesso notata²³⁰ ma raramente problematizzata dagli studiosi; anche il recente lavoro di Kahunde non affronta direttamente questo argomento.²³¹ Infatti, le locuzioni 'musica di corte' e 'musica di villaggio' sono spesso state utilizzate nella letteratura senza che ne siano state definite caratteristiche, affinità e divergenze. Sembra quindi opportuno soffermarsi sulla musica reale, per delimitarne il campo rispetto a quello della musica di villaggio, che sarà poi oggetto di analisi approfondita.

Uno dei pochi studiosi a soffermarsi sulla relazione tra musica di corte e musica di villaggio è stato Gerhard Kubik, che ha definito le corti reali africane come 'spugne musicali':

In many areas, from interlacustrine kingdoms (in present Uganda, Rwanda, Burundi), to the 'kingdoms of savanna' [...], to Yoruba, Ashanti, Fõ and other centralized states on the Guinea Coast, the royal courts functioned like sponges, absorbers of musical innovations from neighboring lands.²³²

Kubik considera la corte del regno del Buganda, situato in Uganda centrale e confinante con Bunyoro e Tooro, come esempio delle potenzialità assimilatrici delle corti africane: la fiorente tradizione musicale sostenuta dal palazzo ganda si arricchiva infatti costantemente di nuove influenze, stili, musicisti e danzatori.²³³

Da quanto emerso dalle mie ricerche,²³⁴ meno vivace, e limitata al contesto d'intrattenimento privato del sovrano, sembra invece la recezione delle musiche esterne da parte delle corti nyoro e tooro. Se differenziamo tra la musica eseguita a corte in occasioni rituali e cerimoniali e la musica eseguita privatamente per il godimento del sovrano, solo in questo secondo campo riscontriamo una penetrazione a corte di musiche di villaggio o di

²²⁹ Soltanto in Tooro vi è stato, recentemente, qualche sporadico e timido tentativo di riutilizzare in altri contesti la musica di corte eseguita dalle trombe ad imboccatura laterale *makondeere*.

²³⁰ Ad esempio, Serena Facci (FACCI 1986-1987, p. 105) osserva come l'opposizione a livello sociale tra capo e comunità si rispecchi a livello musicale nella netta divisione tra musica di corte e musica di villaggio.

²³¹ KAHUNDE 2012.

²³² KUBIK 2002, p. 311.

²³³ Anche COOKE e KASULE 1999, p. 11, notano: «Over the centuries various Kabakas had appropriated new musical styles and instruments for their own use at court. In the 1950s and 1960s Mengo palace, home of Muteesa II was a veritable Mecca for musicians and dancers.»

²³⁴ Iniziate nel 2008 e approfondite nel corso degli anni seguenti.

altre culture. Infatti, per ciò che concerne l'intrattenimento privato del sovrano, è testimoniata l'acquisizione da parte della corte nyoro di uno strumento esterno: il *mukama* Winyi I chiese al re de Buganda un *entaala*, cioè uno xilofono a 12 lamelle (ma la danza ad esso associata porta lo stesso nome e le fonti non chiariscono questo punto).²³⁵ Inoltre, per il sovrano le servitrici e le mogli cantavano accompagnandosi con la cetra *nanga* e il re si svagava alla musica dell'arpa *kidongo*, suonata da musicisti uomini.²³⁶ George Muhuruzi spiega che il *mukama* poteva invitare a corte chiunque volesse per suonare per lui.²³⁷

Dall'altro lato, tuttavia, i musicisti reali, responsabili delle musiche cerimoniali presso il palazzo, potevano suonare al di fuori dalla corte (per persone importanti come i capi locali o persone legate alla monarchia) soltanto col permesso del re e del custode dei regalia (*mukuru w'ebikwato*).²³⁸ La musica reale non poteva dunque essere eseguita liberamente in villaggio, poiché essa era strettamente associata alla monarchia; tuttavia, questo vincolo non fu rispettato nel periodo (dal 1967 al 1994) di abolizione della monarchia tradizionale, come testimoniato da diversi informatori.²³⁹

La musica reale (*bizina eby'obukama*, lett. 'brani musicali del regno'), per come viene ancora oggi identificata, non contempla gli strumenti summenzionati (xilofono, cetra o arpa) che si riferiscono piuttosto al contesto di villaggio, ma si identifica con i repertori reali di natura cerimoniale o ufficiale, connotati soprattutto da strumenti specifici. L'origine dell'utilizzo di tali strumenti presso la corte viene ricondotta, nella storia orale nyoro, a episodi che riguardano l'antica dinastia dei Bacwezi e gli albori di quella attuale dei Babiito.²⁴⁰ Nessun altro strumento o repertorio specifico per le occasioni cerimoniali e rituali è stato assorbito dalla corte reale, a partire dalla dinastia biito, cioè dal XVI o XVII secolo.

²³⁵ K. W. 1936 [acronimo utilizzato dal re nyoro Tito Winyi (W.), negli scritti sulla storia e tradizioni nyoro, che egli conobbe attraverso i racconti del padre, re Kabarega (K.)]. Di questo xilofono, la cui acquisizione da parte della corte nyoro è databile al XVII secolo, non è però rimasta traccia in Bunyoro.

²³⁶ Si vedano a questo proposito: K. W. 1936, p. 78 e WACHSMANN 1971, pp. 111-112. Gli xilofoni, le cetre a vasca e le arpe arcuate non fanno parte dei regalia nyoro e questi strumenti non sono utilizzati in occasioni rituali o cerimoniali.

²³⁷ Int. a George Muhuruzi, Hoima, 19/08/2012

²³⁸ Int. a George Muhuruzi, Hoima, 19/08/2012. Kahunde esprime invece incertezza, dovuta a mancanza di informazioni, a proposito della libertà dei musicisti reali di esibirsi al di fuori della corte (KAHUNDE 2012, pp. 105-106).

²³⁹ Riprendendo le parole dell'attuale capo dei custodi dei regalia, durante il periodo di abolizione della monarchia per volere del governo centrale, ci fu una "resistenza umana": i Banyoro continuarono ad insegnare ai propri figli le tradizioni del regno del Bunyoro e i musicisti di corte a suonare, sperando che il regno sarebbe tornato in vita (int. a George Muhuruzi, Hoima, 27/02/2008). Strumenti prima esclusivamente reali in alcuni casi vennero suonati apertamente: ad esempio, le trombe *makondeere* furono introdotte nelle celebrazioni religiose (nelle chiese cattoliche) e accademiche (alla Makerere University). Similmente a quanto avvenne in Buganda, infatti, alcuni musicisti reali si dedicarono all'insegnamento dei loro strumenti presso istituzioni accademiche; altri invece si esibirono con disinvoltura in occasioni cerimoniali non connesse alla monarchia, come testimoniano COOKE e KASULE 1999, p. 12.

²⁴⁰ Si vedano a questo proposito: WACHSMANN 1953, CIMARDI 2008 e KAHUNDE 2012. È significativo che nella sala del trono del palazzo di reale nyoro a Hoima siano presenti esemplari degli strumenti reali ma non di quelli di villaggio.

La corte reale nyoro era dunque animata dall'attività di numerosi musicisti reali, in servizio presso il palazzo reale secondo turni tra i vari gruppi, accompagnavano sia le attività quotidiane del sovrano che diverse cerimonie ufficiali. Gli strumenti musicali,²⁴¹ trasmessi di generazione in generazione nelle famiglie dei suonatori, e i repertori, che raccontavano di monarchi passati, del sovrano in carica ecc., erano strettamente legati alla monarchia.²⁴² A parte l'intrattenimento privato del sovrano, il mondo musicale di corte era infatti molto conservativo: si trattava, e ancora oggi si tratta, di musica specifica per la monarchia, che ne connota e definisce la regalità proprio per il fatto di essere esclusiva. A testimonianza di questo, nella sala del trono del palazzo regale di Hoima (Bunyoro) sono presenti, oltre ai tamburi percossi dal sovrano durante le cerimonie, anche esemplari antichi di tutti gli strumenti reali, ma nessuno di quelli che eseguono repertori di villaggio, talvolta utilizzati per l'intrattenimento del sovrano. Secondo Solomon Mbabi-Katana,²⁴³ in Bunyoro gli strumenti reali sono 'rituali' e quindi, a differenza di quanto avviene in Buganda, vige il divieto di usare per le cerimonie reali strumenti che non sono presenti tra i regalia.

Trattando delle influenze intra-africane, Kubik presenta anche una seconda tipologia di corti reali: nel caso in cui l'organizzazione statale non sia indigena ma venga dall'esterno, come accadde per i regni Fulbe dell'Africa occidentale, gli invasori normalmente non accolsero le tradizioni musicali locali e infatti, dall'Ottocento, non si trovano tratti comuni tra la musica Fulbe di corte e quella di villaggio.²⁴⁴

Anche nel caso del Bunyoro il potere monarchico si impose con dominatori provenienti dall'esterno. Secondo la storia orale nyoro, l'attuale dinastia regnante, quella dei Babiito, arrivò in Bunyoro da Nord, e prese il posto di quella dei Bacwezi, che egualmente proveniva da un paese remoto e i cui membri scomparvero in circostanze misteriose.²⁴⁵ Inoltre, nella cultura tradizionale nyoro e tooro era chiara l'opposizione – nell'odierna realtà nazionale pressoché svanita – tra *bukama*, 'regalità', e *bulemi*, 'governo', da un lato e *buzaranwa*,

²⁴¹ Per una descrizione organologica degli strumenti musicali reali si veda CIMARDI 2008.

²⁴² L'effettiva proprietà dei set di strumenti reali è invece un argomento piuttosto controverso: per George Muhuruzi (custode dei regalia) essi, anche se erano conservati dal capo del gruppo di musicisti, appartenevano al sovrano. Invece, secondo alcuni musicisti reali, in particolare il defunto *mukondeere* Francis Kiparo, i set di strumenti erano stati donati da un antico re ad un antenato meritevole, per questo gli strumenti passano di generazione in generazione e sono sempre rimasti in uno stesso luogo, quello dell'originario nucleo del clan, che ne è proprietario: ancora oggi, nonostante i musicisti possano provenire da zone diverse, il gruppo viene identificato col nome del luogo nel quale si conservano gli strumenti. Sembra di poter leggere queste due visioni contrapposte, che corrispondono al duplice punto di vista del centro opposto alla periferia, come strategia della monarchia per legare a sé gruppi di persone (clan) e luoghi remoti (da cui solitamente provenivano tali clan) attraverso un privilegio (quello della concessione del set di strumenti) che comportava anche un servizio presso la corte e quindi un controllo del sovrano, attraverso i musicisti reali, sulle zone del regno più lontane dalla capitale. Su questo argomento si veda anche CIMARDI 2008 pp. 60-65.

²⁴³ Solomon Mbabi-Katana (int. a Buhimba, 11/03/2008).

²⁴⁴ *Ivi*, pp. 311-312.

²⁴⁵ Fiumi di inchiostro sono stati scritti sui mitici Bacwezi, sovrani dell'impero di Kitara, a partire dai quali si sviluppò la religione tradizionale nell'Africa dei Grandi Laghi. Per una visione d'insieme sull'argomento si rimanda a CHRÉTIEN 1981 e 1985.

'parentela', e *bunyararuganda*, 'rapporti di clan', dall'altro. Come osserva Remotti,²⁴⁶ infatti, il potere regale era percepito come sovrimposto²⁴⁷ ed esso pesava sui rapporti familiari e clanici, caratterizzati dal senso di solidarietà e di unità locale, valori condivisi ed espressi in diversi repertori musicali di villaggio.²⁴⁸ Come rilevato da Kubik per le corti Fulbe, riflesso del potere monarchico proveniente dall'esterno è la netta separazione, percepita da Banyoro e Batooro, tra musica (e dunque strumenti, repertori, esecutori) di corte e di villaggio. Determinati strumenti e repertori sono infatti identificati come peculiari della musica di corte e non di quella di villaggio. Tuttavia, a differenza del caso delle corti Fulbe riportato da Kubik, la musica reale nyoro condivide con quella di villaggio molte delle caratteristiche fondamentali, come il sistema scalare, la preponderanza di tempi binari e le specificità organologiche degli strumenti, come si vedrà oltre.²⁴⁹

Il caso delle corti reali nyoro e tooro pare quindi presentare caratteristiche di entrambe le tipologie di corti africane descritte dall'etnomusicologo austriaco: da un lato, l'apertura verso influenze musicali esterne limitata alle occasioni performative di carattere privato per il sovrano; dall'altro lato, la peculiarità di strumenti musicali e repertori rispetto al contesto di villaggio, ma al tempo stesso una comunanza di caratteristiche strutturali. L'ambivalente rapporto tra i due mondi musicali, concettualmente separati ma con tratti essenziali in comune, è probabilmente dovuto alla parziale integrazione della straniera dinastia biito con la popolazione locale:²⁵⁰ pur mantenendo una propria distinta identità, l'ambiente di corte ha avuto un sotterraneo interscambio con quello di villaggio.

Alla monarchia nyoro e tooro è associato un lessico specifico sia per quanto concerne gli oggetti e le azioni comuni che per designare gli strumenti musicali reali: strumenti organologicamente identici, come vari tipi di tamburi e le trombe a imboccatura laterale utilizzati a corte e nei villaggi, sono identificati e concepiti con termini diversi.²⁵¹

La tabella riportata di seguito (Figura 1), si riferisce ad una parte degli strumenti musicali diffusi in Bunyoro e in Tooro, cioè quelli impiegati in circostanze rituali a palazzo e i loro corrispettivi di villaggio, e dà conto delle differenze relative alla nomenclatura, alla modalità

²⁴⁶ REMOTTI 1989, p. 130 e segg.

²⁴⁷ *Bulemezi*, la parola da cui deriva *bulemi*, significa 'peso'.

²⁴⁸ Secondo Doyle (DOYLE 2006, p. 14), le idee dominanti del pensiero politico nyoro (e dunque tooro) erano quella di obbedienza all'interno di una struttura gerarchica (fondamentale anche all'interno delle relazioni di genere), quella di un potente egalitarismo locale e infine quella del carattere morale di un buon governo. Di fatto il governo centrale era necessario per mantenere l'ordine e la pace: l'autorità imposta della monarchia veniva accettata in quanto permetteva il benessere comune, nonostante fosse centripeta e per questo fondamentalmente contraria alle tendenze centrifughe locali.

²⁴⁹ Per un'analisi dei repertori musicali della corte nyoro si rimanda a CIMARDI 2008 e KAHUNDE 2012. Anche KUBIK 2002, p. 312, mette in luce come i principi strutturali della musica ganda (come ad esempio l'accordatura) siano gli stessi sia nella corte reale che nel villaggio, nonostante i due ambiti musicali siano separati.

²⁵⁰ Sulla storia reale nyoro, l'ideologia monarchica e in generale l'organizzazione del regno nyoro si veda BEATTIE 1971.

²⁵¹ Questa caratteristica degli strumenti reali nyoro è stata messa in luce anche da KAHUNDE 2012. Una terminologia specifica per la corte reale è usata anche nel vicino regno del Buganda e applicata pure agli strumenti musicali regali. A questo proposito si veda ANDERSON, 1967.

di percussione e alla posizione in cui è tenuto lo strumento, in particolare per quanto riguarda i tamburi. Le informazioni qui riportate sono ricavate principalmente dall'osservazione delle diverse performance e dalle informazioni ricavate sul campo.²⁵²

Strumento	Corte reale	Villaggio
Tamburo conico bipelle	<i>Mpango</i> Tamburo reale. Percosso con bacchette, tenendolo sollevato da terra (con o senza l'aiuto di una cinghia)	<i>Ngoma</i> Percosso con le mani, appoggiato a terra e tenuto fermo con le gambe o appoggiandolo ad altri tamburi
Tamburo conico bipelle	<i>Ntajemerwa</i> Tamburo di corte. Percosso con bacchette, tenendolo sollevato da terra tramite una tracolla	Vedi sopra.
Tamburo conico bipelle di dimensioni ridotte ²⁵³	<i>Ihuuru</i> Percosso con una bacchetta, tenuto sospeso dal musicista tramite una tracolla	<i>Kagoma</i> Percosso con due bacchette, appoggiato a terra
Tamburo cilindrico monopelle	<i>Ngaija</i> Percosso con le mani, tenuto sospeso dal musicista tramite una tracolla	<i>Ngaabi</i> Percosso a mani nude, tenendolo inclinato e fermo tra le gambe o appoggiato ad altri tamburi ²⁵⁴
Tromba a imboccatura laterale	<i>Ikondeere</i> Suonata con la tecnica ad hoquetus in compagini di almeno 5 elementi	<i>Ngwara</i> Suonata con la tecnica ad hoquetus in compagini di almeno 5 elementi

Figura 2. Tabella che mostra la nomenclatura di alcuni strumenti musicali usati presso la corte reale e nei villaggi.

Il tamburo conico bipelle ha un'importanza centrale nella cultura dell'Africa dei Grandi Laghi, esso incarna la monarchia, ma anche più generalmente l'idea stessa del potere: ogni capo locale e ogni uomo sposato, cioè a capo di una famiglia, ne aveva uno; per questo motivo esso si caratterizza come strumento eminentemente maschile.²⁵⁵ È ipotizzabile che la

²⁵² In particolare, Geoffrey Muhuruzi ha fornito delucidazioni essenziali a questo proposito (int. a Hoima, 25/03/2008).

²⁵³ Questo tamburo, percosso con bacchette mentre è appeso ad un albero, è utilizzato anche nei rituali per i gemelli.

²⁵⁴ Sono tuttavia testimoniati rari casi nei quali anche questo tipo di tamburo veniva suonato sospeso alla tracolla anche in contesto non reale (documentazione fotografica di P. Cooke, realizzata a Hoima nel 1964-1968).

²⁵⁵ L'ampia forma conico-cilindrica del tamburo bipelle è stata anche connessa all'idea del femminile (NATTIEZ, NANNYONGA-TAMUSUZA 2003). Poiché tale simbologia femminile è in genere connessa all'idea del tamburo come

centralità di questo strumento derivi dalla possibilità di trasporre parole e frasi parlate attraverso un peculiare utilizzo timbrico e ritmico dello strumento: ciò permetteva di trasmettere messaggi a grandi distanze,²⁵⁶ e quindi di mobilitare persone e di controllare un territorio nel quale gli spostamenti erano lenti e difficoltosi. Questi significati emergono anche dall'analisi etimologica della parola comunemente utilizzata per indicare il tamburo (conico bipelle) *ngoma*: il verbo *kugoma* significa infatti 'incontrarsi, formare un gruppo'.²⁵⁷ Nella corte reale come nei villaggi questo strumento ha un utilizzo sia musicale che non musicale e questo certamente influisce sulla simbolizzazione dello strumento come metafora del potere.

Fino alla fine dell'Ottocento era piuttosto comune che il nuovo *mukama* si affermasse come tale in seguito alla sconfitta dei propri fratelli nella corsa al potere. Il re era chiamato a svolgere diverse cerimonie prima di poter prendere il potere, la principale delle quali consisteva nel percuotere (quindi in senso a-amusicale, senza eseguire figure ritmiche) il principale tamburo del regno: era questa l'azione rituale che di fatto lo definiva come nuovo *mukama*. Tale azione viene detta *okulya ngoma*, cioè 'mangiare il tamburo' (nel senso di appropriarsene), il principale tamburo reale è infatti considerato il simbolo del regno. Che l'espressione utilizzi la parola generica per 'tamburo' (*ngoma*) e non quella specifica di 'tamburo reale' (*mpango*) associata ad un verbo che indica incorporazione, è significativo del fatto che ogni tamburo è simbolo di potere: mangiare il tamburo significa quindi incorporare il potere, farlo proprio.²⁵⁸ Oltre a percuotere i tamburi reali al momento della sua salita al potere, il re ripeteva queste azioni per gli anniversari di quell'evento e occasionalmente per le cerimonie della luna nuova (*mboneko y'omwezi*), oggi normalmente non più celebrate. Si tratta di un uso dello strumento non musicale ma rituale: normalmente il re percuote i nove tamburi reali nove volte.²⁵⁹ Ogni tamburo reale ha un nome proprio e, solitamente, ad esso è associato anche uno specifico pattern ritmico, *mubaro*, che è la trasposizione timbrico-ritmica di una frase parlata. Durante le cerimonie regali, come lo *Mpango*, i tamburi reali vengono impiegati per accompagnare la musica delle trombe a imboccatura laterale *makondeere*.²⁶⁰

Una differenza fondamentale tra i vari tamburi reali e quelli di villaggio è che i primi sono normalmente suonati con bacchette tenendoli sollevati da terra, mentre i secondi sono utilizzati appoggiati a terra e percossi col palmo della mano, tranne nel caso dei piccoli

recipiente, potremmo vedere in questo caso il potere maschile come coincidente con l'affermazione di supremazia sul regno in quanto 'terra madre', ovvero femminile.

²⁵⁶ A questo proposito, si è parlato molto in africanistica della presenza di 'tamburi parlanti'.

²⁵⁷ DAVIS 1938, p. 36.

²⁵⁸ La stessa espressione è utilizzata in Uganda per indicare la presa di potere del *kabaka* e della sua sorella ufficiale, *lubaga*. Si veda, a questo proposito, KIGULI 2004, p. 10.

²⁵⁹ Il numero nove, *mwenda* in runyoro-rutooro, è considerato un numero positivo, di buon auspicio. La parola *mwenda* fa anche riferimento al verbo amare (*rwenda*).

²⁶⁰ A questo proposito, si vedano: CIMARDI 2008 e KAHUNDE 2012.

tamburi bipelle che sono suonati con una bacchetta anche in repertori specifici della musica di villaggio, come si vedrà in seguito.²⁶¹

In passato anche nei villaggi, i tamburi conici bipelle avevano un impiego non musicale, normalmente per comunicare a distanza, lanciando allarmi o richiami o semplicemente comunicando la presenza del possessore del tamburo, ad esempio sono testimoniati utilizzi di questo tipo soprattutto in battaglia quando un capo aveva necessità di segnalare la propria posizione nella boscaglia.²⁶² Inoltre, gli *ngoma* accompagnano varie forme di danza tradizionale, delle quali la principale è il *runyege*, come si vedrà nel Capitolo IV.

Un ulteriore utilizzo dei tamburi conici bipelle ad appannaggio esclusivo del sovrano era quello degli *ntajemerwa*, un gruppo composto da un minimo di quattro di questi membranofoni, che suonava e ancora si esibisce durante lo *Mpango*, come documentato dettagliatamente da Samuel Kahunde.²⁶³

I tamburi conici bipelle di piccole dimensioni (cioè circa la metà degli *mpango* e degli *ngoma*) sono denominati *mahuuru* (sing. *ihuuru*) in ambito reale e, nel contesto di villaggio, *kagoma* (lett. ‘piccolo tamburo’). A corte gli *mahuuru* sono utilizzati durante la cerimonia dello *Mpango* principalmente per accompagnare la musica delle *makondeere*, mentre il solo utilizzo conosciuto di questo tipo di strumento al di fuori dei villaggi è nella danza *kagoma* – il cui nome si rifà appunto all’utilizzo di un piccolo tamburo – tipica dei Bagungu, Banyoro stanziati lungo la costa del lago Alberto.

L’ultima tipologia di membranofono utilizzato sia a corte che nella musica di villaggio ma associato a nomenclatura e repertori diversi è il tamburo cilindrico monopelle, conosciuto rispettivamente coi termini di *ngaija* o *ngaabi*. A palazzo gli *ngaija*, in numero variabile da due a quattro, sono utilizzati principalmente per accompagnare la musica delle *makondeere*, mentre nel contesto di villaggio un solo *ngaabi* è usato nella musica per danza *runyege*.²⁶⁴ In entrambi i casi, questo tipo di tamburi è percosso con le mani e non con bacchette, ma a palazzo lo strumento è tenuto sospeso tramite una tracolla, mentre nella musica di villaggio esso viene tenuto inclinato tra le gambe, eventualmente appoggiandolo ad altri tamburi, con l’estremità inferiore che tocca il suolo.

²⁶¹ Vale la pena notare che in Bunyoro e in Tooro, come in molte altre società, i rapporti di ineguaglianza tra individui sono spazialmente marcati da una posizione diversificata tra alto e basso. Ciò viene sottolineato attraverso l’inchino verso le persone che hanno uno status sociale superiore, come il re, i capi, gli anziani e gli uomini in generale (rispetto alle donne). Inoltre il fatto che si eviti un contatto dei tamburi reali col suolo può essere indice del rispetto sacrale riservato a questi strumenti.

²⁶² Il *mukama* era un sovrano assoluto, ma doveva delegare parte del proprio potere a dei capi territoriali; ciò era necessario in quanto, come osserva Beattie, con popolazioni molto disperse sul territorio, vie di comunicazione scarse e una tecnologia piuttosto rudimentale, era molto difficile mantenere a lungo una forte concentrazione di potere (BEATTIE 1960, p. 117 e segg.). Per una descrizione dell’utilizzo bellico dei tamburi reali e non, si veda CIMARDI 2008, pp. 63-65. Un riferimento all’utilizzo dei tamburi in guerra è presente anche in CASATI 1981, p. 68.

²⁶³ KAHUNDE 2012, pp. 145-148. A proposito dell’utilizzo degli *ntajemerwa* in passato, si veda anche CIMARDI 2008, p.51.

²⁶⁴ Non è testimoniato nessun utilizzo extra-musicale di questo tipo di tamburi, nonostante l’intensità del suono sia maggiore di quella dei tamburi conici bipelle e la membrana offra diverse possibilità di variazione timbrica.

Le origini delle trombe *makondeere* non sono chiare.²⁶⁵ vi è una teoria secondo la quale questi strumenti sarebbero stati portati da una dinastia reale e un'altra ipotesi che propone un'appropriazione di questi strumenti da parte della monarchia mentre prima erano liberamente utilizzati dalla popolazione. Secondo Mbabi-Katana²⁶⁶ questi aerofoni erano parte dei regalia dell'antica dinastia cwezi (e quindi provenienti da Nord-Est), la quale durante le proprie conquiste nella regione interlacustre lasciò ai vari capi locali dei set di questi strumenti, come attributo della loro delega di potere. Per questo motivo, ancora oggi si trovano complessi di *makondeere* associati alle monarchie anche in Tooro, Nkore e Buganda, zone in passato parte dell'impero cwezi. Tuttavia, vista la diffusione di questi strumenti in una vasta area dell'Africa centro-orientale e il ruolo che essi hanno nelle società segmentarie come mezzo per esprimere la solidarietà sociale, Peter Cooke²⁶⁷ suggerisce che i re e i capi locali potrebbero essersene appropriati sia per ragioni simboliche che per l'effetto regale del suono di questi strumenti.

A palazzo, le *makondeere* suonavano per le cerimonie della luna nuova, mentre oggi sono utilizzate soltanto per lo *Mpango*, l'anniversario dell'incoronazione del re, ed eseguono un repertorio specifico che non sembra avere sovrapposizioni con quello delle *ngwara*, strumenti omologhi utilizzati nei villaggi, nonostante in entrambi i casi queste trombe accompagnino delle danze.²⁶⁸ La differenziazione terminologica *makondeere/ngwara*, che rimanda come nei casi dei tamburi ad una differenziazione tra corte e villaggio, non è riconosciuta chiaramente nella letteratura sull'argomento. Klaus Wachsmann, in *Tribal Crafts from Uganda*,²⁶⁹ testo organologico di riferimento per il contesto ugandese, non fa menzione di trombe a imboccatura laterale chiamandole *ngwara*, ma vi si riferisce soltanto con il termine *makondeere*. Nel 1954, egli documentò diversi brani di musica delle *ngwara* per accompagnare la danza *runyege* e nelle note alle sue registrazioni le definì in alcuni casi *makondeere* e in altri casi *ngwara*.²⁷⁰ l'oscillazione fu probabilmente determinata dall'identità organologica degli strumenti. Tuttavia, ciò che preme sottolineare qui è come la distinzione lessicale sia per Banyoro e Batooro l'espressione della relazione di tali strumenti con ambienti sociali differenti, che si riflette in specifici repertori. Durante la mia ricerca sul campo, alcuni informatori di riconosciuta competenza sull'argomento,²⁷¹ hanno infatti sottolineato la differenza tra le *makondeere* e le *ngwara* sia a livello terminologico che per

²⁶⁵ Questa problematica è stata messa in luce anche da KAHUNDE 2012, pp. 104-106.,

²⁶⁶ MBABI-KATANA 1982 e int. a Solomon Mbabi-Katana (Buhimba, 11/03/2008).

²⁶⁷ COOKE 1996, p. 447.

²⁶⁸ A parte i brani delle *makondeere* per accompagnare la processione all'interno del recinto reale, brani detti *Irambi*.

²⁶⁹ WACHSMANN 1953.

²⁷⁰ Inoltre, nella sua documentazione, la parola *ngwara* appare anche in relazione ai corni di osso usati durante le battute di caccia. Anche Margaret B. Davis traduce *ngwara* come 'corno animale' (DAVIS 1938, p. 126) e infatti tale termine è usato comunemente anche in questa accezione.

²⁷¹ George Muhuruzi, custode dei regalia nyoro (int. Hoima, 26/03/2008); Solomon Mbabi-Katana (int. a Buhimba, 11/03/2008); musicisti del gruppo di *makondeere* e *ngwara* di Bugambe (int. a Bugambe, 13/04/2008).

quanto riguarda i repertori di pertinenza. Così pure è stato rilevato da Kahunde.²⁷² Soltanto le note alle registrazioni di Hugh Tracey nel 1950, riportano con coerenza la nomenclatura *ngwara* per le trombe a imboccatura laterale usate nei villaggio nella danza *runyege*,²⁷³ mentre nel contesto di corte tali strumenti sono nominati come *makondeere*.

I brani di questi strumenti sono suonati con la tecnica ad hoquetus²⁷⁴ e in runyoro-rutooro vengono definiti *bizina*, cioè ‘canti’, poiché riferiti a veri e propri pezzi vocali trasposti strumentalmente.²⁷⁵ Questi ‘canti’ non sono gli stessi tra villaggio e corte e inoltre, mentre le *makondeere* accompagnano la danza di palazzo chiamata anch’essa *makondeere*, le trombe *ngwara* di villaggio suonano la danza *runyege*. Lo stile delle due danze è sostanzialmente diverso: il tempo della musica reale delle *makondeere* è molto lento, e secondo Banyoro e Batooro rispecchia la nobile lentezza di movimenti dell’aristocrazia, a differenza di quello delle *ngwara* che accompagnano la frenetica e sensuale danza *runyege*.²⁷⁶ Si tratta di una musica oggi raramente suonata, probabilmente perché richiede musicisti dotati di una certa specializzazione. Sembra che in Bunyoro esistano oggi soltanto un paio di gruppi in grado di suonare questi strumenti, ma, secondo le testimonianze orali²⁷⁷ e da quanto si intuisce dal complesso delle registrazioni di Tracey e Wachsmann,²⁷⁸ in passato era una musica piuttosto diffusa.

La musica reale descritta finora è principalmente musica cerimoniale, tuttavia è documentata anche la presenza di musica di intrattenimento privato per il sovrano e per i membri della famiglia reale. Si tratta in primo luogo di canti accompagnati dalla cetra a vasca *nanga* ed eseguiti esclusivamente da donne parte dell’entourage reale. Il re aveva solitamente moltissime mogli (*bago*, sing. *mugo*),²⁷⁹ alcune delle quali erano scelte

²⁷² KAHUNDE 2012, pp. 96-97.

²⁷³ La documentazione relativa alle registrazioni di H. Tracey è stata pubblicata in TRACEY 1973, il riferimento specifico è al volume I, pp. 299-300; i due brani in oggetto sono stati registrati in Bunyoro nel 1950 e catalogati come *Kotabijuba* e *Abagenyi baizire*.

²⁷⁴ Sull’utilizzo della tecnica ad hoquetus nella musica africana si veda: KWABENA NKETIA 1962, e in particolare sui complessi di trombe: AROM, 1985 e 1989.

²⁷⁵ Nei villaggi nyoro, infatti, le *ngwara* accompagnano la danza *runyege* (e le sue varianti, come *l’iguulya*), fornendo la componente melodico-armonica, e sostituendosi quindi spesso al canto, che di norma costituisce la componente melodica principale, soprattutto in Tooro. In questa regione, non è testimoniata una tradizione musicale di *ngwara*, nonostante a corte siano utilizzate le *makondeere* e nei villaggi il *runyege* sia molto diffuso: delle *ngwara* non sono presenti registrazioni storiche né sono state rinvenute informazioni durante la ricerca sul campo in Tooro.

²⁷⁶ Anche nel caso della danza c’è un lessico specifico riferito alla corte reale: per indicare la danza delle *makondeere*, si utilizza il verbo ‘saltare’ (*kuguruka*), mentre per il *runyege* si utilizza il verbo che normalmente indica l’azione del ‘ballare’ (*kuzina*).

²⁷⁷ George Muhuruzi (int. Hoima, 26/03/2008) e i musicisti del gruppo di *makondeere* e *ngwara* di Bugambe (int. Bugambe, 13/04/2008).

²⁷⁸ Disponibili online rispettivamente nei siti del British Library Sound Archive e dell’ILAM. Entrambe queste collezioni sono state recentemente acquisite anche dal Makerere University Klaus Wachsmann Archive di Kampala, dove possono essere consultate.

²⁷⁹ Al di fuori della *kikali*, il termine impiegato per ‘moglie’ è *mukazi*.

personalmente da lui, altre invece gli erano offerte da particolari famiglie e infine altre ancora venivano selezionate dai suoi capi da parti lontane del regno per la loro bellezza.²⁸⁰ Inoltre a palazzo erano presenti delle cortigiane, le *baranga*,²⁸¹ che svolgevano per il sovrano diversi servizi soprattutto legati alle cerimonie in cui si consumava latte, ma il cui ruolo a palazzo era certamente più articolato. Mogli e *baranga* in passato cantavano accompagnandosi con la cetra *nanga*:²⁸² oggi questo repertorio non viene più eseguito a palazzo, ma è documentato dalle registrazioni di Wachsmann e Tracey. Tali canti raccontano le vicende e tessono le lodi di re del passato²⁸³ o del sovrano regnante e sono caratterizzati da uno stile di canto quasi recitativo, tipico degli allevatori *huma*. In Bunyoro si è quasi completamente persa la memoria di questa musica a palazzo e non ne restano più tracce nella musica di villaggio; in Tooro sono ancora conosciuti diversi canti *nanga*, soprattutto indirizzati all'amante o al marito, mentre sono rari quelli legati alla corte reale e, in entrambi i casi, non vengono più accompagnati dalla cetra. Dalla comparazione delle registrazioni storiche con le esecuzioni odierne appare evidente una contaminazione dello stile vocale originario, che tuttavia emerge ancora nelle intonazioni di anziane donne *huma*. Si tratta quindi di un repertorio che in passato era uniforme in quanto a stile e a tecnica esecutiva ma che variava per le tematiche affrontate: se i *nanga* di palazzo erano di lode ai sovrani, quelli eseguiti a livello domestico erano di lode al marito. Si vedrà di più su questi canti per ciò che concerne i repertori di villaggio nei prossimi capitoli.

Roscoe fa riferimento anche a canti e danze di allevatori *huma* eseguiti la sera per il sovrano.²⁸⁴ A proposito delle danze menzionate da Roscoe non è stato possibile rinvenire ulteriori informazioni. Tuttavia il costume di eseguire brani *huma* per il re era comune anche nel vicino regno dello Nkore, dove la popolazione dedita all'allevamento era in passato, come oggi, più numerosa rispetto a quella delle due aree qui considerate. Nella monografia dedicata alle recitazioni eroiche nello Nkore, Henry F. H. Morris scrive che questi poemi venivano recitati di fronte al sovrano nella cerimonia per l'investitura di un capo o al ritorno dalla battaglia al fine di mostrare il proprio coraggio al re e dunque di meritare la sua magnanimità.²⁸⁵ Varie fonti testimoniano la connessione delle monarchie tradizionali dell'Uganda occidentale con la componente *huma* della popolazione, che costituiva una

²⁸⁰ Sembra che non si svolgesse nessun tipo di rito di matrimonio: le mogli del re andavano semplicemente ad abitare nel palazzo reale, *kikali*; inoltre il re non era tenuto a pagare il 'prezzo della sposa', come avveniva per la gente comune. Tuttavia gli ultimi sovrani, convertiti al cristianesimo, hanno sposato in chiesa le relative consorti. Questo non impediva loro di avere poi altre mogli, che, secondo la procedura tradizionale, andavano semplicemente a vivere nel palazzo reale.

²⁸¹ Per una discussione del ruolo delle *baranga* si veda il Capitolo I.

²⁸² Wachsmann scrive che in Bunyoro, Tooro e Nkore la cetra *nanga* è suonata solo da donne dell'aristocrazia (WACHSMANN 1953, p. 390). Elizabeth Bagaya Nyabongo, principessa tooro, nella propria autobiografia racconta come la cetra *nanga* (che in quel testo chiama erroneamente *arpa*) fosse suonata a corte negli anni Cinquanta/Sessanta da sua madre e altre parenti donne (NYABONGO 1989, pp. 43-44).

²⁸³ In questo senso, in alcune delle registrazioni dell'etnomusicologo tedesco, sono definiti *ennanga y'abacwezi*, cioè lodi dei re della dinastia *cwezi*.

²⁸⁴ ROSCOE 1923, p. 105.

²⁸⁵ MORRIS 1964.

sorta di aristocrazia e che spesso forniva i capi locali del regno;²⁸⁶ a livello musicale ciò si rispecchia nella passata consuetudine di eseguire musica di tradizione huma a corte. L'uso di intonare per il re canti maschili huma è ormai scomparso sia in Bunyoro che in Tooro, ma il ricordo di questa pratica rimane vivo nel secondo dei due regni, in riferimento alle recitazioni eroiche *ngabu*, con una finalità simile a quella descritta da Morris per i Banyankore, cioè quella di veder premiato il proprio coraggio e le proprie imprese dal sovrano.²⁸⁷

I canti *nanga* e le recitazioni eroiche *ngabu* sono repertori che si presentano divaricati in due distinti filoni, quello di corte e quello di villaggio, nei quali, nonostante il tono rimanga lo stesso, lo specifico oggetto trattato varia: i *nanga* eseguiti a corte trattano di dinastie reali e tessono le lodi dei re, mentre in quelli di villaggio si ha l'espressione della lode e dell'amore per il marito o l'amante; gli *ngabu* presentano l'esaltazione individuale nella battaglia, se diretti al sovrano, e la narrazione delle proprie azioni coraggiose nella caccia o in altre imprese, quando rivolti a compagni. Si tornerà su questi repertori con specifico riferimento al contesto di villaggio.

Al di là delle dimensioni pubblica (cerimoniale) e privata (di intrattenimento) delle musiche eseguite a corte, vi è quella connotata da una ritualità che si esprime in modo sia privato che pubblico e che non è esclusiva della corte, ma legata ad essa in quanto connessa al dominio religioso. Vi sono infatti specifici repertori e strumenti che attraversano i due domini precedentemente tracciati, quello della corte reale e quello del villaggio, in virtù del loro ruolo nei rituali religiosi.

Alcuni strumenti utilizzati sia a palazzo che nei villaggi sono conosciuti con lo stesso nome: si tratta dei flauti conici, *nseegu*, e dei tamburi monopelle a coppa, *ntimbo*, strumenti legati alla religione tradizionale del *kubandwa*. Il *kubandwa* in passato era, in Bunyoro e in Tooro, intimamente connesso all'istituzione monarchica: potere reale e potere religioso si sostenevano reciprocamente a livello ideologico; la religione tradizionale legittimava la monarchia supportando connessioni storiche e attraverso pratiche spirituali.²⁸⁸ In seguito alla massiccia conversione della popolazione alle religioni del libro, chi ancora pratica il *kubandwa* lo fa da tempo in segreto e, per questo motivo, già a metà del secolo scorso era difficile raccogliere informazioni sulla musica religiosa e documentarne i repertori. Nel contesto di corte, i suonatori di *nseegu*, i *baseegu*, e quelli di *ntimbo*, i *batimbo*, erano, da un lato, impegnati in rituali privati, che probabilmente comprendevano musiche eseguite anche nei riti religiosi nei villaggi; dall'altro lato, eseguivano repertori specifici per il sovrano, suonando sia durante particolari momenti della giornata (il risveglio, la notte, gli spostamenti del re nel palazzo, ecc.)²⁸⁹ che in cerimonie pubbliche, quali quelle per la luna

²⁸⁶ ROSCOE 1923, TAYLOR 1998.

²⁸⁷ Sui canti eseguiti per il re in Tooro, si veda TIBASHIMA 2008 e 2009.

²⁸⁸ Si veda a questo proposito, CHRÉTIEN 1981, pp. 112-130; PENNACINI 1998, p. 97 e segg. e CIMARDI 2008, p. 92 e segg.

²⁸⁹ CASATI 1891, II, p. 44; ROSCOE 1923, p. 92 e 100 e TAYLOR 1998 p. 218.

nuova e lo *Mpango*.²⁹⁰ Sono principalmente queste musiche di cui si ha una documentazione sonora²⁹¹ e di cui si è scritto in ambito etnomusicologico.²⁹² Dall'altro lato, la letteratura etnografica²⁹³ mette in luce il ruolo dei *baseegu* soprattutto all'interno dei rituali *kubandwa* praticati nei villaggi, ma senza menzionare l'aspetto musicale delle loro attività. Dagli studi precedenti non emerge dunque in maniera chiara la tipologia di connessione tra questi professionisti della musica e del sacro che operavano sia nell'ambiente di corte che in quello di villaggio.

Per quanto riguarda i tamburi *ntimbo*, l'indagine sul campo²⁹⁴ ha dato conferma del loro utilizzo sia a corte che nei rituali religiosi di villaggio, confermando i brevi spunti presenti nei testi di Beattie, Wachsmann, Nyakatura e Taylor a proposito di un uso anche all'interno dei riti d'iniziazione al *kubandwa*²⁹⁵ e il riferimento di Torelli a canti di villaggio accompagnati da un «tambourin allongé», chiamato *ntimbo* o *mugudu* (quest'ultimo sembra essere un tamburo cilindrico monopelle, simile allo *ngaabi*).

L'utilizzo a corte dei flauti *nseegu* è documentato come musica strumentale di gruppo eseguita con la tecnica ad *hoquetus*.²⁹⁶ Parallelamente, dalle fonti risulta la presenza di una sorta di buffone di corte che intratteneva il sovrano e poteva rivolgersi a lui anche con toni irrispettosi. La figura eclettica del *museegu* è rispecchiata dall'etimologia dubbia della parola che rimanda sia al flauto *nseegu* che alla parola *kuseegura*, tradotta da Davis²⁹⁷ con 'cercare elemosina, importunare' e pure con 'cantare i canti del *kubandwa*', mentre per diversi informatori la parola significa 'dire sconcerie'. La ricerca sul campo ha tuttavia confermato il ruolo dei *baseegu* sia presso la corte reale che nella pratica del *kubandwa* di villaggio, riunendo le figure del flautista, del buffone di corte e dell'officiante della religione

²⁹⁰ Gaetano Casati descrive una cerimonia reale per riconciliare lo spirito del defunto sovrano (che prevede anche sacrifici umani) e che lui indica col termine *mpango* (che riferisce alla scure dell'esecuzione): in questa occasione suonano sia tamburi che flauti (CASATI 1891, II, p. 28).

²⁹¹ Nel fondo Wachsmann, gli *nseegu* sono documentati in registrazioni a Hoima (*Nshegu*, *Muchecheba*, *Abigambire*, *Amutanga* e *Orutuha*) nel 1949 e a Kasule (tre brani intitolati *Irambi*, *Akabira*, *Aramutanga* e *Bamunserekere*) nel 1954; gli *ntimbo* a Hoima (*Ntimbo* e *Omugenyi*) nel 1949 e a Fort Portal (*Kaboyo 9*, *Ntimbo*, *Nyakya*) nel 1954. H. Tracey registrò la musica degli *ntimbo* (brani *Rukidi* e *Kyebambi*), degli *nseegu* (*Aramutanga*) e dei due gruppi strumentali insieme (*Okuturukya Omukama* e *Ntimbo, Kwebembera Omukama*) a Hoima nel 1950. Nel vicino regno dello Nkore, Paul van Thiel documentò l'utilizzo dei flauti *nsheegu* sia nel contesto reale che in quello del *kubandwa*: VAN THIEL 1967 e 1977.

²⁹² Si veda WACHSMANN 1953, pp. 343-347 sui flauti *nseegu* e pp. 366-367 sui tamburi *ntimbo*. Riguardo ai flauti *nseegu* Wachsmann scrive tuttavia che essi sono sconosciuti al di fuori della corte (p. 345).

²⁹³ La letteratura etnografica riferisce dell'origine del ruolo a corte dei *baseegu*: ROSCOE 1923, p. 330; K. W. 1935, p. 83 e NYAKATURA 1973, p. 75 e segg.; questa leggenda è ripresa anche da WACHSMANN 1953, p. 345. In altre fonti è invece registrato il coinvolgimento dei *baseegu* nel *kubandwa*: GORJU 1920, p. 208; BEATTIE 1957; NYAKATURA 1970, pp. 60-61; TAYLOR 1998, pp. 139-140 pp. 156-157; PENNACINI 1998; DOYLE 2007. Il ruolo enigmatico dei *baseegu* era già stato evidenziato in CIMARDI 2008, pp. 62 e 88.

²⁹⁴ Intervista telefonica a M. Bahuma Isoke del 1/04/2008.

²⁹⁵ BEATTIE 1957, p. 153; WACHSMANN 1953, p. 367; NYAKATURA 1970, p. 58 e pp. 60-61; TAYLOR 1998 pp. 139-140.

²⁹⁶ Si rimanda di nuovo al testo fondamentale di WACHSMANN 1953.

²⁹⁷ DAVIS 1938, p. 158. Kahunde cita un informatore che descrive *kiseegura* come 'danzare come pazzi dopo il rituale e dire frasi oscure' (KAHUNDE 2012, pp. 170-171).

tradizionale.²⁹⁸ Se la musica dei *baseegu* per il sovrano era eseguita da più flauti e ristretta al palazzo, nelle occasioni di intrattenimento, come in certi momenti dei rituali (entrambe le situazioni accomunate dall'uso di termini sconci) si trattava di un solo *museegu* che suonava il proprio flauto alternandolo a farsi recitare.²⁹⁹

La musica religiosa tuttavia non consisteva esclusivamente nei repertori accompagnati da *baseegu* e *batimbo*, che probabilmente erano legati, nella pratica religiosa di villaggio, a cerimonie straordinarie, quali appunto l'investitura di un nuovo medium. Nei villaggi la musica per gli spiriti *mbandwa* più frequentemente era costituita da canti,³⁰⁰ normalmente intonati dall'aiutante del medium e seguiti dai fedeli, accompagnati da un sonaglio di zucca essiccata (*nsaasi* o, in alcune fonti, *nyege*) e talvolta da un tamburo. Serena Facci ha descritto questo particolare sonaglio, che in Bunyoro e in Tooro viene non a caso utilizzato soltanto nel contesto delle possessioni spiritiche, come lo strumento tipico della religione *kubandwa* in tutta la zona dei Grandi Laghi africani e come il principale elemento sonoro che favorisce l'entrata nello stato di trance da parte del medium.³⁰¹ Anche oggi è il canto accompagnato dal sonaglio e occasionalmente dal tamburo ad essere la norma nei rituali del *kubandwa*, mentre non si hanno notizie circa la presenza di tamburi *ntimbo* e flauti *nseegu*, per lo meno nella forma di ensemble, mentre talvolta persiste la presenza di un singolo fischiotto.

La motivazione dell'utilizzo di questi strumenti sia nel contesto di corte che in quello di villaggio può risalire alle origini di questi strumenti. In alcune fonti³⁰², si indica che *ntimbo*, *nseegu* (come pure le *makondeere*) venivano già suonati a corte al tempo dei sovrani cwezi e, secondo la leggenda, i *baseegu* divennero ufficialmente musicisti reali al tempo di uno dei primi re biito: è possibile che questi strumenti, da tempo immemore considerati legati ai sovrani nyoro, siano rimasti associati agli spiriti dei re cwezi, e dunque alla monarchia, ma pure, attraverso il culto degli antichi sovrani deificati (Bacwezi), alla religione *kubandwa*.³⁰³

Pur essendo ambiti musicali separati, la corte reale e il villaggio erano dunque in contatto attraverso la presenza di musicisti e officianti religiosi attivi in entrambe e realtà e,

²⁹⁸ Int. a Kamanyire Majara Kibandwa, Musaija mukuru, 13/04/2008 e int. a Kesi Ruganda, Kabarole, 11/09/2011 e Omungoma, 17/03/2012.

²⁹⁹ Le informazioni acquisite durante l'indagine sul terreno e la comparazione della documentazione audio realizzata da chi scrive con quella di Wachsmann permettono inoltre di identificare alcuni sue registrazioni effettuate a Bwanswa (entrambi i brani identificati come *Yodelling and flute*) nel 1954, come musica e recitazione del *kubandwa*, comune sia al contesto di corte che a quello di villaggio. In una di queste registrazioni, le parole utilizzate corrispondono a quelle usate da un *museegu* tooro attivo sia a corte che nel villaggio (Kesi Ruganda, Kabarole, 11/09/2011 e Omungoma, 17/03/2012). Curiosamente, inoltre, durante la recitazione, alternata a fischi al flauto, l'informatore ha utilizzato, come nella registrazione di Wachsmann, la parola *nyamulere* per indicare il proprio flauto. L'informatore non sa spiegare perché nella recitazione, che lui ha imparato così, si utilizzi questa parola invece di quella corrente, *nseegu*.

³⁰⁰ TAYLOR 1998, pp. 127, 134, 139-140.

³⁰¹ FACCI 2000 e 2001.

³⁰² MBABI-KATANA 1982, ma anche numerose dichiarazioni orali di musicisti nyoro.

³⁰³ A questo proposito, si veda CIMARDI 2008, pp. 93-102.

in modo diverso, grazie agli altri musicisti reali che, nei periodi durante i quali non prestavano servizio a palazzo, tornavano ai propri villaggi. Qui e a palazzo essi traevano spunto da eventi importanti o da problemi sollevati dalla popolazione per comporre nuovi canti che informavano così il sovrano della situazione nel regno.

La separazione tra musiche di corte e musiche di villaggio sembra essere strettamente connessa, come si è detto sopra, all'opposizione concettuale tra regalità (*bukama*) e governo (*bulemi*) da un lato e parentela (*buzaranwa*) e rapporti di clan (*bunyararuganda*) dall'altro. La religione ha un ruolo importante in ciascuno di questi due contesti: per il primo ha la funzione di mantenere la purezza rituale e del legittimare la monarchia³⁰⁴, per il secondo di assicurare il benessere della popolazione³⁰⁵. Allo stesso modo, la musica religiosa si pone trasversalmente a questi due ambiti, assumendo forme in parte eterogenee a seconda dello specifico contesto. È possibile interpretare queste simmetrie tra contesti musicali e organizzazione sociale e religiosa, secondo quanto indicato da Steven Feld,³⁰⁶ come struttura sonora riflesso della struttura sociale.

Riprendendo la teoria di Kubik sulle corti africane come spugne musicali (con l'eccezione delle monarchie venute dall'estero), questo paradigma è in diversi punti messo in crisi dal rapporto tra i vari contesti musicali tradizionali nyoro e tooro. Con la descrizione dei tre ambiti musicali e delle loro reciproche relazioni, si è voluto soprattutto presentare il punto di vista locale che concettualizza corte reale e villaggio come contesti performativi separati, soprattutto in base alle idee locali di monarchia e comunità, mentre le musiche associate alla religione trascendono questa divisione, ma rimangono comunque nelle mani di professionisti che si muovono tra i due distinti ambienti.

Quanto le idee qui esposte a proposito dei contesti culturali nyoro e tooro e delle musiche a questi associate siano ancora presenti e vive ancor oggi è evidente nell'attuale riproposizione di musiche tradizionali. In Bunyoro e in Tooro, l'area del palazzo reale (*kikali*) resta l'unico spazio nel quale si esegue musica propriamente reale:³⁰⁷ a differenza di ciò che avviene in altre regioni ugandesi,³⁰⁸ la musica reale nyoro e tooro non viene insegnata a scuola, né eseguita nei festival scolastici di musica, danza e teatro, né proposta nelle performance dei gruppi folklorici.³⁰⁹ La musica religiosa invece, a parte i contesti rituali dove

³⁰⁴ BEATTIE 1959 e PENNACINI 1998.

³⁰⁵ Ogni clan aveva peraltro uno spirito e un relativo medium di riferimento.

³⁰⁶ FELD 1995.

³⁰⁷ Con l'ovvia eccezione delle prove dei musicisti, che si possono svolgere anche in villaggio, e della processione che porta il principale tamburo reale dalla casa del custode alla sala del trono durante lo *Mpango*.

³⁰⁸ Si pensi ad esempio alla musica di corte del vicino regno del Buganda, che viene oggi eseguita anche a scuola. È significativo, a questo proposito, tornare ancora una volta alla teoria della 'spugna musicale' di Kubik: è chiaro come, nel caso del Buganda, una corte reale che assorbe tutte le novità musicali del territorio e dei regni vicini non costituisca, concettualmente, un contesto musicale totalmente avulso da quello di villaggio. Se è vero che gli stili si adattavano all'esecuzione in presenza del sovrano, questa musica poteva circolare liberamente tra corte e villaggio e può dunque essere eseguita oggi di fronte ad un pubblico o ad una giuria, diversamente da quello che avviene per la musica reale nyoro e tooro.

³⁰⁹ Oltre ad alcune esecuzioni di musica reale in altri contesti nel periodo di abolizione della monarchia, vi sono stati tentativi di adattare la musica di corte, in particolare quella per *makondeere* (che è la più conosciuta dalla

ancora trova il proprio utilizzo, viene in parte rieseguita anche su palcoscenico, durante i festival scolastici. Tuttavia i repertori religiosi eseguiti oggi sono oggetto di una severa selezione: si eseguono canti che coinvolgevano la gente comune e non i reali, si tratta infatti canti che richiedono agli spiriti di curare il malato oppure di canti per i gemelli; inoltre, nell'attuale riproposta all'interno dei festival scolastici, questi canti vengono epurati da espressioni volgari o parole oscene, in passato testimoniate soprattutto nelle cerimonie per i gemelli.

Definito il contesto musicale della corte reale e il suo rapporto di divisione e al tempo stesso di contatto, attraverso le musiche religiose, con quello di villaggio, passiamo ora ad analizzare quest'ultimo.

gente), ad altri contesti cerimoniali, ad esempio le cerimonie di laurea, come ricorda anche Kahunde (KAHUNDE 2012, pp. 13-14). Tuttavia, al di là della stretta associazione di questi strumenti e repertori con la monarchia, problemi centrali restano la disponibilità degli strumenti e la professionalità dei musicisti, che sono appannaggio esclusivo di chi è parte di un gruppo di musicisti reali.

Segnalo, inoltre, un curioso utilizzo della musica reale registrata. Assistendo ad alcuni matrimoni durante la ricerca sul campo, è capitato che al momento nel quale vengono mostrati i certificati, redatti dagli ufficiali di corte, che attestano l'appartenenza clanica degli sposi (e quindi la loro compatibilità matrimoniale) venisse suonata una registrazione delle trombe *makondeere*. Anche in questo caso è evidente una strettissima associazione di specifici repertori musicali con la monarchia che, quando invocata nella cerimonia matrimoniale in villaggio, necessita di un sottofondo musicale ad essa consono, ossia quello delle trombe ad imboccatura laterale.

2. Musica di villaggio: panoramica dei repertori strumentali

La letteratura esistente non analizza complessivamente la musica di villaggio nyoro e tooro: l'attenzione degli studiosi si è rivolta soprattutto alla musica strumentale, che è stata presa in considerazione da vari autori.³¹⁰ Prima di passare all'analisi specifica dei repertori vocali, in buona parte trascurati dall'analisi etnomusicologica, si ritiene quindi necessario presentare il panorama della musica strumentale di villaggio nyoro e tooro, riprodotta schematicamente nella tabella (Figura 3) a fine paragrafo.

Nel Bunyoro e nel Tooro la musica tradizionale di villaggio presenta meno varietà di strumenti musicali rispetto ai regni vicini e molti di questi strumenti sono di acquisizione piuttosto recente (cioè dell'ultimo secolo) oppure diffusi soltanto nelle aree di confine e di contatto con altre popolazioni.

A parte la cetra a vasca, *nanga*, menzionata sopra e utilizzata sia nel contesto reale che in quello di villaggio, l'arpa arcuata, *kidongo*, è l'unico cordofono che ha una tradizione di lungo corso in Bunyoro.³¹¹ Il suo utilizzo per accompagnare il canto solistico maschile è attestato da diverse registrazioni storiche,³¹² questo strumento, tuttavia oggi è utilizzato molto raramente. Da quanto si è potuto constatare dalla ricerca sul campo, oggi in Bunyoro vi è soltanto un anziano suonatore di arpa *kidongo*, che vive del mestiere di musicista girovago.

La fidula monocorde, *ndingidi*, è attestata in Uganda a partire dal 1907, da quel momento si diffuse rapidamente in tutto l'allora Protettorato, dove fu adottata nei repertori tradizionali di molte società³¹³ tra le quali quelle nyoro e tooro, dove oggi è utilizzata principalmente nell'accompagnamento della danza *runyege*, insieme a vari tipi di tamburi, come si vedrà meglio nel capitolo IV.

Sembra che la lira, la cui attestazione in Buganda è di lungo corso, si sia diffusa in Uganda occidentale solo attorno alla metà del secolo scorso: nei primi anni Cinquanta,

³¹⁰ Ad esempio WACHSMANN 1953, che effettuò uno studio organologico esteso a tutto il territorio ugandese, tra cui le aree oggetto di questa analisi.

³¹¹ WACHSMANN 1953, pp. 393-399.

Agli inizi del Novecento, Lloyd riporta: «About 3 p.m. a travelling minstrel came along and gave us an impromptu entertainment. He had a native harp of four strings and really produced a marvellous combination of sounds from it. He also sang a song, the words of which were evidently composed for the occasion, and consisted largely of praise to the wonderful white man who had come to the black man's country to help and relieve the suffering, mingling a few lavish hints that a little present would not be refused if the white man would so condescend to honour him.» (LLOYD 1907, p. 103). L'arpa arcuata come strumento che accompagna il canto solistico del suonatore è diffusa presso molte delle popolazioni vicine ai Banyoro e ai Batooro: si vedano, a questo proposito, WACHSMANN 1956 e FACCI 1992.

³¹² Wachsmann registrò due brani accompagnati dall'arpa arcuata a Nalweyo nel 1954 (brani *Ntuha* e l'ultimo della sequenza denominata *Orunyege team song*); Tracey effettuò registrazioni di questi repertori nei pressi di Hoima nel 1950 (brani intitolati: *Amarwa tinganywa*, *Omukungu nakanyagwe*, *Ekyoma kyabora*, *Rwakyesiga ensolima*, *Kigara kyamsiriba*, *Nimboroga*).

³¹³ WACHSMANN 1953, pp. 405-407 e WACHSMANN 1958, p. 53.

Wachsmann scrisse che essa era una novità tra i Batooro³¹⁴ e, negli anni Sessanta, Cooke registrò un suonatore di lira in Bunyoro, il quale aveva preso il suo strumento in Buganda.³¹⁵ Oggi la lira sembra non essere più in uso nelle aree considerate.

Come si è detto, le trombe ad imboccatura laterale *ngwara*, erano utilizzate per accompagnare la danza *runyege*, ma soltanto in Bunyoro, come testimoniano le registrazioni storiche.³¹⁶ Attualmente sono cadute in disuso, anche se a Bugambe (Bunyoro centrale) si sta ricreando un gruppo di *bagwara*. Per il Tooro, non vi è alcuna attestazione dell'utilizzo di questi strumenti nella letteratura o nelle registrazioni storiche a disposizione, un ricordo del loro utilizzo non emerge nemmeno dalla memoria orale.

Durante ricerca sul campo svolta negli ultimi anni, non è stato possibile rinvenire suonatori di flauto (*nyamulere*) né in Bunyoro né in Tooro, tuttavia negli anni Cinquanta Wachsmann scrisse che tali strumenti erano diffusi in tutta l'Uganda bantu anche se poco conosciuti in Tooro;³¹⁷ inoltre alcuni brani accompagnati dal flauto sono attestati, soprattutto in Bunyoro orientale presso i Bagungu, dalle registrazioni storiche.³¹⁸ Torelli scrive che nella regione di Mwenge, al confine tra le due aree considerate, i canti potevano essere accompagnati dal flauto, che era suonato esclusivamente da uomini.³¹⁹ Per quanto riguarda il Tooro, non sono presenti documenti audio, ma una testimonianza fotografica tratta dalla monografia di Brian K. Taylor sui Batooro, che mostra un ragazzino che suona il flauto mentre è al pascolo (Figura 2).³²⁰ Tuttavia, se il libro di Taylor è piuttosto recente (1998), non è dato sapere se la fotografia da lui riportata sia contemporanea alla ricerca oppure precedente. L'associazione del flauto, suonato per intrattenersi, con l'attività pastorizia è forte in Uganda, come in molte altre culture, ed è significativo che anche gli allevatori bahima (uomini o ragazzini) del vicino Nkore usassero suonare il flauto di bambù (*mubanda*) al pascolo o nell'intrattenimento serale, in alternanza alla recitazione di poemi.³²¹ Le informazioni disponibili a proposito dell'utilizzo del flauto in Bunyoro e in Tooro

³¹⁴ WACHSMANN 1953, p. 404.

³¹⁵ Tre registrazioni effettuate a Rusembe, vicino ad Hoima, nel 1968: *Okwerema, Masaza ga Bunyoro e Ndagira nyowe?* Secondo Cooke, la lira di Mburawabu non corrispondeva alla lira (*ndongo*) ganda, anche se egli disse di averla comprata a Kampala.

³¹⁶ Registrazioni di Wachsmann a Hoima, con musicisti di Kipolopyo, nei pressi di Bugambe (*Abagenyi baizire, Bigambo biri kweba, Mulime bajwokole, Wambala byoma*) e a Nalweyo (serie di brani denominata *Orunyege team song*) del 1954; sempre a Nalweyo, Wachsmann documentò la musica di trombe ad imboccatura laterale senza la presenza di sonagli, che è legittimo ipotizzare non destinata alla danza di villaggio. Registrazioni di Tracey in Bunyoro nel 1950 (*Kotabijuba e Abagenyi baizire*).

³¹⁷ WACHSMANN 1953, pp. 339-342.

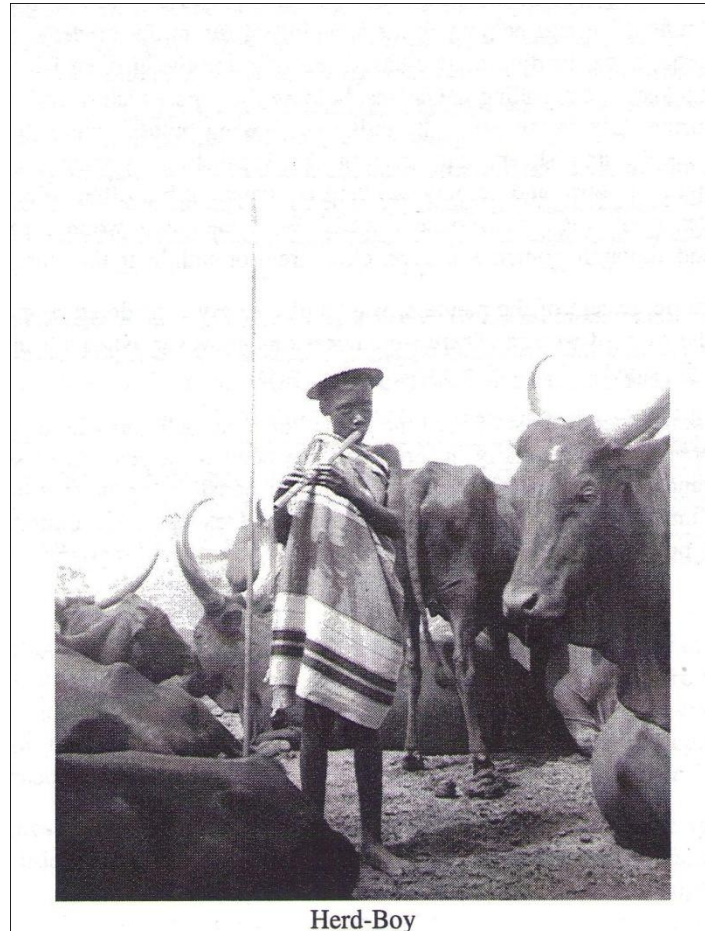
³¹⁸ Wachsmann registrò tre brani accompagnati da tamburi, fidula e flauti in Bunyoro orientale (Bugungu), nei pressi del lago Alberto, a Butiaba nel 1954 (brani intitolati *Kyawaaka, Mukonderwa, Mwangwangwa*). Nel 1968 Cooke documentò a Busiisi tre canti accompagnati da flauto solo (*Bundiba ntaizire kaliba kagambo e Kiwalanganga*) eseguiti da Bagungu; e a Kisansya (Bunyoro orientale) l'utilizzo di flauto solo e piccolo tamburo bipelle per la danza locale *kagoma (Nimbulya)* e compagini di tre flauti e due tamburi (un piccolo bipelle e un monopelle) per accompagnare il *muzeenyo* (due brani documentati come *Musenyo dance song*).

³¹⁹ TORELLI 1973, p. 522.

³²⁰ TAYLOR 1998, p. 44.

³²¹ VAN THIEL 1966/1967.

sono quindi frammentarie e risulta difficile analizzarne la diffusione. È possibile soltanto associare il flauto ai Bagungu in Bunyoro e agli allevatori bahuma in Tooro, tuttavia è verosimile una sostanziale diversità tra questi repertori vista la distanza tra le culture musicali dei Bagungu (principalmente pescatori) e i bahuma (allevatori).



Herd-Boy

Figura 3. Foto di un ragazzino al pascolo che suona un flauto (TAYLOR 1998).

Lo xilofono, *ndara*, è conosciuto nelle aree, come il Bunyoro nordorientale e il Tooro occidentale, vicine ad altre culture musicali (rispettivamente quella dei Baruli e quella dei Bakonzo/Bamba) che utilizzano questo strumento.³²² Non sono attestati veri e propri repertori tradizionali nyoro e tooro per xilofono, ma lo strumento è oggi utilizzato a scuola nei brani strumentali composti dai maestri per l'esecuzione all'interno dei festival scolastici, insieme ad altri strumenti non nyoro, come i lamellofoni e le arpe di origine nilotica.

Anche il lamellofono, come la fidula monocorde, si è diffuso in Uganda a inizio Novecento, portato da lavoratori congolesi venuti a lavorare nel Protettorato.³²³ Secondo Mbabi-Katana, questo strumento viene chiamato *Akadongo ka Balulu*, cioè 'piccola arpa

³²² WACHSMANN 1953, pp. 314-320, in particolare p. 315.

³²³ WACHSMANN 1953, pp. 327-328 e 1958, p. 54.

degli Alur', una popolazione nilotica stanziata a Nord del Bunyoro, ma non è mai stato adottato per eseguire repertori tradizionali.³²⁴

Gli strumenti che hanno certamente avuto un lungo utilizzo in Bunyoro e in Tooro e che ancora oggi sono ritenuti caratteristici di queste culture musicali sono le bubboliere (*binyege*), composte di frutti essiccati contenenti semi, utilizzate legate alle gambe dai danzatori uomini in diversi balli di villaggio. Si tratta di strumenti utilizzati esclusivamente durante le danze e si rimanda al Capitolo IV, che esamina la danza *runyege*, per una trattazione specifica di questi idiofoni.

Anche i tamburi sono attestati da lunghissimo tempo in Bunyoro e in Tooro. Le due tipologie, conico bipelle (*ngoma*) e cilindrico monopelle (*ngaabi*), sono utilizzate, oggi come in passato, per accompagnare le danze tradizionali. Sembra che in passato non vi fossero canti accompagnati dai tamburi, al di fuori di quelli utilizzati nella religione tradizionale, senza che l'esecuzione sfociasse nella danza: il connubio tamburi-canto pare dunque strettamente connesso all'esecuzione coreutica. Ancora oggi gli strumenti indispensabili per eseguire il *runyege* e le danze simili (*iguulya*, *ntogoro*, ecc.) sono le bubboliere insieme a due *ngoma* e ad uno *ngaabi*. Il più grave dei due tamburi bipelle ha la funzione di esplicitare il beat o pulsazione fondamentale, lo *ngoma* col suono più acuto esegue la figura ritmica di base (sulla quale si modellano i passi di danza maschili e dunque anche il suono delle bubboliere), mentre il tamburo cilindrico monopelle esegue variazioni e ha un ruolo segnaletico (indica le varie fasi della danza). L'utilizzo di questi strumenti nella danza è analizzato nel dettaglio nel Capitolo IV.

Da quanto detto risulta che, a parte le musiche per danza, solo la cetra e l'arpa hanno un'attestazione di lungo corso nella musica nyoro e tooro di villaggio e il loro utilizzo era legato all'accompagnamento ai canti. In effetti, la musica di villaggio non presenta repertori esclusivamente strumentali, a parte quelli delle trombe a imboccatura laterale, nei quali la melodia del canto è spesso assunta da tali strumenti. Rispetto al contesto musicale di corte, chi faceva musica nei villaggi non aveva una professionalità specifica e soprattutto non apparteneva ad un gruppo musicale particolare, come i musicisti di corte che erano organizzati in formazioni determinate dall'appartenenza clanica e dalla padronanza di specifiche tecniche strumentali (in particolare dello hoquetus).

Similmente a quanto avveniva presso altre culture,³²⁵ in passato la maggior parte degli strumenti musicali era preclusa alle donne. Come si è visto, l'unica eccezione è quella della cetra *nanga* che, nel contesto nyoro e tooro, è uno strumento esclusivamente femminile e legato alla cultura degli allevatori di bestiame. Le donne provenienti da famiglie contadine

³²⁴ MBABI-KATANA 1986, p. 12. Tuttavia, Wachsmann registrò un canto accompagnato da lamellofono a Tonya nel 1954 (brano denominato *Lamellophone song*). H. Tracey documentò nel 1950 due brani vocali accompagnati dal lamellofono (*Choli* e *Kyenda ali mugenyi*) a Kigumba nei pressi di Masindi, in Bunyoro settentrionale. Il suonatore sembra fosse un munyoro, sicuramente esposto alla vicinanza con le popolazioni nilotiche degli Alur e degli Acoli che hanno adottato lo strumento per i loro repertori tradizionali.

³²⁵ Ad esempio tra i Banande, dove gli strumenti musicali sono di dominio maschile poiché manifestazione del potere derivato dal controllo della natura (la lotta contro la foresta, dal cui legno si ricavano appunto gli strumenti) e appartenenti alla sfera pubblica (FACCI 2003).

non apprendevano a suonare tale cordofono, mentre era comune che le giovani bahuma imparassero a suonare (e a cantare) dalle parenti donne più anziane. L'associazione della cetra con le donne huma si riscontra anche presso i bahima dello Nkore; mentre in altre società agricole vicine, come tra i Bakiga, lo strumento è suonato esclusivamente da uomini.³²⁶ Tra la popolazione dedita all'agricoltura, le donne non suonavano dunque alcuno strumento, come avveniva tra i Banande del Congo.³²⁷ Tale costume è comprensibile alla luce di diversi fattori. In primo luogo, le donne iru avevano pochissimo tempo da dedicare ad attività di intrattenimento, come la musica, poiché svolgevano la maggior parte delle attività necessarie per la famiglia (coltivazione, lavorazione delle materie prime, preparazione del cibo, cura dei figli); mentre gli uomini erano molto più liberi da obblighi familiari. Tra i bahuma, invece il carico di lavoro pesava soprattutto sugli uomini che erano responsabili del bestiame (pascolo, abbeveraggio, protezione, ecc.), mentre le donne si occupavano principalmente della gestione del latte e dei figli e dunque avevano tempo libero a disposizione.

Poiché sono i tamburi e le bubboliere gli strumenti maggiormente diffusi ancora oggi, è stato possibile raccogliere informazioni solo a proposito di questi strumenti. Per quanto riguarda le bubboliere, il loro utilizzo esclusivo nella parte maschile delle danze le connota come tipicamente maschili: si vedrà infatti nel Capitolo IV come il *runyege* maschile sia incentrato sull'idea della virilità. Diversi informatori hanno sottolineato che, data la scarsa forza fisica delle donne, in generale esse non riuscirebbero a danzare come gli uomini e quindi a far risuonare i *binyege*: i passi di danza sono vigorosi, inadatti alla delicatezza femminile, e le bubboliere risulterebbero troppo pesanti. Nonostante questa concezione molto radicata in passato, oggi vi sono ragazzine (nelle esecuzioni scolastiche) e donne (nei gruppi folklorici) che danzano coi sonagli. Riconsiderando la concettualizzazione del tamburo come strumento di potere e in quanto tale associato alla monarchia e al capofamiglia (che "è re in casa propria", come recita un proverbio nyoro) è evidente come in passato fosse posseduto e suonato soltanto da uomini, sia con funzione comunicativa che con funzione musicale. Nel tempo la proibizione alle donne si è fatta più debole, spesso a causa delle condizioni di esecuzione (mancanza di un sufficiente numero di uomini nei gruppi e di ragazzini nelle scuole); così oggi non è raro che i due tamburi bipelle previsti nelle danze siano suonati da donne, in particolare lo *ngoma* che tiene la pulsazione di base è sovente percosso da una donna. Tuttavia anche all'interno delle esecuzioni contemporanee, il tamburo monopelle, *ngaabi*, che ha un ruolo di spicco nelle danze e un timbro particolarmente penetrante, è suonato esclusivamente da uomini. La spiegazione ricorrente tra i Banyoro e i Batooro si rifà ancora una volta alla ridotta capacità fisica femminile, considerata insufficiente per percuotere abilmente lo *ngaabi*; tuttavia, nelle performance moderne, emerge anche una peculiare concettualizzazione dei tamburi: se si è persa la 'mascolinità' del tamburo *ngoma*, è rimasta vivissima quella dello *ngaabi*, che giustificata

³²⁶ VAN THIEL 1971.

³²⁷ FACCI 1986/1987, p. 105.

dalla sua forma fallica e dal suono secco e penetrante. Sulle questioni relative al genere degli esecutori nelle performance odierne si ritornerà nel Capitolo VI.

Considerando l'odierna diffusione di strumenti, si nota quindi un impoverimento rispetto al passato: la cetra è oggi in uso soltanto presso alcune comunità tooro ancora dedite alla pastorizia (i Basongora) e l'arpa è testimoniata soltanto nel caso di un anziano suonatore del Bunyoro settentrionale.³²⁸ Gli strumenti ancora significativamente usati nei repertori tradizionali sono soltanto i tamburi, le bubboliere e la fidula, quest'ultima acquisita attorno agli inizi del XX secolo e incorporata nei repertori tradizionali. Come si è detto, si tratta degli strumenti che accompagnano le danze tradizionali e si dirà di più su questi nel Capitolo IV, a proposito della danza *runyege*.

Di seguito si riporta una tabella (Figura 3) riassuntiva della diffusione degli strumenti musicali di villaggio nel Bunyoro e nel Tooro, con riferimento al periodo precedente il fenomeno di riproposta dei repertori tradizionali a partire dalla metà del secolo scorso. Questa ricognizione si basa sulle informazioni ottenute dalle fonti scritte e dagli informatori anziani e si differenzia in parte dalla situazione attuale: oggi infatti alcuni strumenti non sono più utilizzati e altri, come lo xilofono o il lamellofono, si sono diffusi a livello nazionale tramite l'insegnamento nelle scuole e l'attività dei *cultural group*.

	Bunyoro	Tooro
Cetra (<i>nanga</i>)	-	(rara) usata dalle donne bahuma
Arpa (<i>kidongo</i>)	(rara) strumento solistico maschile	-
Lira	(rara) casi isolati	(rara) casi isolati
Fidula monocorde (<i>ndingidi</i>)	può accompagnare la danza <i>runyege</i>	può accompagnare la danza <i>runyege</i>
Trombe ad imboccatura laterale (<i>ngwara</i>)	accompagnano talvolta la danza <i>runyege</i>	-
Flauto (<i>nyamulere</i>)	(raro) usato tra i Bagungu	(raro) usato tra gli allevatori
Lamellofono (<i>likembe</i>)	(raro) casi isolati	(raro) casi isolati
Xilofono (<i>ndara</i>)	area vicino al Buruli	area di contatto coi Bakonzo e i Bamba
Bubboliere (<i>binyege</i>)	accompagnano la danza <i>runyege</i>	accompagnano la danza <i>runyege</i>
Tamburo conico bipelle (<i>ngoma</i>)	accompagna la danza <i>runyege</i>	accompagna la danza <i>runyege</i>
Tamburo cilindrico monopelle (<i>ngaabi</i>)	accompagna la danza <i>runyege</i>	accompagna la danza <i>runyege</i>

Figura 4. Tabella che illustra la diffusione degli strumenti musicali nella musica di villaggio nyoro e tooro; la diversa colorazione indica la suddivisione in famiglie di cordofoni, aerofoni, idiofoni e membranofoni.

³²⁸ KAHUNDE 2012.

3. Diffusione storica e geografica dei repertori vocali

A parte i repertori per danza, la musica nyoro e tooro di villaggio è soprattutto vocale: come si è detto, la diffusione della cetra, usata solo dalle donne bahuma, e dell'arpa, suonata da pochi uomini iru, è di fatto molto limitata, mentre le informazioni su un utilizzo del flauto, strumento utilizzato soltanto dagli uomini, sono estremamente discontinue. La scarsità di repertori strumentali è un elemento importante se si considera che la musica di villaggio delle popolazioni vicine, come i Baganda, i Bakonzo e i Basoga, contempla invece una più vasta varietà di repertori strumentali e vocali-strumentali. Da questo punto di vista, la situazione delle aree considerate si presenta più vicina a quella dello Nkore: secondo Paul van Thiel, i bahima utilizzavano un ristretto numero di strumenti musicali, infatti la musica strumentale era molto rara (con le importanti eccezioni della musica per cetra *nanga* e per flauto *mubanda*), mentre era più fiorente la musica vocale.³²⁹

L'interesse eminentemente organologico, diretto non soltanto allo studio degli strumenti ma anche ai loro specifici repertori, degli etnomusicologi attivi in Uganda ha sovente portato ad ignorare il vasto complesso di repertori vocali di questa zona, come più in generale nel resto dell'Uganda, quando tali canti non fossero accompagnati. L'attenzione per i canti nyoro e tooro è venuta principalmente da studiosi interessati alla componente testuale di tali repertori, studiosi di letteratura orale e antropologi. Di fatto manca un'analisi che tenga in considerazione il complesso della musica vocale nyoro e tooro, la suddivisione locale in repertori specifici, la loro diffusione geografica e storica e le loro caratteristiche strutturali: di questi contenuti tratterà il resto del capitolo.

In primo luogo è necessaria una precisazione di ordine storico, che verte su due livelli. Da un lato, vi è la stratificazione di stili diversi (assorbiti, trasformati, parzialmente abbandonati) nei repertori vocali nyoro e tooro, riconducibili a processi migratori avvenuti in epoca precoloniale. Dall'altro lato, la situazione che è possibile fotografare oggi è il frutto di più di un secolo di contatti con musiche altre, di un cinquantennio di insegnamento dei repertori tradizionali nelle scuole e del processo di professionalizzazione della musica tradizionale, che è attualmente eseguita di rado in modo spontaneo e non spettacolare.

Il termine generico utilizzato in runyoro-rutooro per 'canto' è *kizina* (pl. *bizina*).³³⁰ La stessa parola indica tuttavia anche i brani strumentali, come quelli delle trombe *ngwara*: normalmente infatti le melodie strumentali si rifanno a testi cantati, il cui l'incipit è solitamente impiegato per menzionare i paralleli brani strumentali.³³¹ In questo senso, dunque, il campo semantico della parola si allarga per comprendere il significato di 'pezzo strumentale' e quindi la parola indica in generale un 'brano musicale'.

³²⁹ VAN THIEL 1966-67.

³³⁰ DAVIS 1938, p. 31.

³³¹ La centralità del canto (come parola cantata) anche nei repertori strumentali africani è sottolineata da diversi autori, come WACHSMANN 1954, p. 41; WACHSMANN e COOKE 1984, p. 148 e KUBIK 2001, p. 199.

Il verbo genericamente utilizzato per indicare il cantare è *kuzina*,³³² termine impiegato anche in riferimento all'atto coreutico: il danzare è infatti identificato con la parola derivata da questo lemma, *mazina*. L'azione di suonare uno strumento è invece indicata con *kuteera*, che significa primariamente 'battere, percuote' in relazione ai tamburi, ma viene anche utilizzato per i cordofoni e gli aerofoni.³³³

In Tooro, vi è anche un altro verbo, *kujenga*,³³⁴ impiegato per designare il cantare: nell'utilizzo che ho riscontrato personalmente sul campo questo verbo è utilizzato soltanto in riferimento ai repertori maschili dei bahuma, in particolare per i canti del bestiame.³³⁵

Nell'odierno panorama musicale ugandese, i repertori tradizionali non sono più normalmente praticati in modo spontaneo, ma in circostanze esecutive connotate da un impianto spettacolare. In tali contesti, soprattutto a livello scolastico, i canti tradizionali vengono oggi comunemente etichettati come *folksong*, termine che indica in realtà delle sequenze di canti molti diversi tra loro, senza una distinzione tra repertori specifici, come si vedrà meglio nel Capitolo VI. Soltanto alcune particolari categorie, come ad esempio i canti per danza e canti *nanga*, vengono ancora comunemente identificati. Per questo motivo, la mia ricostruzione della concettualizzazione della musica vocale in repertori distinti si è avvalsa di informatori anziani e in particolare delle persone che, nonostante abbiano come tutti vissuto in contatto con musiche non locali, ho reputato non essere state influenzate dal modo di fare musica tradizionale oggi o che, pur conoscendo le performance contemporanee, fossero in grado di distinguere lucidamente le pratiche musicali del passato.³³⁶ Da quanto appreso da queste persone, la musica vocale nyoro e tooro presentava alcune classificazioni in repertori, mentre altre definizioni erano piuttosto fluide e infine taluni canti non rientravano in alcuna categoria concettualizzata localmente.³³⁷ Poiché la classificazione locale dei canti si presenta nel complesso non sistematica e con vari livelli di definizione interna, prediligo il termine meno prescrittivo di 'repertorio' in luogo di 'genere' per riferirmi a tali categorie, in questo modo evitando anche la confusione con 'genere' nel senso di *gender*.

Kwebena Nketia individua due modalità principali di raggruppamento in repertori della musica africana: da un lato, vi sono le musiche che non condividono caratteristiche formali, ma che sono accomunate dal contesto esecutivo; dall'altro lato, vi sono repertori che

³³² DAVIS 1938, p. 187.

³³³ *Ivi*, p. 170.

³³⁴ *Ivi*, p. 54.

³³⁵ Secondo il dizionario di Davis, *kujenga* significa 'cantare o danzare per le tribù delle colline' (intransitivo) o il 'cantare fatti eroici (del re) o per le vacche' (transitivo). L'impiego da me riscontrato in Tooro si colloca quindi nella seconda accezione presentata da Davis. Si nota, di passaggio, che in tale senso *kujenga* ha un significato affine al verbo, in lingua runyankore, *kwebuga*.

³³⁶ Come si vedrà nella trattazione seguente, alcune di queste persone sono: Jane Sabiti, Jane Tibamanya, Gerrison Kinyoro, Charles Rugaaju, Dorothy Kwaha.

³³⁷ Anche Aaron Mushengyezi, nella sua analisi dei canti infantili per il gioco tra i Baganda, riconosce simili problematiche relative alla categorizzazione in generi vocali specifici: MUSHENGYEZI 2008, p. 236. Problematiche simili sono state evidenziate anche per quanto concerne i repertori popolari italiani: a questo proposito, si rinvia a AGAMENNONE 1993.

presentano tratti strutturali simili e che sono identificati a partire da alcuni elementi peculiari, come la denominazione degli esecutori, la funzione, la circostanza d'esecuzione, il principale strumento impiegato.³³⁸ Questi elementi si possono riscontrare anche nelle distinzioni interne che i Banyoro e i Batooro fanno (o meglio facevano) nell'ambito della propria musica tradizionale. A volte i repertori vocali sono individuati con termini specifici (ad esempio *kiremberro* per ninnananna) che ne identificano il contenuto e spesso lo stile caratteristico; in altri casi, invece, si utilizzano locuzioni (come *kizina ky'...* ossia 'canto di/per...') che possono identificare un repertorio connotato da una tematica centrale e da specifiche caratteristiche stilistiche, oppure semplicemente far riferimento agli esecutori, ai destinatari o al contesto esecutivo dei canti. Infine, alcuni canti possono appartenere a diversi repertori: solitamente ciò avviene per brani che, con un adattamento della velocità esecutiva, possono venir utilizzati anche per accompagnare la danza *runyege*.

Nella tabella riportata di seguito (Figura 4), ho cercato, riunendo i dati raccolti sul campo, di dar conto della classificazione nyoro e tooro dei repertori vocali; tuttavia è necessario considerare che non tutti i canti sono classificati (o classificabili) dai Banyoro e dai Batooro: in altre parole, non è possibile ascrivere tutti i canti conosciuti a una delle categorie sotto elencate.³³⁹ Ciò è verosimilmente dovuto al fatto che alcune tematiche non sono riconosciute come rilevanti al punto da denotare uno specifico repertorio; talune caratteristiche stilistiche sono peraltro trasversali a vari generi. Tuttavia la rilevanza tassonomica di un particolare repertorio non pare legata al suo grado di funzionalità, cioè all'utilità del canto rispetto ad un'attività, o alla sua connessione ad un contesto esecutivo specifico: i canti legati a certe attività lavorative comuni (come ad esempio i canti intonati mentre si macina il miglio) non sono infatti identificati in una classe specifica. Inoltre, alcuni elementi importanti nella cultura nyoro e tooro, come ad esempio le amicizie, pur essendo al centro di un certo numero di canti, non sono individuati come categoria specifica.

Se dalla ricerca sul campo non è stato possibile rinvenire parametri stabili alla base della classificazione locale della musica vocale, va tuttavia rilevato che tutti i canti associati alla cultura degli allevatori huma sono identificati con un termine specifico, che connota contenuto e forma di tali repertori: si tratta di *nanga*, *ngabu*, *ngoma ny'abahuma* e *kijengo*. La categorizzazione dei repertori iru è invece meno definita. La tabella seguente, organizzata secondo il grado di definizione terminologica presente nella terminologia locale, presenta soltanto le categorie di canti identificate da Banyoro e Batooro. L'analisi testuale e contenutistica sarà svolta nel Capitolo III e in quella sede mi riservo di analizzare anche canti, non concettualizzati in categorie locali, ma che sono rilevanti per le tematiche di genere (*gender*).

³³⁸ KWABENA NKETIA 1974, pp. 24-26.

³³⁹ In casi simili, quando ho richiesto agli informatori quale tipo di canto avevano eseguito essi non dicevano 'canto di/per ...' ma si limitavano a riassumere il testo o a dire che trattava di un certo tema.

DEFINIZIONE DEI REPERTORI VOCALI		DIFFUSIONE	
		Bunyoro	Tooro
Identificati da un nome specifico (con argomento affine e caratteristiche formali proprie)			
<i>Kiremberro/kizina ky'abaana</i>	ninnananna	x	x
<i>Kigano</i>	canto legato ad un racconto ed eseguito nella stagione secca	x	x
<i>Kikaso</i>	canto d'amore	x	x
<i>Nanga</i>	canto di lode e d'amore (originariamente) per cetra <i>nanga</i>		x
<i>Ngabu</i>	canto e recitazione eroica		x
<i>Kijengo/kizina ky'ente</i>	canto delle vacche		x
<i>Ngoma ny'abahuma</i>	canto dei bahuma (usato per i matrimoni)		x
Identificati da una locuzione (con caratteristiche formali specifiche)			
<i>Kizina ky'orunyege</i>	canto del <i>runyege</i>	x	x
Identificati da una locuzione (che indica l'argomento/contesto esecutivo)			
<i>Kizina ky'obuswezi/ky'okuswera</i>	canto di matrimonio	x	x
Identificati da una locuzione (che indica gli esecutori/destinatari)			
<i>Kizina ky'abahigi</i>	canto dei cacciatori	X	x
<i>Kizina ky'abasohi</i>	canto dei pescatori	X	x
<i>Kizina ky'abahezi</i>	canto dei fabbri	X	x

Figura 5. Tabella che illustra la nomenclatura dei canti (presentati alla forma singolare) in runyoro-rutooro e in italiano e loro diffusione geografica.

La maggior parte di queste categorie sono utilizzate sia in Tooro che in Bunyoro, ma in quest'ultima area è raro che si conoscano i repertori huma; inoltre alcuni specifici canti sono conosciuti in entrambe le zone.

La prima di queste categorie è quella delle ninnananne e dei canti utilizzati per calmare il bambino: in Tooro questi canti sono detti *biremberro*, in Bunyoro si preferisce il termine più generale di *bizina by'abaana* ('canti per bambini'). Si tratta di canti monodici, eseguiti senza accompagnamento, piuttosto brevi, con una ritmica molto marcata e la frequente presenza di parole nonsense e di vocali cantate. Vengono generalmente intonati dalle madri, ma anche delle ragazzine e dai ragazzini che devono occuparsi dei fratelli minori. Solitamente chi canta fa dondolare il bimbo tra le braccia oppure batte col palmo della mano sulla sua schiena.

Vi è poi la vasta categoria dei canti *bigano*, diffusi sia in Bunyoro che in Tooro, alcuni dei quali si ritrovano in entrambe le aree. Sebbene il verbo da cui deriva la parola, *kugana*, significhi 'cantare racconti',³⁴⁰ la definizione più comune che viene data dei *bigano* è quella che si rifà al loro contesto di esecuzione: essi si cantano durante la stagione secca, in occasione del raccolto. Diversi informatori hanno sottolineato come i *bigano* si cantassero

³⁴⁰ DAVIS 1938, p. 35.

alla sera davanti al fuoco e soltanto nel periodo del raccolto o successivamente ad esso: non era permesso cantarli prima della messe, altrimenti questa sarebbe stata a rischio.³⁴¹ Tale monito rispecchia la necessità, durante il periodo di coltivazione, di non attendersi la sera e di andare a dormire presto per essere pronti al lavoro nei campi il giorno successivo e, parallelamente, la possibilità di dedicarsi ad attività di svago una volta terminato il raccolto, quando i ritmi agricoli sono rallentati. La circostanza esecutiva notturna e il divieto di esecuzione nel periodo di più intenso lavoro nei campi si rispecchia in una tipologia di canti del popolo Venda studiati da John Blacking:³⁴² i canti *ngano* (sing. *lungano*), che non a caso presentano il medesimo radicale *-gano* dei nostri *bigano*, un radicale, del resto presente in diverse lingue bantu a indicare repertori cantati. I *bigano* prevedono una storia o un racconto che viene brevemente riferito nel canto, sono infatti dei canti-racconto, nonostante parte delle premesse narrative siano sottointese: anche nella connessione col racconto si riscontra una chiara affinità coi repertori *ngano* venda.³⁴³ La vicenda, spesso soltanto accennata nel canto, normalmente è nota agli informatori anziani, il che suggerisce che in passato tali repertori avessero dimensioni più estese (di cui oggi si ricordano soltanto stralci) o che rimandassero a vicende note. Oggi, invece, l'interpretazione che viene offerta è spesso impoverita e si rifà al significato testuale del canto che è tuttavia spesso insufficiente per comprenderne appieno il senso.³⁴⁴ Anche Blacking nota che il testo dei canti *ngano* è sovente oscuro, ma la loro struttura suggerisce che si tratti di storie cantate corrotte col passare del tempo.³⁴⁵ Non vi è omogeneità tematica degli argomenti trattati da questi canti, ma in generale ricorrono elementi magici (trasformazioni, potere incantatorio del canto, ecc.), zone stregate (colline, grotte, corsi d'acqua, ecc.) e l'intervento di animali mostruosi (enormi serpenti, leoni, ecc.). Inoltre, i *bigano* hanno talvolta un carattere educativo, i principali destinatari di questi canti erano infatti i bambini, che si univano coralmemente all'adulto che iniziava il canto ed eseguiva la parte da solista (la forma dei *bigano* è solitamente il call and response).³⁴⁶ Spesso questi canti sono stati adattati ad essere cantati durante la danza *runyege*.

Nell'Africa orientale e sud-orientale, i racconti sono spesso indicati coi termini che presentano un radicale molto vicino a quello dei nostri *bigano*: si ritrovano infatti le denominazioni *nthano*, *ndano* o *ngano*, come rileva Gerhard Kubik, che fanno riferimento a

³⁴¹ Int. a Jane Sabiti (Duhaga Rusembe, 01/08/2009) e a Jane Tibamanya (Masindi, 27/06/2010). Anche John Nyakatura sottolinea che le occasioni di intrattenimento in villaggio si concentravano nella stagione secca e del raccolto, quindi da dicembre a febbraio e da maggio a luglio (NYAKATURA 1970, p. 44).

³⁴² BLACKING 1967.

³⁴³ In particolare, Blacking scrive che un *lungano* può essere una storia che include un canto; il canto stesso, nel quale il narratore svolge la parte solistica e gli ascoltatori quella corale; oppure può identificare canti con caratteristiche formali simili, ma non collegati ad un racconto. (BLACKING 1967, p. 24).

³⁴⁴ Un caso simile sarà presentato nel Capitolo V, in relazione ad un canto originariamente parte di un *ruganikyo*.

³⁴⁵ *Ivi*.

³⁴⁶ Nel complesso dei canti infantili venda, tuttavia, Blacking non rinviene un chiaro intento educativo, a causa del testo spesso di difficile comprensione (BLACKING 1967, p. 31).

racconti che possono anche contenere canti.³⁴⁷ Tuttavia, nel contesto nyoro e tooro, si è detto che si tratta di canti-racconto, nei quali la parola recitata non trova spazio. Tra i Bakonzo, insediati nella zona presso la catena montuosa del Rwenzori, in area adiacente al Tooro, la categoria *esyongano* indica invece racconti contraddistinti dalla presenza di canti.³⁴⁸

I Banyoro e i Batooro tuttavia distinguono tra i canti *bigano* e i **canti presenti nei racconti**. All'interno dei racconti tradizionali (*nganikyo*), infatti, si trovano spesso dei brevi canti (i quali non hanno una definizione in lingua locale) che normalmente hanno un ruolo drammaturgico centrale nell'articolare lo svolgimento della vicenda; essi sono spesso ripetuti nel corso del racconto e possono essere intonati da diversi personaggi. I canti presenti nei racconti, infatti, sono modellati sulla forma dialogica, che sostituisce un dialogo diretto parlato, e si ripetono diverse volte nel corso della storia, con lievi adattamenti testuali, a seconda del variare dei personaggi coinvolti o degli elementi nominati. A differenza di questi canti, i *bigano* sono normalmente indipendenti dai racconti verbali e sussumono in sé un'intera vicenda, tratteggiata con ellissi o sottintesa per gli ascoltatori; sono inoltre piuttosto lunghi e di andamento più vivace rispetto ai canti dei racconti, che non vengono mai intonati durante la danza.

I canti *bikaso* sono canti d'amore e di lode dell'amato. Secondo un'informatrice,³⁴⁹ essi venivano cantati la sera dalle ragazze ai loro amanti o dalle mogli ai mariti. Sono canti spesso lunghi ed elaborati, che contengono numerose immagini poetiche; in diversi casi, i *bikaso* presentano affinità tematiche coi canti *nanga*. Da quanto è emerso sul campo, i *bikaso* non hanno caratteristiche formali uniformi e possono essere sia canti a solo o in forma antifonale.

Altro raggruppamento di canti presente sia in Bunyoro che in Tooro è quello dei **canti per la danza runyege**. È questa una categoria piuttosto eterogenea in quanto riunisce tematiche che vanno dall'evento di attualità al canto d'amore, dalla felicità per l'aver ospiti alla sottile ironia attorno ad un personaggio sgradito. Si è detto infatti che molti canti possono essere utilizzati per accompagnare la danza: normalmente è sufficiente accelerarne il tempo. Solitamente si scelgono soggetti gioiosi, ma sono frequenti anche canti che, attraverso la polemica o i sottintesi, provocano ilarità. Dunque, i canti per *runyege* sono accumulati dal fatto di essere eseguiti con la danza, cioè da caratteristiche formali, quali la forma antifonale e un tempo piuttosto veloce, ma sono del tutto eterogenei in quanto a temi trattati. Di questi canti si parlerà nello specifico nel Capitolo IV, dedicato appunto alla danza *runyege*.

Vi è poi la grande categoria dei **canti di matrimonio** (*bizina by'obuswezi*, più comunemente detti 'canti per sposarsi' cioè *bizina by'okuswera*) che racchiude canti che segnano i diversi passaggi rituali del matrimonio e che, com'è facilmente intuibile, si organizzano al loro interno tra i canti eseguiti dalla parte della sposa e quelli eseguiti dal

³⁴⁷ KUBIK 1987.

³⁴⁸ CRUPI 2010/2011.

³⁴⁹ Int. a Jane Sabiti, Duhaga Rusembe, 01/08/2009.

gruppo dello sposo. A parte la circostanza in cui vengono eseguiti, i canti di matrimonio non presentano né stile né argomento specifico in comune: questa è probabilmente la categoria di canti che presenta al proprio interno la più disparata varietà stilistica. Vi sono delle 'sottocategorie' dei repertori legati al matrimonio, che alludono direttamente a momenti specifici della lunga cerimonia di matrimonio; un esempio sono i canti per l'*ijooje*, cerimonia durante la quale la sposa doveva camminare per diverse volte sopra a dei fasci di papiro, prima di dire definitivamente addio alla propria famiglia. I repertori vocali legati al matrimonio sono centrali nel definire i ruoli che la sposa e lo sposo assumono nella nuova famiglia e, poiché questa cerimonia segna di fatto il passaggio all'età adulta, il contenuto di tali canti è sovente indicativo dello status di genere. Nel complesso, i canti eseguiti dai parenti della sposa hanno spesso un tono triste e lamentoso, poiché esprimono il dispiacere della famiglia nel veder partire la sposa. Dall'altro lato, una parte dei canti eseguiti dalla famiglia dello sposo, sono connotati dai sentimenti di gioia ed entusiasmo nell'accogliere la sposa e di solito sfociavano nella danza *runyege* per festeggiare l'evento. Vi è dunque una parziale sovrapposizione tra canti per *runyege* e una sezione specifica di canti per matrimonio. Alcuni canti di matrimonio saranno oggetto di analisi specifica nel Capitolo III.

Diffusi sia in Bunyoro che in Tooro erano infine i canti associati ad alcune attività che presentano un certo grado di professionalizzazione, cioè a mansioni comunemente non svolte da tutti gli uomini, sia per le condizioni ambientali che per le competenze specifiche richieste. I **canti dei cacciatori (*bahigi*), dei pescatori (*basohi*) e dei fabbri (*bahezi*)** sono accomunati dal fatto di essere relativi ad una professione specifica, ma all'interno di queste categorie vi possono essere canti per accompagnare lo svolgimento del lavoro (dunque fornire un supporto ritmico a delle azioni ripetitive e, con l'impegno nell'esecuzione vocale, alleviare la fatica del lavoro), canti per incoraggiare tale attività (comuni soprattutto per vincere la paura degli animali feroci durante la caccia oppure far fronte al timore di un naufragio), canti per propiziarsi gli spiriti che proteggono la foresta, il lago o la collina, dove si svolgono tali attività. La locuzione che definisce questo tipo di canti non è significativa di un'omogeneità formale, ma soltanto di un'affinità di contenuto verbale. Va peraltro notato che l'espressione *bizina by'...* rinvia sia all'idea di appartenenza ('canti di...') che a quella destinazione ('canti per...'): in questo senso sembra di poter spiegare l'assimilazione in questa categoria di alcuni canti che forniscono un incoraggiamento a pescatori e a cacciatori e vengono intonati non da questi ma dalla comunità e, in particolar modo, dalle donne. Tuttavia, va sottolineato che canti di questo tipo sono stati da me documentati soltanto in versioni che si rifacevano al modello esecutivo scolastico (erano cioè organizzati in sequenze di canti) pur trattandosi di esecutori adulti. Non avendo avuto modo di registrare canti di pescatori, cacciatori e fabbri da informatori anziani, non mi è stato possibile verificare se queste tre categorie associate ad attività specifiche comprendessero anche in passato i canti in cui i lavoratori fossero i destinatari e non gli interpreti.

Nello schema presentato sopra vi sono alcuni repertori individuati da una nomenclatura specifica, canti che sono oggi comunemente conosciuti soltanto in Tooro: si tratta dei canti *nanga*, *ngabu*, *ngoma ny'abahuma* e *kizina ky'ente*, cioè dei repertori che abbiamo detto

essere connessi alla cultura huma. Il legame di questi canti con la vita degli allevatori e col carattere (nobile, coraggioso, raffinato) tipicamente loro attribuito è stato sottolineato unanimemente in Tooro.

Come si è detto, la diffusione dei repertori vocali in Bunyoro e in Tooro non è mai stata analizzata dettagliatamente. Generalmente si ritiene che la tipologia di repertori vocali legati alla cultura pastorale sia diffusa in Uganda meridionale (dunque in Tooro e soprattutto in Nkore) e in Rwanda e Burundi perché nel XIV secolo le popolazioni di allevatori provenienti da nord-est si stanziarono principalmente in queste zone. Kubik³⁵⁰ pone alla base della musica hima e tutsi questa migrazione di allevatori che, pur assumendo la lingua bantu della popolazione locale, mantennero le proprie tradizioni musicali. Tuttavia non fa menzione della presenza di simili repertori in Bunyoro o in Tooro. Canti appartenenti alla cultura pastorale huma sono però documentati nelle registrazioni storiche di Wachsmann e Tracey effettuate in Tooro, oltre che dalle registrazioni da me effettuate sul campo. Le forme e le tematiche affrontate in questi repertori sono comuni tra canti huma (tooro) e canti hima (nkore), in particolare nei canti delle vacche, nelle recitazioni eroiche e nei canti originariamente accompagnati dalla centra *nanga*.

In Bunyoro e in Tooro la differenziazione tra bahuma e bairu non era così netta come nei regni meridionali dello Nkore (bahima/bairu), del Rwanda e del Burundi (batutsi/bahutu). Nell'area presa in considerazione, infatti, attraverso l'acquisizione di bestiame, era possibile il passaggio da un gruppo all'altro, nonostante esistessero clan di origine huma stanziatisi nella zona successivamente a gruppi di agricoltori (iru).³⁵¹ In Tooro, la secolare mobilità sociale, lo stretto contatto tra bahuma e bairu e l'adozione di un sistema di sussistenza misto, che coniugava agricoltura e allevamento, hanno influito sulla musica: nel complesso, si nota nell'adozione di tipologie di canti huma (con le relative tematiche e strutture formali), da parte dei Batooro in generale; mentre la vocalità melismatica e lo stile recitativo vicino al parlato huma restano appannaggio esclusivo delle comunità ancora dedite all'allevamento come attività primaria.

Ciò è evidente comparando, da un lato, i canti huma documentati in Tooro e, dall'altro, le categorie corrispondenti dei canti (*kijengo*, *nanga*) che ho registrato in alcune comunità di allevatori rimasti marginali rispetto al resto dei Batooro, rispettivamente i Batuku (stanziati sulla riva sud del Lago Alberto) e i Basongora (che hanno praticato il nomadismo fino a pochi decenni or sono e sono attualmente stanziati in zona konzo). La stessa comparazione è possibile, per i canti maschili, confrontando i canti huma del Tooro e quelli dei bahima dello Nkore, dove la divisione sociale tra allevatori e contadini si è mantenuta più a lungo. L'isolamento e la continuità nella dedizione all'allevamento hanno fatto sì che anche lo stile vocale e la melismaticità hima si mantenessero, senza grandi contaminazioni con la vocalità tipica bantu. Considerazioni più dettagliate su questo argomento verranno proposte in seguito, nella trattazione delle specifiche tipologie di repertori huma.

³⁵⁰ KUBIK 2001, p. 192.

³⁵¹ Per una dettagliata panoramica dei processi migratori che interessarono il Bunyoro e il Tooro, cioè il cosiddetto 'complesso di Kitara', portando alla formazione dell'impero omonimo, si rimanda all'interessantissimo lavoro di Carole Buchanan, BUCHANAN 1973.

La ricerca di repertori huma in Bunyoro non ha portato frutti, nonostante fosse ipotizzabile un'omogeneità culturale col Tooro, dove questi repertori erano ancora esistenti, e benché le fonti indicassero una simile eterogeneità etnica, cioè la compresenza di bahuma e bairu.³⁵² Come notato da molti autori, tra i quali Wachsmann,³⁵³ l'analisi della musica africana in prospettiva storica pone problematiche complesse, in parte tipiche delle culture orali, in parte peculiari alle civiltà considerate. La spiegazione all'assenza di repertori vocali tipici degli allevatori in Bunyoro può trovare risposta negli studi storici e demografici sull'area, in particolare nel magistrale studio di Shane Doyle.³⁵⁴ Le guerre di successione che, a fine Ottocento, portarono all'affermarsi di Kabarega, l'ultimo re del Bunyoro precoloniale, e i lunghi anni della dura conquista britannica di tale regno, devastarono i Banyoro e la loro cultura. In particolare la fine del XIX secolo fu connotata dalla progressiva fine dei commerci, dalla diffusione di nuove malattie portate dagli eserciti invasori, dall'incuria per il territorio (che indirettamente favorì l'insorgere di malattie endemiche), dalla crescente instabilità della popolazione e infine dalla strategia della terra bruciata: l'impatto di tutti questi fattori concomitanti portò la popolazione del Bunyoro in pochi decenni a ridursi ad un quarto del totale rispetto al regno di Kamurasi (sovrano precedente a Kabarega, che regnò fino agli anni Sessanta dell'Ottocento). Parallelamente, le mandrie di bestiame furono quasi totalmente annientate da saccheggi ed epidemie e la pastorizia scomparve progressivamente.³⁵⁵ Sembra ragionevole ipotizzare un impatto di tali avvenimenti anche sulla cultura musicale e dunque connettere l'attuale assenza di canti huma in Bunyoro alla dissoluzione dell'attività pastorale avvenuto alla fine dell'Ottocento.

Tornando alle varie tipologie di canti di origine huma, i canti *nanga*, sono conosciuti dalla maggioranza dei Batooro come canti femminili di carattere lento e dolce, che lodano un uomo (il marito o l'amante) e l'amore che si prova per lui. Come si è detto, i *nanga* sono una tipologia di musica vocale (originariamente accompagnata dall'omonima cetra) diffusa nelle comunità di allevatori dell'Uganda occidentale ed eseguiti esclusivamente da donne: anche tra i bahima del vicino Nkore, la cetra *nanga* è uno strumento femminile. Secondo Roscoe, esso era l'unico strumento caratteristico di queste comunità di allevatori. Le donne lo usavano per accompagnare i propri canti d'amore rivolti al marito: la *nanga* era infatti suonata privatamente, mai in pubblico, ed era inusuale vederla al di fuori delle case.³⁵⁶

Il verbo che si utilizza correntemente per indicare il cantare un *nanga* è *kuteera*, che letteralmente significa 'battere'; come si è visto sopra, tale verbo viene utilizzato in campo musicale per indicare l'atto di suonare uno strumento. Questo significato è particolarmente preciso se si pensa all'atto di percuotere i tamburi; mentre per i cordofoni, suonati pizzicando le corde, o gli aerofoni, suonati con la tecnica ad *hoquetus*, l'ambito semantico si

³⁵² ROSCOE 1923; FISHER 1911; TAYLOR 1998.

³⁵³ WACHSMANN 1984, p. 144.

³⁵⁴ DOYLE 2006.

³⁵⁵ DOYLE 2000 e 2006.

³⁵⁶ ROSCOE 1907, p. 117.

allarga al senso di 'produrre un suono [non tenuto]'.³⁵⁷ Ora, il fatto che per i canti *nanga*, unico caso nei repertori vocali, si utilizzi il verbo che indica l'azione di suonare uno strumento è indizio della stretta associazione di questi brani con il cordofono che in passato li accompagnava, la cetra *nanga*. Oggi soltanto le donne basongora, comunità marginale di allevatori tooro, cantano i *nanga* accompagnandosi con la cetra. I canti da loro conosciuti, inoltre, spaziano su contenuti più ampi che la semplice lode e spesso affrontano temi d'attualità o fatti particolarmente rilevanti per la loro comunità, come la moria di molta parte del bestiame nei primi decenni del Novecento, lamentata appunto anche nei territori a Sud del Bunyoro. Oggi, questi canti non sono più accompagnati dalla cetra, anche in Tooro infatti la pastorizia non è più molto diffusa, poiché le epidemie bovine si estesero anche a quest'area ma l'impatto fu certamente minore che in Bunyoro.

Nei primi anni Cinquanta, Tracey e Wachsmann³⁵⁸ documentarono nei villaggi canti *nanga* solo in forma vocale, mentre a corte era ancora utilizzata anche la cetra. È importante notare come, in tali registrazioni storiche, lo stile vocale cambi radicalmente a seconda della presenza o meno dell'accompagnamento strumentale. La documentazione di Wachsmann³⁵⁹ relativa alla corte reale contiene sia *nanga* non accompagnati sia *nanga* accompagnati dalla cetra. Il confronto tra queste due tipologie esecutive rivela l'utilizzo di due stili vocali molto differenti: nel primo caso (con accompagnamento strumentale), uno stile vicino al recitativo, nel secondo caso (senza accompagnamento), una vocalità più spiegata, a tratti melismatica, simile a quella documentata nei *nanga* di villaggio. In altre parole, negli anni Cinquanta il medesimo gruppo di esecutrici variava lo stile vocale adottato a seconda della presenza o meno dell'accompagnamento strumentale. Infine, comparando lo stile vocale dei *nanga* non accompagnati degli anni Cinquanta con quelli documentati negli ultimi anni risulta evidente un'evoluzione verso una vocalità sempre più vicina a quella occidentale, contraddistinta da un suono più levigato, da movimenti melodici modellati su intervalli scalari occidentali e non più oscillanti, dove i melismi sono ridotti. Questo confronto è possibile ascoltando il canto *Rwanzira* nell'esecuzione documentata da Tracey a Bukuuku nel 1950³⁶⁰ e quella da me registrata a Fort Portal, il 21/09/2010, che verrà analizzata nel Capitolo III.

I ***bizina by'ente*** sono, letteralmente, canti per le vacche, ma in questi repertori la lode del bestiame spesso lascia spazio alla descrizione del cantore e ad osservazioni sul contesto nel quale il canto è eseguito. Tali repertori erano intonati esclusivamente da uomini, le donne potevano eventualmente unirsi al coro. Questi canti, documentati anche da

³⁵⁷ La qualità del suono è cioè in 'staccato' perché pizzicato o perché interrotto per lasciar spazio agli altri strumenti nel costruire la melodia. L'unico cordofono ad arco, lo *ndingidi*, è come si è detto di introduzione piuttosto recente.

³⁵⁸ Registrazioni effettuate da Tracey a Bukuuku nel 1950 (*Enanga rwanzira, Kawanyita wagenda, Ayemere Kasunau Kwanzizi, Kyanda*) e da Wachsmann a Kisomoro nel 1954 (brano da lui denominato *An enanga style song*).

³⁵⁹ Registrazioni effettuate al palazzo reale di Fort Portal nel 1954, brani riportati come: *Kanusuke ntahe agabera, Song of the Ekizina kya bacwezi type, Rwamaliba ya Babito, Kabonekiire, Mujuma ya mugenyi, Ikangaine ya Kyebambe, Enanga ngaju ya omukama wa Toro*.

³⁶⁰ Il titolo riportato da Tracey è *Enanga rwanzira*.

Wachsmann e Tracey,³⁶¹ sono caratterizzati da uno stile vocale peculiare, detto *mabwa*, caratterizzato da un timbro roco e nasale e, nei passaggi corali, da lunghe vocali tenute dove la grande ornamentazione diviene a tratti una sorta di vibrato. Queste caratteristiche dello stile vocale si sono generalmente perdute nelle esecuzioni da me documentate sul campo: come nei *nanga*, la voce risulta più levigata e, nelle parti corali, la melodia assume un piglio più arioso. Infine, durante la mia ricerca sul campo, questi repertori sono stati eseguiti anche da donne, mentre, come si è detto, in passato gli esecutori principali erano uomini. Infine, nei *bizina by'ente* da me registrati presso i Batuku, le caratteristiche vocali trovate nelle esecuzioni degli anni Cinquanta si sono conservate; inoltre gli accavallamenti tra il solista e il coro (*tuillage* o *overlapping*) danno origine a sovrapposizioni verticali.

Gli *ngoma ny'abahuma* (lett. tamburo/i degli allevatori) sono canti di matrimonio dei bahuma. La particolare nomenclatura usata per indicarli sembra far riferimento all'annuncio del matrimonio e dell'arrivo della sposa alla casa maritale, dunque richiama il ruolo del tamburo quale mezzo di comunicazione. Questi canti non sono attestati in registrazioni storiche e sono raramente conosciuti anche oggi.

Infine gli *ngabu*, sono recitazioni eroiche solitamente precedute e concluse da un canto in stile responsoriale (e non tipico huma), di tema generico ma affine a quello della recitazione.³⁶² La recitazione centrale è una sorta di parlato rubato svolto ad un ritmo vorticoso, ed è talvolta intercalata, nelle pause dell'esecutore, da espressioni di incoraggiamento degli astanti, che possono semplicemente mormorare oppure gridare *Gamba*, cioè 'parla'. Gli *ngabu* sono eseguiti esclusivamente da uomini che narrano le proprie imprese valorose in battaglia o durante la caccia ed esaltano il proprio coraggio e la propria forza fisica, spesso con toni arroganti e impietosi. La parola *ngabu* significa 'scudo' e in passato essi venivano recitati in piedi da uomini che tenevano appunto in mano lo scudo e brandivano la lancia. Questo repertorio è omologo a quello degli *byevugo*, recitazioni autocelebrative dei bahima dello Nkore e agli *amazia* del Burundi. Il confronto tra le registrazioni storiche e la documentazione da me realizzata non dà conto di significative differenze: lo stile vocale del canto che apre e chiude la recitazione non ha caratteristiche peculiari huma, come lo stile declamato e in taluni passaggi melismatico, e la parte centrale, recitata molto velocemente e in modo enfatico, ha conservato questi elementi.

Nel corso della ricerca sul campo sono stati documentati, nel Bunyoro meridionale al confine col Tooro, due canti che sono normalmente utilizzati dai Batooro per introdurre la recitazione degli *ngabu*.³⁶³ Gli informatori li hanno descritti come canti di gioia per una caccia proficua; essi non li riconducono direttamente alla categoria dei canti *ngabu*: sanno che al canto dovrebbe seguire una recitazione che però non sanno eseguire. Si tratta probabilmente di canti assimilati attraverso il contatto con Batooro allevatori oppure della

³⁶¹ Registrazioni effettuate da Tracey a Bukuuku nel 1950 (*Bwasemera obugenyi bwamunwanyi wange, Ilemere abagorra nsonga ilemere*) e da Wachsmann a Kisomoro nel 1954 (*Bwasemera obugenyi bwa munywani wange*).

³⁶² Anche Tracey documentò degli *ngabu* in Tooro: nel 1950 a Bukuuku (*Rwabazira, Obalemege, Zali mbogo zali nkanga*).

³⁶³ Registrazione effettuata a Kagadi, 24/06/2010; esecutori: Leo Sebala, John Bitamale, Rwakaika Benezweri.

traccia di *ngabu* diffusi anche in Bunyoro ma di cui è rimasta solo la componente più comune, cioè il canto che è conforme alle caratteristiche stilistiche e formali dei repertori vocali nyoro, mentre la recitazione, che è più tipica huma è stata dimenticata.

Infine un ultimo caso problematico relativo al filone degli *ngabu*. Nella documentazione di Wachsmann³⁶⁴ è presente un canto, *Mirembeyo*, registrato in Bunyoro sud-orientale nei primi anni Cinquanta. Si tratta di un brano in stile responsoriale, nel quale il solista racconta le proprie imprese e vanta il proprio coraggio e la propria spavalderia. Questo tipo di argomenti non sono affatto comuni nei canti nyoro e tooro, ma sono presenti soltanto nella recitazione centrale degli *ngabu*. Lo stesso solista, peraltro, chiama il suo canto *ngabu*. È questo un caso anomalo e si tratta dell'unica testimonianza di *ngabu*, secondo la definizione dell'esecutore, interamente cantato: potrebbe essere indizio di un repertorio limitato e oggi scomparso oppure una variante individuale e occasionale e che non ha lasciato tracce successive, dunque non è prudente tenerne conto nella definizione dei repertori nyoro e tooro.

³⁶⁴ Registrazione del brano *Mirembeyo* realizzata a Bwanswa nel 1954.

4. Caratteristiche della musica di villaggio

In questo paragrafo, ci si propone di presentare alcune delle caratteristiche dei repertori vocali di villaggio per come sono oggi ricordati dalla memoria degli anziani; il riferimento è dunque ai canti che saranno esaminati nel Capitolo III, anche se le osservazioni che seguono emergono dal complesso della documentazione da me realizzata nel Bunyoro e nel Tooro e, in parte, dalla comparazione con le registrazioni storiche. Pur non essendo il taglio di questo studio precipuamente analitico, sembra nondimeno opportuno presentare in questa sede alcuni dei tratti salienti dei repertori vocali, che saranno considerati nel prossimo capitolo con una prospettiva diretta soprattutto alla considerazione del contenuto verbale e del contesto esecutivo.

Nella musica nyoro e tooro la componente verbale è centrale sia nei repertori strumentali, i quali spesso hanno origine da testi cantati, sia, soprattutto, in quelli vocali. Tuttavia molte caratteristiche del parlato non vengono riprodotte nel canto.

L'importanza della parola nella musica africana è stata sottolineata soprattutto per ciò che concerne le culture musicali basate su lingue tonali³⁶⁵ e recenti studi hanno mostrato analiticamente la relazione tra una lingua tonale bantu e il canto.³⁶⁶ Tuttavia, a differenza della maggior parte delle lingue bantu, il runyoro-rutooro non è una lingua tonale, in cui l'altezza relativa utilizzata nella pronuncia delle sillabe contribuisce a differenziare i lemmi e quindi a definire il significato. Secondo vari autori, in passato il runyoro-rutooro era tonale, come gli altri idiomi dell'area, ma ha progressivamente perso questa caratteristica.³⁶⁷ Mancando gli elementi per ricostruire i toni originari della lingua (non esistono infatti studi dettagliati in proposito), non è possibile ipotizzare una relazione tra l'intonazione del parlato e le melodie dei canti.

Vi sono tuttavia altre caratteristiche della lingua, come la quantità vocalica, che sono determinanti nel definire il significato dei termini nyoro e tooro. Nel canto, tuttavia, la durata delle note sovente non rispecchia il rapporto tra sillabe lunghe e brevi: è infatti frequente che sillabe lunghe siano schiacciate in note brevi e che sillabe brevi si allarghino in note dalla più lunga durata. Secondo Peter Cooke, ciò è dovuto al fatto che le musiche nyoro e tooro sono generalmente basate su tempi binari che spesso non permettono di seguire le durate sillabiche del parlato: «... duple rhythms similar to those in Nilotic music are used to accompany songs and dances. As a result, syllables of two morae are frequently compressed, and conversely short syllables are lengthened to fit the underlying metrical framework of the music.»³⁶⁸ Invece, tra le popolazioni vicine dei Baganda e dei Basoga, la lunghezza vocalica è strettamente rispettata nella resa musicale, poiché i ritmi generalmente ternari permettono di realizzare una variegata alternanza di durate. La specificità dell'utilizzo di tempi binari tra

³⁶⁵ BLACKING 1967; AGAWU 2003.

³⁶⁶ Ad esempio tra i vicini Bakonzo: si rinvia, a questo proposito, a CRUPI 2010/2011.

³⁶⁷ RUBONGOYA 1999, p. XVIII e KAJI 2009. In runyoro-rutooro non vi sono infatti termini che presentino la medesima grafia, ma il cui significato si differenzi a seconda dell'intonazione della pronuncia.

³⁶⁸ COOKE 2001, p. 37.

le popolazioni bantu dell'Uganda occidentale sembra quindi essere il risultato della penetrazione nilotica in questa zona diversi secoli or sono; ancora oggi la musica del Nord dell'Uganda, abitata da popolazioni nilotiche, è basata su tempi binari.³⁶⁹

Il runyoro-rutooro prevede vocali lunghe (formate da due *morae*)³⁷⁰ e vocali brevi (formate da una *mora*): la quantità vocalica è fondamentale per la corretta comprensione verbale poiché spesso essa determina differenze lessicali tra le parole. La posizione dell'accento tonico nel parlato non è legata alla lunghezza vocalica, esso può infatti corrispondere sia ad una sillaba lunga che ad una breve (cioè ad una sillaba che rispettivamente contenga una vocale lunga o una breve), poiché cade di norma sulla penultima sillaba. Negli esempi seguenti, le sillabe lunghe sono state sottolineate per differenziarle dalle brevi, in grassetto si indica invece l'accento tonico:

<u>twara</u>	(a) <u>maata</u>	<u>gange</u>	(o)muk <u>ai</u> kuru	<u>mpa</u>	(o) <u>muuro</u>
prendi	latte	mia	anziana, vecchia	dai	fuoco

Nella trascrizione seguente, si propone l'incipit di un canto *kigano*:

Figura 6. Trascrizione dei primi due versi del canto *Twara matai gange*, effettuata a partire dall'esecuzione di Korotirida Matama, effettuata a Muuro (Bunyoro settentrionale), il 29/06/2010. Il primo pentagramma riporta la linea del canto, quello sottostante il battito di mani [DVD, traccia n. 1].

Nel canto qui riportato, scelto perché particolarmente significativo per illustrare questo fenomeno, si può notare come la differenziazione tra sillabe lunghe e sillabe brevi spesso non si rispecchi nella durata delle note. La prosodia del parlato viene rispettata soltanto in due casi del frammento qui trascritto: nel secondo *twara* (lunga + breve), dove si ha una semiminima + croma, e nella parola *mukaikuru* (breve + lunga + breve + breve), intonata come croma + semiminima + croma + croma.

³⁶⁹ *Ibidem*. Il tempo ternario permette più facilmente l'adesione delle durate musicali alle lunghezze vocaliche anche in altre tradizioni musicali, ad esempio nella musica somala: a questo proposito si vedano gli studi di Giorgio Banti e Francesco Giannattasio (BANTI, GIANNATTASIO 1996; GIANNATTASIO 2002).

³⁷⁰ Le regole ortografiche qui adottate per la trascrizione del runyoro-rutooro (MIIRIMA 2002) non sempre rendono evidenti le sillabe lunghe, poiché non prevedono in tali casi l'utilizzo generalizzato della doppia vocale. Tra le vocali lunghe vanno considerati anche i dittonghi, dati dalla vicinanza delle vocali i e u (che diventano così y e w) con un'altra vocale e i trittonghi, formati dal dittongo -yw- seguito da altre vocali. Anche la sillaba formata da consonante + vocale + n, come nel caso di gan- in *gange*, è lunga.

Secondo Joseph H. Kwabena Nketia, nei tempi binari la distinzione tra sillabe lunghe e brevi nel canto non è rispettata come nei tempi ternari.³⁷¹ Egli considera diverse trasformazioni della durata delle sillabe a fini di varietà ritmica in brani binari; tra queste possibili modificazioni si trova quella che prevede uno stesso valore di durata per sillabe lunghe e brevi, come avviene in alcune parole del canto qui considerato.³⁷² L'utilizzo della stessa durata musicale per sillabe di lunghezza diversa si riscontra infatti in *gange* (lunga + breve) resa con semiminima + semiminima e in *muuro* (lunga + breve) cantata come semiminima + semiminima.

Secondo Oswald Ndoleriire, linguista della Makerere University, nei repertori vocali nyoro e tooro la comprensione verbale dei canti non è compromessa dalla mancata aderenza alle quantità vocaliche del parlato.³⁷³ Questo parere è stato confermato unanimemente dagli informatori sul campo, interrogati a proposito della diversità da me percepita tra le parole pronunciate e quelle cantate: il fenomeno non veniva percepito come anomalo e l'intelligibilità delle parole non appariva pregiudicata.

Nei canti nyoro e tooro lo stile è normalmente sillabico, tuttavia non è infrequente il caso di versi in cui la sovrabbondanza di sillabe produca uno 'strizzamento': le sillabe a fine verso o nei pressi di una cesura risultano talvolta quasi inudibili, similmente a quanto Blacking ha documentato per i canti Venda.³⁷⁴

Inoltre, rari sono i melismi nelle parole cantate, ma essi ricorrono su sillabe nonsense, su vocali, o ancora su suoni canticchiati a bocca chiusa, soprattutto nelle parti corali (Cfr. *Rwanzira*, Cap. III). Lo stile melismatico è tipico dei repertori dei bahuma e testimoniato soprattutto dalle registrazioni storiche, mentre oggi è meno utilizzato, come si vedrà oltre. Infine, lo stile strettamente sillabico è talvolta abbandonato sulle note lunghe nei canti a voce sola, dove può apparire un moto discendente sulla stessa sillaba (Cfr. *Ke ke kamengo*, Cap. III), o nelle parti solistiche di canti responsoriali, soprattutto a fine verso sulle note tenute, probabilmente per permettere al solista di 'agganciare' la nota d'attacco del coro (Cfr. *Kyera maino*, Cap. III).³⁷⁵

A partire dal complesso della documentazione da me raccolta, è possibile suddividere i repertori vocali nyoro e tooro in canti a voce sola e canti polivocali.

I repertori eseguiti a voce sola sono di numero inferiore rispetto a quelli polivocali e appartengono a specifici repertori tipicamente femminili: si tratta delle ninnenanne,³⁷⁶ dei

³⁷¹ KWABENA NKETIA 1974, p. 183.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Comunicazione personale di O. Ndoleriire, Makerere University, Kampala, 16/09/2011. I termini e il canto qui analizzato sono stati oggetto di discussione con il Prof. Ndoleriire e da questo confronto ho tratto molti degli elementi di analisi qui presentati.

³⁷⁴ BLACKING 1967, p. 156.

³⁷⁵ Piccoli melismi si ritrovano anche in canti piuttosto lenti che non sono presi in considerazione in questa sede, come le ninnenanne.

³⁷⁶ Si è già avuta occasione di osservare, tuttavia, che non solo le donne ma che i ragazzini potevano intonare le ninnenanne per calmare i bambini piccoli: ciò non toglie che questi specifici repertori non fossero eseguiti da uomini e quindi, per contrasto, sono caratterizzabili come femminili.

canti per la macina del miglio e dei canti d'amore *bikaso*; queste ultime due tipologie verranno analizzate nel Capitolo III.

I canti polivocali, che rappresentano la maggioranza dei repertori nyoro e tooro, sono essenzialmente in forma responsoriale (*call and response form*) e comprendono repertori maschili, femminili e misti. La preminenza di questa struttura formale nel contesto africano è stata associata da Wachsmann e Cooke alla parallela importanza culturale del senso comunitario con il quale il singolo si deve costantemente rapportare.³⁷⁷ Accanto alla classica struttura (verso del solista + verso del coro), si affianca una forma responsoriale più complessa, che appare soltanto nei canti di tradizione huma, come vedremo oltre. I repertori basati sulla forma responsoriale semplice sono quelli di danza, i *bigano* e i canti presenti nei racconti, i canti maschili di lavoro, quelli che introducono le recitazioni eroiche *ngabu* e la maggior parte dei brani eseguiti nel corso delle cerimonie matrimoniali.

Nei repertori in forma responsoriale semplice, la parte corale, eseguita all'unisono, rimane sostanzialmente costante nel corso di tutto il canto e normalmente contiene una frase che esprime il tema o il sentimento che permea il canto e in base al quale il solista aggiunge nuove frasi.³⁷⁸ Per tale motivo, i canti in questa forma sono solitamente piuttosto uniformi dal punto di vista del contenuto verbale: il solista riveste un ruolo eminentemente additivo, ossia intona in modo estemporaneo nuovi versi che incrementano e espandono il nucleo tematico espresso dal coro. Tuttavia il suo ruolo di leader gli permette di spaziare l'invenzione verbale a partire da circostanze contingenti o fatti di cronaca, anche se alla base della sua improvvisazione verbale sono spesso rinvenibili proverbi e frasi fatte.³⁷⁹ Inoltre egli vivacizza l'andamento del brano grazie alla possibilità di enfatizzare il canto in modo drammatico attraverso l'utilizzo di pause e ripetizioni; nei canti che accompagnano la danza, il solista spesso grida per farsi sentire nell'agglomerato sonoro prodotto da tamburi e sonagli e incita danzatori e musicisti.³⁸⁰ La sua parte prevede infine una costante variazione ritmico-melodica. Si è visto che non essendo il runyoro-rutooro una lingua tonale, non si verifica un modellamento melodico dei versi cantati sulla base dei toni presenti nella lingua; tuttavia la variabile lunghezza delle frasi e la prerogativa improvvisativa del solista fanno sì che nella sua parte vi siano variazioni ritmico-melodiche. Come nota anche Cooke a proposito dei canti *konzo*,³⁸¹ data la continua trasformazione dei versi solistici è impossibile identificare un verso di riferimento a partire dal quale si elaborino i successivi.

Nelle forme responsoriali, dunque, la performance è resa originale dall'invenzione estemporanea del solista e dall'incremento testuale, dalle variazioni melodiche e ritmiche (o percussive per i tamburi impiegati nella danza) e dall'interazione dei performer con il

³⁷⁷ WACHSMANN, COOKE 1980, p. 148

³⁷⁸ Questa caratteristica, comune ai brani in forma responsoriale, è stata osservata anche nel vicino contesto *konzo* da Peter Cooke (COOKE, DORNBOOS 1982, p. 51).

³⁷⁹ Questo elemento è stato rilevato anche da Serena Facci nel contesto *nande* (FACCI 1996, p. 36) e da Vanna Crupi in quello *konzo* (CRUPI 2010/2011).

³⁸⁰ Ciò è comune nei canti per danza che prevedono l'utilizzo di percussioni e sonagli: anche Facci lo nota a proposito della musica *nande* (FACCI 1996, p. 36)

³⁸¹ *Ibidem*.

contesto esecutivo (che influenza durata, tematica, stile e tempo dell'esecuzione). Va tuttavia precisato che, nella documentazione da me realizzata, tra i canti che è possibile comparare in esecuzioni di diversi interpreti, buona parte presentano una veste verbale piuttosto stabile: in molti casi i primi versi solistici sono simili da versione a versione, mentre una certa variabilità si riscontra soprattutto nei versi conclusivi. Ciò è verosimilmente dovuto al fatto che questi repertori non sono solitamente più frequentati: se la pratica attiva comporta una continua manipolazione ed elaborazione dei canti, secondo processi tipici delle tradizioni orali, essi sono ora conservati soltanto nella memoria degli anziani.

I repertori tipici della cultura degli allevatori huma, come i *nanga* e *bizina by'ente*, presentano solitamente una forma responsoriale più complessa della semplice alternanza tra un verso solistico e un verso corale. Nel canto *nanga Rwanzira* (cfr. Capitolo III e altre versioni nell'Appendice I) e nel *kizina ky'ente Bwasemera* (riportato nell'Appendice I) la struttura verbale è infatti così articolata: s – c / S - C

ossia

Verso solistico breve – Coro breve / Verso solistico lungo – Coro lungo, dove i versi lunghi del solista e del coro completano i rispettivi versi brevi precedenti.

In strutture di questo tipo, se il coro rimane stabile durante tutto il brano come è usuale, la parte solistica varia, ma l'invenzione verbale procede lentamente poiché è necessaria la costante ripresa del verso breve precedente e il suo completamento. Inoltre, in alcuni casi, anche ogni verso breve del solista riprende la parte finale dell'ultimo verso (lungo) da lui intonato. Si riporta qui una parte del testo del canto *Rwanzira*, che presenta appunto quest'ultima struttura formale:

S- <i>Obwire bwaira tugonye</i>	È troppo tardi, troviamo riparo
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Obwire bwaira tugonye, tugonye mwa Nyarurungi</i>	È troppo tardi, troviamo riparo da Nyarurungi
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Tugonye mwa Nyarurungi</i>	Sistemiamoci da Nyarurungi
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Tugonye mwa Nyarurungi, bwire twesweke enyugonyu</i>	Sistemiamoci da Nyarurungi, quando viene la notte ci copriamo coi fianchi
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	

Se assegniamo a, b, c, d alle singole sezioni dei versi solistici (una sezione per il verso breve e due sezioni per il verso lungo) e x e X rispettivamente al coro breve e al coro lungo, la struttura complessiva è così riassumibile:

a x ab X b x bc X c x cd X ecc.

A differenza dei canti responsoriali semplici, in un tale assetto che prevede la continua ripresa della chiusa del verso precedente, è chiaro che l'invenzione del solista è fortemente rallentata e condizionata nella costruzione di una progressione coerente. Va peraltro notato

che i repertori huma, come appunto i *nanga* e *bizina by'ente*, presentano normalmente un tempo più lento dei canti responsoriali in forma semplice, tipici dei coltivatori iru.

In altri *nanga* che ho avuto modo di documentare sul campo, l'intervento corale (che presenta un'unica forma verbale, ma viene ripetuto due volte) si inserisce ogni due versi solistici, secondo lo schema:

S1, S2, C *2, S3, S4, C *2, ecc.

Tra le forme responsoriali complesse, va infine menzionata la particolare struttura di un *kizina ky'ente*, *Bituli bambi* (Cfr. Capitolo III), che ho raramente ritrovato in altri canti. Questo canto prevede un verso solistico e uno corale costanti che si alternano a coppie di un verso solistico e uno corale variabili sia a livello verbale che a livello musicale.

1) S- <i>Bituli</i> ³⁸² <i>bambi</i>	Bituli, davvero
C- <i>Ogu muhesi w'ebiyoma</i>	Il fabbro dei metalli
S- <i>Bituli bambi</i>	Bituli, davvero
C- <i>Ogu muhesi w'ebiyoma</i>	Il fabbro dei metalli
S- <i>Obumba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua
2) S- <i>Sisisi</i> ³⁸³ <i>bambi</i>	Sisisi, davvero
C- <i>Ogu mwoki w'amakara</i>	Quello che fa il carbone
S- <i>Sisisi bambi</i>	Sisisi, davvero
C- <i>Ogu mwoki w'amakara</i>	Quello che fa il carbone
S- <i>Obumba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua

La forma complessiva risulta essere:

S-C, S-C, Sx-Cx; S'-C', S'-C', Sx-Cx; S''-C'', S''-C'', Sx-Cx; ecc.

Questa particolare forma sembra imparata con quella presentata precedentemente che prevedeva un intervento corale ogni due versi del solista; è possibile infatti che essa sia il risultato della suddivisione interna di ciascun verso tra solista e coro, a partire da una situazione iniziale nella quale i versi variabili erano del solista e quelli fissi del coro. Ad un orecchio occidentale, invece, una simile struttura pare richiamare una forma strofica, dove i versi solistici e corali stabili hanno la funzione di ritornello.

I testi di molti canti presentati in questo lavoro (Cfr. Capitoli III e IV e Appendice I) risultano a prima vista frammentari, disordinati o compositi: la mancanza di linearità nell'esposizione verbale sembra essere il risultato delle circostanze informali nelle quali tali brani si originarono e furono successivamente eseguiti.³⁸⁴ I brani composti nelle scuole, su

³⁸² Nome di bovino.

³⁸³ Nome di bovino, lett. 'nerissimo'.

³⁸⁴ Cooke rileva queste caratteristiche anche in molti canti konzo (COOKE, DORNBOOS 1982, p. 54).

modello più o meno tradizionale, e i canti tradizionali oggi rieseguiti all'interno dei festival scolastici (Cfr. Capitolo VI: *Ceeke ceeke*), invece, presentano testi ordinati, consequenziali e internamente coerenti. I canti promossi nel contesto scolastico, infatti, servono soprattutto per trasmettere nozioni e conoscenze ai giovani, seguendo il metodo codificato e ordinato impostosi nel sistema scolastico e non la tipologia di apprendimento informale che era tipica del regime di oralità.

Non esistono studi approfonditi sul sistema scalare nyoro e tooro e un'indagine di questo tipo, oltre a scontrarsi con diverse difficoltà oggettive,³⁸⁵ non rientrerebbe negli obiettivi di questo lavoro; sembra tuttavia opportuno proporre alcune considerazioni di carattere generale che introducano la disamina dei canti affrontati nel prossimo capitolo.

Va innanzitutto rilevato che non esiste una documentazione sonora abbastanza datata da escludere un'influenza occidentale sulla musica locale e che permetta dunque di ricostruire con esattezza i sistemi scalari in uso nel Bunyoro e nel Tooro durante il periodo precoloniale. L'approssimazione dell'intonazione dei gradi della scala sull'impronta degli intervalli scalari occidentali (la seconda maggiore e la terza minore in primis) è infatti una tendenza messa in luce, già negli anni Sessanta, da diversi studiosi, come si vedrà nel Capitolo V.³⁸⁶ Si è già più volte ricordato che le prime registrazioni effettuate nel Bunyoro e nel Tooro, risalenti all'inizio degli anni Cinquanta, documentano in misura estremamente ridotta i repertori esclusivamente vocali; non è peraltro possibile stabilire se all'epoca l'intonazione nel canto avesse già iniziato un percorso di assimilazione verso il modello intervallare occidentale.

Il riferimento alla letteratura che si è occupata dei sistemi scalari utilizzati in aree culturali vicine a quelle qui trattate può fornire alcune coordinate generali e può suggerire considerazioni valide anche per il contesto nyoro e tooro. Joseph Kyagambiddwa, nel suo studio sulla musica ganda, definisce equipentatonico (nel quale l'ottava è suddivisa in cinque intervalli uguali) il sistema in uso in Buganda,³⁸⁷ mentre Klaus Wachsmann, a partire dallo studio dell'accordatura di alcuni strumenti ganda e sogu, propone il concetto di *pen-equidistance*, cioè di distanza approssimativamente equivalente tra i vari intervalli della scala (pentatonica).³⁸⁸ L'indagine sulla percezione delle altezze e degli intervalli compiuta da Peter

³⁸⁵ Faccio riferimento al fatto che l'intonazione, nei repertori da me documentati, può essere sovente imprecisa, a causa di diversi fattori. I canti tradizionali non sono più normalmente eseguiti, ma soltanto ricordati dagli anziani, il che implica che la ormai scarsa dimestichezza sia con gli specifici brani sia con il canto in generale, soprattutto considerata l'età avanzata degli informatori. Questi elementi, insieme all'influenza della musica occidentale che può considerarsi variegata nei diversi interpreti, introducono numerose variabili di indeterminatezza in questo tipo di analisi.

³⁸⁶ Gerhard Kubik rileva una maggiore resistenza dei sistemi pentatonici, rispetto a quelli eptatonici, ad approssimarsi ai valori intervallari occidentali, tuttavia sottolinea che l'influenza della musica occidentale si è manifestata anche sui repertori pentatonici a partire dagli anni Sessanta e Settanta (KUBIK 1985).

³⁸⁷ KYAGAMBIDDWA 1955.

³⁸⁸ WACHSMANN 1950 e 1967. Similmente, Kwabena Nketia rileva che in generale nella musica africana i sistemi equipentatonici sono basati non su altezze assolute, ma sulla sequenza di intervalli equivalenti (KWABENA NKETIA 1974, p. 83).

Cooke all'inizio degli anni Novanta in Buganda e in Busoga, mette in luce come sia tollerata ogni scala pentatonica che non contenga intervalli di molto inferiori al tono intero, nonostante la scala ideale sembrerebbe essere quella equipentatonica.³⁸⁹ Analogamente, Kwabena Nketia rileva nel contesto della musica africana una significativa tolleranza nella variazione di intonazione dei gradi della scala e osserva che spesso il sistema scalare individuato a partire dall'accordatura degli strumenti possa non trovare coincidenza nell'intonazione delle note nel canto. Nella sua analisi dei repertori vocali, risulta più rilevante la sequenza di intervalli, essendo questi il risultato di processi melodici piuttosto che del riferimento ad una scala paradigmatica.³⁹⁰

Similmente alle altre culture bantu dell'area (con l'eccezione dei Bakonzo), i sistemi scalari alla base dei repertori tradizionali nyoro e tooro studiati sono pentatonici anemitonici. I brani vocali tradizionali³⁹¹ da me documentati con anziani sono infatti pentatonici; alcuni, tuttavia, presentano soltanto su quattro altezze, verosimilmente sezioni di sistemi pentatonici (Cfr. *Ke ke kamengo* e *Zali mbogo zali nkanga* nel Capitolo III).

I brani presentati in questo studio non rinviando ad un modello uniforme di scala, ma è costante l'assenza di intervalli inferiori al tono,³⁹² nelle sequenze scalari che è possibile desumere dai canti analizzati si riscontrano intervalli di tono intero, di tono 'largo'³⁹³ e di un tono e mezzo. All'interno di uno stesso canto, inoltre, l'intonazione delle altezze non è sempre fissa, ma talvolta ricorre leggermente calante o crescente. Si tratta di una variabilità che può in buona parte essere imputata alla scarsa frequentazione di questi brani da parte degli interpreti (che spesso non intonavano i canti da molti anni) e alla loro età avanzata.

È possibile che in passato l'effettiva ampiezza degli intervalli variasse da zona a zona (non solo tra Bunyoro e Tooro, ma anche all'interno delle varie regioni dei due antichi regni) e probabilmente anche a seconda della presenza di strumenti. Si può quindi supporre che non vi fosse un'unica scala pentatonica in uso sia in Bunyoro che in Tooro. La convivenza di diverse scale pentatoniche può anche essere ricondotta ad una generica sensibilità per il pentatonismo, come riscontrato da Cooke in Buganda e in Busoga, secondo la quale sono accettabili intervalli non più piccoli del tono intero.

³⁸⁹ COOKE 1992.

³⁹⁰ KWABENA NKETIA 1974, p. 147.

³⁹¹ Nei repertori personali di alcuni anziani figurano tuttavia canti, da essi considerati tradizionali poiché in lingua locale e da essi conosciuti fin dall'infanzia, chiaramente originatisi dal contatto con la musica religiosa (in particolare gli inni) o con la musica occidentale insegnata a scuola, che per questo non includo nella labile definizione di 'canti tradizionali'.

³⁹² Con l'eccezione del canto *Owamukwalara* eseguito da Jane Sabiiti, nel quale l'occasionale presenza di semitoni sembra verosimilmente riconducibile al registro basso nel quale l'anziana ha intonato il brano e alla debolezza della sua voce.

³⁹³ Con tono 'largo' voglio qui intendere un intervallo più ampio della seconda maggiore (un tono) ma più ristretto della terza minore (un tono e mezzo). Nelle trascrizioni le altezze intermedie tra due semitoni sono rese graficamente con l'ausilio di frecce poste al di sopra delle note ad indicare un'intonazione leggermente calante (↓) o crescente (↑).

Nel complesso della documentazione storica effettuata nelle aree qui considerate e nelle registrazioni da me realizzate con informatori anziani, emergono sostanzialmente tre stili di canto distinti, che sono riconducibili alle due diverse componenti della popolazione nyoro e tooro: gli allevatori bahuma e gli agricoltori bairu.

Lo stile di canto più diffuso è quello che è possibile ricollegare alla componente iru della popolazione. Esso è sostanzialmente sillabico e l'emissione vocale è piena e solitamente in un registro comodo; si presenta nei canti a voce sola e nei canti responsoriali di matrice iru. Questo stile di canto è presente nei brani *Twara maata gange* (Cfr. supra), *Ke ke kamengo kaseera bali* (Cfr. Cap. III), *Ce ce nkaita embeba yange* (Cfr. Cap. III), *Samba samba tugende* (Cfr. Cap. III), *Ow'omukwaralara* (Cfr. Cap. III), *Zali mbogo zali nkanga* (Cfr. Cap. III) e *Kyera maino* (Cfr. Cap. III).

Ascrivibile alle tipologie di canto iru è anche lo yodel.³⁹⁴ Soltanto i Banyoro, tra tutte le popolazioni bantu dell'Uganda, utilizzano la tecnica vocale dello yodel (*kuhugura*)³⁹⁵ che è oggi attestato specialmente nei canti che accompagnano le danze e in quelli della religione tradizionale. Spiegare tale presenza in termini storici non è semplice. Secondo Cooke,³⁹⁶ lo yodel sarebbe tipico soltanto dei Banyoro stanziati sulla costa del lago Alberto, i Bagungu, e sarebbe ascrivibile all'influenza o al contatto con le popolazioni che abitano lungo la parte congolese del grande bacino, in particolare quelle della foresta Ituri. Un contatto con popolazioni della zona Ituri spiegherebbe l'unicità dello yodel nyoro in Uganda: Buchanan parla di migrazioni di popolazioni provenienti da Est, oltre il lago Alberto, che si stanziarono in Bunyoro svariati secoli or sono.³⁹⁷ Le registrazioni di Wachsmann documentano l'utilizzo dello yodel proprio in prossimità del lago Alberto³⁹⁸ e in Bunyoro meridionale,³⁹⁹ dove lo yodel è abbinato, in brevissimi passaggi, alla recitazione e al suono di fischietti, in brani correlati alla religione tradizionale del *kubandwa*. È mia opinione che l'utilizzo dello yodel sia attestato nelle registrazioni storiche di Tracey e di Wachsmann in modo discontinuo poiché esse documentano in massima parte brani per danza accompagnati dalle trombe *ngwara*, la cui presenza generalmente esclude il canto, con l'eccezione appunto della zona lacustre, dove tali registrazioni non presentano l'intervento delle *ngwara*. Per quanto concerne invece i canti religiosi, non stupisce che, data la condizione di segretezza nella quale il culto tradizionale è stato a lungo relegato e la tipologia di ricerca sul campo impiegata (estensiva ma limitata nel tempo), questi repertori non siano stati documentati ampiamente. Il caso delle registrazioni di Wachsmann in Bunyoro meridionale sembrerebbe essere una casualità:

³⁹⁴ LÉOTHAUD 2003, p. 802; FÜRNISS 1991

³⁹⁵ Accanto al termine *kuhugura* si è rilevato l'impiego, sebbene meno frequente, del termine *kuhirimba* per indicare lo yodel, in particolare quello femminile. Questo secondo vocabolo non ha tuttavia trovato riscontro nel dizionario di riferimento, a differenza di *kugurura*, tradotto come yodel (DAVIS 1938, p. 45).

³⁹⁶ Comunicazione mail di Peter Cooke, 03/04/2012.

³⁹⁷ BUCHANAN 1973.

³⁹⁸ Registrazioni effettuate nel 1954 a Butiaba, brani *Kyawaka* (due versioni), *Mukonderwa* (due versioni) e *Mwangwangwa*.

³⁹⁹ Brani registrati nel 1954 a Bwanswa, indicati come *yodelling and flute*; e a Mbogwe: si tratta in questo caso di brani responsoriali per danza: *Ensolima ikaija n'Abajungu*, *Mukunge mulise*, *Ayarungire abakazi kakarunga*, *Mukunge Stefano*, *Kahara niwe ow'omuyaga*. Tracey non registrò brani in yodel.

nelle note alla documentazione sonora egli infatti non identificò quei brani come appartenenti al filone religioso, che sembra invece loro ascrivibile attraverso la comprensione del testo e la conoscenza dei suoi repertori peculiari. Alla luce di queste riflessioni sulle registrazioni storiche, sembra ragionevole pensare che lo yodel non si sia diffuso tra i Banyoro a partire dalle comunità del lago Alberto soltanto recentemente, ma che sia presente da tempo. Anche Solomon Mbabi-Katana ritiene che lo yodel sia una tecnica vocale tipica dei bairu e utilizzata soprattutto nei canti per le danze e, secondo la sua conoscenza, era utilizzato anche in Tooro.⁴⁰⁰

Il canto *Kamutwaire* (Cfr. Cap. III), che era solitamente eseguito in occasione della parte conclusiva del matrimonio e che poteva accompagnare la danza, nella sezione corale presenta tale tecnica vocale, che verrà esaminata meglio nel prossimo capitolo.

Vi è infine un terzo stile di canto, rapportabile alla componente huma della popolazione e non rinvenibile nei repertori iru. Si è già parlato di uno stile peculiare ai canti *nanga* e ai *bizina by'ente*, le tipologie di repertori più caratteristiche degli allevatori huma: è uno stile che emerge dalle registrazioni storiche e che è ancora praticato dalle marginali comunità pastorali tooro, come i Basongora e i Batuku. La melismaticità che caratterizza i repertori vocali huma è stata notata da diversi autori, soprattutto nel contesto nkore.⁴⁰¹ In area tooro, lo stile di canto huma si presenta sostanzialmente vicino al recitativo nelle parti solistiche, che contengono la massima parte di contenuto verbale; mentre le parti corali, spesso costituite da vocali o da sillabe nonsense, sono molto melismatiche. Nei *nanga*, omofonici o a voce sola, con accompagnamento della cetra documentati da Wachsmann⁴⁰² tutto il canto si mantiene in uno stile vicino al recitativo e l'intensità della voce è spesso molto ridotta, talvolta sussurrata.⁴⁰³ A proposito dei *bizina by'ente* si è infine nominato il peculiare stile *mabwa*, che si distingue per un peculiare timbro roco del solista e per le parti corali molto melismatiche, che nei passaggi più rapidi sembrano dei vibrati, che vorrebbero richiamare il muggito del bestiame.

I canti *nanga* e i *bizina by'ente* da me registrati presso gli anziani tooro non presentano più le peculiarità rilevabili nelle registrazioni storiche o presso le periferiche comunità ancora dedite alla pastorizia. Il legame con l'allevamento e la cultura del bestiame sembra essere centrale nella conservazione delle peculiarità stilistiche del canto huma. Come si è visto nel Capitolo I, la perdita del bestiame, che ha inciso in maniera diversificata ma comunque sostanziale sulle attività di sostentamento in Uganda occidentale, ha portato ad una progressiva assimilazione degli allevatori ai contadini nella cultura materiale, che nel tempo

⁴⁰⁰ Int. a Solomon Mbabi-Katana, Buhimba, 30/06/2011. Nel corso dell'intervista, Mbabi-Katana aggiunse che, visto che lo yodel stava scomparendo, nella sua dissertazione dottorale sull'educazione musicale in Uganda egli aveva suggerito che si usassero dei professionisti per insegnare lo yodel agli studenti.

⁴⁰¹ VAN THIEL 1977, p. 170; COOKE 2002, p. 607.

⁴⁰² Registrazioni effettuate al palazzo reale di Fort Portal nel 1954, brani riportati come: *Kabonekiire, Mujuma ya mugenyi, Ikangaine ya Kyebambe*.

⁴⁰³ In Burundi, il canto accompagnato dalla locale cetra *inanga* si caratterizza per l'emissione sussurrata, dove il timbro 'sporcatto' dal respiro del cantante è una proprietà stilistica ricercata. Si è parlato a questo proposito di *inanga chouchotée* per descrivere lo stile *bongerera*, tipico di questi repertori kirundi (FALES 2002).

sembra essersi riflessa nello stile di canto. I repertori di lode al bestiame e i *nanga* presentati nel Capitolo III (*Bituli bambi* e *Rwanzira*), infatti, non conservano più la melismaticità huma, ma presentano uno stile non ornamentato, più tipico iru.

CAPITOLO III

I REPERTORI VOCALI DI VILLAGGIO

1. Canti di lavoro
 - 1.1. Canti femminili di lavoro
 - 1.2. Canti maschili di lavoro

2. Canti di lode
 - 2.1. Canti femminili di lode (*bikaso, nanga*)
 - 2.2. Canti maschili di lode (*bizina by'ente, ngabu*)

3. Canti di matrimonio
 - 3.1. Canti di matrimonio della famiglia della sposa
 - 3.2. Canti di matrimonio della famiglia dello sposo

Nei capitoli precedenti sono state analizzate le concezioni di genere diffuse in Bunyoro e in Tooro a partire dal periodo precoloniale fino ai giorni nostri (Capitolo I) e, successivamente, si è delimitato il contesto musicale di villaggio e si sono presentati, seguendo le categorie locali, i repertori vocali ad esso legati (Capitolo II). Ci si propone qui di analizzare nello specifico i canti di villaggio che si presentano particolarmente rilevanti per lo studio del genere: in questo senso il genere viene indagato sia nell'aspetto performativo (esecutori, circostanze d'esecuzione) sia come rappresentazione culturale che emerge dal testo dei canti (ruoli e aspettative di genere).

In questo capitolo si intende focalizzare l'attenzione sui repertori vocali non nella loro forma attuale, testimoniata dalle performance degli studenti ai festival di musica e danza e dai *cultural group*, ma attraverso versioni più vicine alle modalità esecutive del passato. Per questo motivo, si prendono in considerazione i canti eseguiti da anziani, che li hanno appresi in ambiente domestico e informale, attraverso la pratica collettiva, e le descrizioni che essi hanno fornito sulle circostanze d'esecuzione, il significato dei canti ecc.

Diverse persone che hanno collaborato alla mia ricerca sono o sono stati insegnanti, spesso maestri di musica: anche tra gli anziani da me contattati, i maestri in pensione figuravano in buon numero. Ciò è dovuto al fatto che le persone istruite (che in passato erano di norma i maestri) sono oggi riconosciute dalla comunità come persone autorevoli per le questioni tradizionali e, del resto, l'esperienza da me maturata nel corso della ricerca ha mostrato che tali persone conoscevano bene le usanze del passato e che i canti da loro proposti erano lontani dall'attuale pratica dei festival. Il coinvolgimento dei maestri con l'attuale pratica e 'filosofia' dei festival varia a seconda della loro età e quindi della loro formazione di base nella musica tradizionale. Molti maestri in pensione, ormai anziani, hanno appreso a danzare e a cantare in ambiente domestico e di villaggio, e sono stati attivi

a scuola quando il processo di riproposta si era appena avviato e dunque non ne hanno subito grandi influssi e sono in grado di differenziare tra ciò che avveniva in villaggio e ciò che avviene a scuola o sul palcoscenico.⁴⁰⁴ Altri maestri più giovani si sono formati musicalmente soprattutto a scuola e i repertori da loro conosciuti, così come la modalità di interpretarli, sono molto differenti da quelli degli anziani, per questo motivo il loro apporto alla mia ricerca è considerato nei capitoli successivi.

Proprio perché questi canti oggi non sono più eseguiti spontaneamente, è stato espressamente richiesto alle persone incontrate nel corso della ricerca di intonare vecchi canti da loro conosciuti e di spiegarne il significato e il contesto esecutivo.

Il materiale sottoposto all'analisi di questo capitolo è pressoché interamente derivante dalla ricerca svolta da chi scrive dal 2009 al 2012 in Bunyoro e in Tooro e prende in considerazione esclusivamente la documentazione realizzata grazie alla collaborazione di informatori anziani, arricchita e contestualizzata grazie alla trascrizione, traduzione e analisi testuale effettuata con l'aiuto di assistenti (Sunday Issa in Bunyoro e Stephen Mugabo in Tooro) e infine posta in dialogo con la letteratura e la documentazione audio esistenti. Si lascia al Capitolo VI il confronto tra questi repertori e l'esecuzione contemporanea di canti tradizionali in circuiti che hanno perso il carattere spontaneo delle performance domestiche e di villaggio e che sono caratterizzati dalla spettacolarità dell'esecuzione.

Nel Capitolo I, si è visto che nel contesto di villaggio il genere era strettamente correlato al sesso biologico (maschio → uomo; femmina → donna), a differenza di ciò che avveniva nell'ambiente della corte. Si è pure sottolineato che tra la gente comune esistevano diversi casi di donne 'speciali' (come le *medium*, le *baranga* e le ereditiere) e che queste figure, pur non adempiendo pienamente alle prerogative previste per il proprio genere, erano comunque considerate donne. L'impatto della morale vittoriana trasmessa attraverso il contatto coloniale, seppur alleggerito dalle possibilità offerte dalla religione cristiana, ha determinato un sostanziale appiattimento delle variabili previste nella concezione di genere precoloniale e un'enfasi sulle differenze e sulla netta separazione tra i generi. Se queste differenze erano già esistenti nella cultura locale, il processo di assorbimento dei concetti di genere occidentali ha certamente portato ad un'estremizzazione dei concetti nyoro e tooro preesistenti e alla scomparsa delle figure di donne speciali.

Non è possibile datare i canti presi in esame e dunque riferirli a una precisa fase storica in relazione al mutare delle idee relative al genere, tuttavia, notando l'assenza di vari elementi 'moderni' che si rintracciano nelle performance dei nostri giorni (quali ad esempio le lunghe sovrapposizioni tra solo e coro, l'occasionale presenza di sovrapposizioni verticali e la strutturazione in sequenze presenti nelle esecuzioni contemporanee, l'utilizzo di parole straniere, ecc.), è possibile stabilire le interpretazioni non contaminate da tali influenze. Le esecuzioni così individuate sono verosimilmente foriere di una rappresentazione di genere che, se non più 'antica' o 'autentica', si riferisce al passato, ossia di una concettualizzazione di genere che si è sviluppata in seno alla cultura nyoro e tooro e non come frutto di una discontinuità di pratiche musicali e usanze culturali, come è nelle performance

⁴⁰⁴ Ad esempio Gerrison Kinyoro, Jane Sabiiti, Jane Tibamanya e Leo Sebala.

contemporanee. Questa osservazione risulterà più chiara nel corso dell'analisi delle esecuzioni attuali nel Capitolo VI, dove si metterà in luce la riflessione e il discorso sulla tradizione (intesa come cultura tradizionale, quindi anche concezione tradizionale del genere) presente nelle performance di musica e di danza di oggi.

La mole di canti nyoro e tooro documentati dalla ricerca sul campo è ingente: si tratta infatti di più di 350 brani differenti. La selezione del materiale da proporre nel contesto di questa analisi è stata progressiva e ha seguito diversi criteri, che si sono venuti articolando parallelamente alla definizione del contenuto e della forma di questo lavoro. Posto che si sono ritenuti significativi i canti che, per contenuto testuale o modalità esecutive, erano rilevanti per le tematiche di genere, si è comunque dovuta operare un'ulteriore importante selezione sui brani da presentare in questa sede.

Innanzitutto, per ciò che concerne i primi tre nuclei di analisi di questo capitolo, si sono individuate le tipologie di canti che prevedevano tradizionalmente esecutori di un solo genere (uomini o donne): questa scelta è stata determinata dalla volontà di analizzare la possibile caratterizzazione di genere nei canti, cioè il loro essere portavoci di un genere specifico. I repertori esclusi da questa selezione sono quelli la cui esecuzione è aperta sia agli uomini che alle donne: si tratta in particolare dei canti di matrimonio, trattati nel paragrafo finale di questo capitolo, e dei canti legati alla danza, che verranno affrontati nel Capitolo IV.⁴⁰⁵

In seconda istanza, all'interno delle tipologie di canti che prevedevano esecutori esclusivamente uomini o donne si sono scelti quelli che, sulla base di una simile funzione⁴⁰⁶ o tematica (il lavoro, la lode) permettono di svolgere un'analisi parallela tra le tipologie previste per esecutori maschili e femminili.

Inoltre, tra questi canti, si sono scelti quelli che presentavano le caratteristiche più interessanti per l'analisi anche nel tentativo di dare ragione, in modo il più possibile esaustivo, della varietà di stili e generi dell'area. Si sono privilegiati i brani testimoniati in versioni più complete e documentate nelle registrazioni da esecuzioni migliori (sia per quanto riguarda la performance canora sia per ciò che concerne la qualità della registrazione in quanto tale); in alcuni casi questo principio non è stato rispettato laddove, per esempio, una registrazione fallace o un canto frammentario erano comunque l'unica importante testimonianza di un genere. Tra questi sono stati scelti i brani che sono rappresentativi della tipologia alla quale appartengono.

Infine, si è posto il problema della presenza di repertori associati alla cultura iru, contadina, e a quella huma, pastorale, culture che in passato convivevano nei regni del Bunyoro e del Tooro e interagivano, pur rimanendo sostanzialmente distinte per ciò che concerne le abitudini di vita materiale. I canti tradizionali testimoniano una disparità di tipologie formali e contenutistiche che rispecchia questa divisione sociale, non più viva oggi.

⁴⁰⁵ Anche i canti legati ai racconti (i *bigano*) e quelli infantili non prevedono esecutori appartenenti ad un solo genere. Tuttavia, poiché questi repertori non sono sembrati particolarmente significativi in rapporto al genere, si è deciso di non trattarli dettagliatamente in questo lavoro.

⁴⁰⁶ Sulle problematiche relative alle funzioni della musica si veda la sintesi offerta da GIANNATTASIO 1992, pp. 207-230.

La diversità dei repertori vocali iru e huma viene qui presentata soprattutto attraverso l'accostamento dei primi due nuclei nei quali si sono raggruppati i canti. I canti di lavoro si riferiscono ad attività tipiche della componente iru, mentre i canti di lode sono rappresentativi soprattutto di repertori dei pastori huma. È, questa, una suddivisione modellata su quanto emerso dalla ricerca sul campo: a parte i canti di lode *bikaso*, non vi sono particolari canti di lode che non si rifacciano alla vita huma. Dall'altro lato, il nucleo che tratta i canti di lavoro prescinde dall'affrontare i canti relativi all'allevamento, poiché il tema del bestiame emerge in una categoria specifica di canti di lode, quelli dedicati alla vacche, i *bizina by'ente*. È possibile assimilare ai canti di lavoro quelli che le donne huma intonavano durante la burrificazione del latte (*kucunda maata*); inoltre alcuni canti e poemi recitati (*ngabu*) pur essendo tipici dei bahuma, descrivono attività, come la caccia o la battaglia, che erano comuni sia a bairu che a bahuma. Tuttavia la necessità di operare una selezione ha suggerito di schematizzare la trattazione affrontando i canti di lavoro per ciò che concerne la cultura iru e quelli di lode in riferimento alla cultura huma.

Le suddivisioni interne a questo studio hanno quindi un carattere eminentemente funzionale che è del tutto estraneo alla formulazione di tassonomie inequivocabili:⁴⁰⁷ la vastità dei repertori considerati ha imposto infatti una necessaria selezione, che viene qui presentata col tentativo di rendere conto della loro complessità – contenutistica, formale, identitaria – nella speranza che risulti comunque significativa.

Si è deciso di organizzare la trattazione in tre nuclei principali di canti: in ogni paragrafo vengono presentati brani accomunati da una funzione (come nel caso dei canti di lavoro e dei canti di lode) o da un'occasione (come avviene per i canti di matrimonio). Questa suddivisione percorre trasversalmente le tipologie di canti individuate localmente (ossia in modo emico), che si sono evidenziate nel Capitolo II, e opera su di esse un accorpamento che, come vedremo più specificamente, solo in parte corrisponde a caratterizzazioni dichiarate da Banyoro e Batooro, ma può risultare utile ai fini di una categorizzazione ampiamente utilizzata in ambito etnomusicologico. Vista la concettualizzazione di genere di villaggio connessa univocamente al sesso biologico, i primi due nuclei presentano canti accostati seguendo la differenziazione degli esecutori e si suddividono quindi in canti maschili e femminili posti a confronto, mentre l'ultimo paragrafo, che si concentra sui canti di matrimonio, presenta piuttosto una distinzione tra brani a seconda che siano eseguiti dalle persone vicine alla sposa o da quelle vicine allo sposo.

Si presenta di seguito (Figura 1) il prospetto dei canti analizzati in questo capitolo: per ogni canto si identifica la nomenclatura locale, l'occasione esecutiva, la funzione o il

⁴⁰⁷ Le problematiche legate alla definizione di generi musicali in campo etnomusicologico, soprattutto per quanto riguarda la necessità di generalizzazione e il rapporto tra forma e genere, sono ben presenti a chi scrive: si rimanda in particolare a GIURIATI 1993 per una discussione di questi temi. Proprio nella consapevolezza dell'inestricabile complessità dell'operazione di analisi dei generi musicali, oltre alla scelta del meno connotato termine 'repertorio', è sembrato necessario suddividere la trattazione dei repertori, da un lato, nelle categorie individuate localmente (Capitolo II) e, dall'altro, nell'analisi condotta seguendo principalmente il filone delle tematiche di *gender* (Capitolo III).

contenuto, la cultura materiale cui fa riferimento lo specifico repertorio, il genere degli esecutori e la struttura formale.

	Nomenclatura locale	Occasione esecutiva	Funzione o contenuto verbale	Cultura	Genere esecutori	Struttura formale
<i>Ke ke kamengo</i>	Non presente	Macinazione del miglio	Accompagnare la macinazione del miglio	Iru	Donne	Canto a voce sola
<i>Samba samba tugende</i>	Non presente	Pigiatura delle banane	Sostenere il processo di pigiatura delle banane	Iru	Uomini	Canto responsoriale
<i>Owo mukwalara</i>	<i>Kikaso</i>	Momenti di svago	Lode dell'amato	Iru/huma	Donne	Canto a voce sola
<i>Rwanzira</i>	<i>Nanga</i>	Momenti di svago	Lode dell'amato	Huma	Donne	Canto responsoriale
<i>Bituli bambi</i>	<i>Kizina ky'ente</i>	Momenti di svago	Lode del bestiame	Huma	Uomini	Canto responsoriale
<i>Zali mbogo zali nkanga</i>	<i>Ngabu</i>	Momenti di svago; circostanza specifica durante il matrimonio; davanti al sovrano	Celebrazione delle proprie imprese	Huma	Uomini	Canto responsoriale e introduttivo e recitazione
<i>Kyera maino</i>	<i>Kizina ky'obuswezi</i>	Matrimonio	Lamentare la prossima partenza della sposa e il difficile futuro che la aspetta	Iru/huma	Uomini e donne (famiglia della sposa)	Canto responsoriale
<i>Kamutwair e</i>	<i>kizina ky'obuswezi</i>	Matrimonio	Dare il benvenuto agli sposi e celebrare il nuovo status dello sposo	Iru/huma	Uomini e donne (famiglia dello sposo)	Canto responsoriale

Figura 7. Prospetto dei canti analizzati nel capitolo.

1. Canti di lavoro

La categoria di ‘canti di lavoro’ riferita al contesto nyoro e tooro in periodo precoloniale vuole abbracciare i repertori associati ad attività pratiche di raccolta, produzione o lavorazione di materiali: non si tratta dunque del lavoro inteso come ‘mestiere’, che non esisteva in passato se non per poche categorie specializzate (quali ad esempio i fabbri o i vasai), ma di un’attività informale che comunque implicava un’applicazione pratica simile al lavoro. Accorpare questi repertori come legati al lavoro è un’operazione svolta con occhi esterni: tradizionalmente il lavoro, *mulimo*, è identificato principalmente con l’attività nei campi⁴⁰⁸ e non si riferisce ad altre attività che hanno come scopo la produzione di cibo (pesca, caccia, raccolta), di utensili (metallo, vasellame, cesti) o lo svolgimento di mansioni connesse alla vita familiare (preparazione del cibo, pulizia, cura dei figli). L’idea di lavoro occidentale è funzionale soltanto a raggruppare repertori che, seppur non presentano una chiara concettualizzazione e nomenclatura locale, sono stabilmente associati dai Banyoro e dai Batooro allo svolgimento di specifiche attività pratiche volte alla raccolta, produzione o lavorazione di materiali per il benessere quotidiano.

I canti che accompagnano questo tipo di attività sono quindi accumulati dall’occasione, ossia dalla circostanza esecutiva, ma presentano grande varietà in quanto a stile, struttura e funzione primaria del gesto canoro. Nella trattazione dei canti collegati al lavoro in Bunyoro e in Tooro, si è scelto di presentare qui canti che possono propriamente definirsi “di” lavoro per la primaria e specifica funzione sincronizzare e quindi regolare l’azione pratica che li caratterizza,⁴⁰⁹ in questo senso si configurano come canti euritmici. Intimamente intrecciate a questa funzione ve ne sono altre non meno importanti, quali il tentativo di ingannare la noia data dai movimenti ripetitivi, l’espressione dei sentimenti dell’interprete, ecc.

⁴⁰⁸ Il verbo *kulima*, da cui deriva il sostantivo *mulimo*, significa infatti ‘coltivare, zappare’ (DAVIS 1938, p. 146).

⁴⁰⁹ In questo senso ci si rifà alla distinzione proposta da Piero G. Arcangeli e Pietro Sassu, a proposito dei canti “del” e “di” lavoro nella musica popolare italiana. La prima locuzione identifica i canti che vengono eseguiti nel corso di attività lavorative, quindi sono accomunati dall’occasione ma presentano funzioni primarie che non mirano direttamente a favorire il lavoro; la seconda categoria, invece, si riferisce ai canti che hanno come finalità prima il corretto e agevole svolgimento del lavoro stesso (ARCANGELI, SASSU 2001). Giannattasio differenzia ulteriormente tra canti “durante il lavoro”, «che accompagnano senza ritmarla né condizionarla, l’azione produttiva» e canti “sul lavoro”, cioè che parlano del lavoro (GIANNATTASIO 1992, p. 220).

1.1. Canti di lavoro femminili

Si è visto come nella società tradizionale, e in buona parte anche oggi, le attività delle donne ruotassero attorno alla vita domestica. Si tratta di compiti legati al benessere della casa, intesa nel senso che essa ha in runyoro-rutooro, come *ka*, cioè sia come nucleo abitativo (che necessita di pulizia, ordine, provviste alimentari ecc.) che come nucleo familiare (composto da marito, moglie e figli, i quali necessitano di cure e di cibo).⁴¹⁰ Questa concezione rispecchia quella, analizzata nel Capitolo I, che vede la donna come produttrice di cibo e di bambini, funzioni queste che si condensano nell'idea di genere femminile e ne costituiscono i marcatori principali.

Alcune di queste attività domestiche erano accompagnate da canti, ma non tutte: ad esempio il lavoro nei campi e la pulizia, che occupavano buona parte delle energie e del tempo delle donne, secondo alcuni informatori non costituivano occasioni canore,⁴¹¹ a differenza di ciò che avviene in altre culture; mentre sono testimoniati canti eseguiti in occasione della raccolta della legna da ardere, come pure ninnenanne.

Tra i canti di lavoro euritmici legati alle attività lavorative femminili vi sono quelli che accompagnano la macinatura del miglio. Il miglio (*buro*) è il cereale sul quale si basava principalmente l'alimentazione dei Banyoro e dei Batooro; esso è macinato per essere ridotto a farina e poi cucinato, insieme alla farina di manioca, per ottenere una sorta di polenta (*karo*). La macinatura del miglio e la preparazione della polenta erano compiti esclusivamente femminili, come del resto tutto il ciclo di trasformazione dei prodotti agricoli in cibo (coltivazione, raccolto, lavorazione, cottura). La macinazione avveniva su di una pietra inclinata (*rumengo*) sulla quale venivano pressati e sfregati i cicchi del cereale tramite una seconda pietra di dimensioni minori.

⁴¹⁰ Il concetto di *eka* è contrapposto a quello di *nju*, che significa semplicemente 'casa', nel senso di edificio, similmente alla contrapposizione, presente nella lingua inglese, tra *home* e *house*.

⁴¹¹ Int. a Majara, Masindi, 12/08/2009.



Figura 8. Joy Katusabe Bitamazire macina il miglio sulla pietra *rumengo*. Muuro, Masindi, 13/08/2009. In questa, come nelle altre fotografie presenti in questo lavoro, dove non altrimenti indicato, l'autore degli scatti è chi scrive.

Si propone qui la trascrizione dell'esecuzione di un canto per la macinazione del miglio, intonato da Dorothy Kahwa e registrato a Muuro, in Bunyoro settentrionale, il 13/08/2009. L'esecutrice è un'anziana signora nyoro, che ha confidato di non cantare più questi canti per il miglio da circa cinquant'anni.

La ritmica ben scandita di questo brano è direttamente collegata ai movimenti sulla pietra per macinare, su cui il canto impartisce il proprio metro regolare. La funzione di ritmare il lavoro manuale, presente in molti canti di lavoro, emerge chiaramente da questo esempio.

Nella registrazione [DVD, traccia n. 2] è ben percepibile la pulsazione fondamentale del canto, che l'informatrice riproduce battendo la mano sul tavolo: questa pulsazione corrisponde al rumore di sfregamento sulla pietra documentato in un'altra sessione, con Joy Katusabe Bitamazire, cognata dell'esecutrice (Figura 2). Per non appesantire la lettura, nella trascrizione si è scelto di non riportare tale pulsazione su un rigo a parte; ma di utilizzare un simbolo (un triangolino bianco) posto sopra la nota con la quale coincide il beat.

$\text{♩} = \text{c. } 200$

Ke ke ka - men - go ka - see - ra ba -

4 li Ke ke ka - men - go ka - see - ra ba -

8 li Kam - ba - see - re ka - men - go ka - see - ra ba -

12 li Baa - na ba - lye ka - men - go ka - see - ra ba -

16 li Ke ke ka - men - go ka - see - ra ba -

20 li Ke ke ka - men - go ka - see - ra ba -

24 li see - ra ka - men - go ka - see - ra ba -

28 li M - m - m ka - see - ra ba -

32 li Ke ke ka - see - ra ba

36 li Mu - ba - ti - ki - re ka - men - go ka - see - ra ba -

40 li Ke ke ka - men - go ka - see - ra ba -

Figura 9. Trascrizione di *Ke ke kamengo*, eseguito da Dorothy Kahwa e registrato a Muuro (Bunyoro settentrionale), il 13/08/2009 [DVD, traccia n. 2].

Il brano ha un andamento veloce ($\text{♩} = \text{c. } 200$) e diverse volte, durante l'esecuzione, l'anziana informatrice, omette delle parole per prendere fiato. Nella trascrizione questi momenti sono resi con pause oppure, dove è sembrato di poter recuperare qualche suono, perché l'esecutrice cercava di emetterlo ispirando, con note dalla testa a croce.⁴¹²

La voce si muove in un ambito di quinta, dal Re 4 al Sol 3, in un registro comodo. Il brano utilizza soltanto quattro note, probabilmente un segmento parte di uno dei sistemi pentatonici in uso nell'area. Sono state utilizzate piccole frecce poste al di sopra delle note interessate quando l'altezza del suono effettivamente eseguito era leggermente più acuta o più grave (normalmente di un intervallo di quarto di tono) di quella riportata in trascrizione.

Il testo è intonato in modo sillabico; soltanto in alcuni punti è percepibile una sorta di scivolamento un tono sotto, ricorrente sulle sillabe *ke* frequenti a inizio verso. Nella trascrizione questo subitanea discesa vocale, che all'ascolto sembra quasi un colpo di glottide, è stato reso in note reali. Tale scivolamento è una discesa ad un tono sotto o talvolta di un tono e mezzo: le frecce poste sopra le note danno conto della fluidità di intonazione della sillaba *ke*, flessibilità probabilmente dovuta anche alla difficoltà d'intonazione dell'esecutrice.

Il suono del miglio frantumato tra le due pietre è riprodotto nel canto dall'onomatopea *Ke ke*. In questo senso, anche lo scivolamento al tono inferiore su queste sillabe sembra imitare lo sfregamento dei chicchi del cereale sulla pietra.

Il brano è chiaramente basato su brevi frasi, ognuna delle quali è scandita da quattro pulsazioni fondamentali, nella trascrizione visibili nell'organizzazione in cellule di 4 battute. A

⁴¹² L'utilizzo delle note dalla testa a croce per indicare suoni dall'intonazione imprecisa si rifà a quanto proposto da Béla Bartók circa le trascrizioni di musica popolare (BARTÓK 1977, p. 271).

ciascuna pulsazione fondamentale corrisponde lo sfregamento della piccola pietra e del miglio sulla pietra maggiore *rumengo*, alternativamente discendendo e risalendo sul suo piano inclinato: è dunque chiaro lo stretto legame tra canto e atto produttivo. Il canto si sincronizza con il gesto manuale e lo rende regolare imponendogli la propria periodicità.

In questi moduli di quattro pulsazioni, la seconda parte (le ultime due battute) mantiene la stessa veste verbale nel corso di tutto il brano ed è piuttosto stabile anche da un punto di vista melodico. La prima parte del modulo, invece, presenta la maggior parte delle variazioni, principalmente perché è in questa sezione che trovano spazio i nuovi versi improvvisati dall'esecutrice, versi che presentano un numero instabile di sillabe, da tre a sei. Tali variazioni verbali e melodiche sostituiscono in alcuni versi le note lunghe sulle sillabe *Ke ke*. In queste cellule iniziali, i profili melodici sono misti.

Di seguito si propone il testo integrale del canto, accompagnato dalla traduzione. Sono riportate le ripetizioni e si sono completate, con l'aiuto dell'interprete, le parole non ben pronunciate durante il canto (che nella trascrizione figuravano come note dalla testa a croce).

<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Kambaseere</i>	Lasciami macinare per loro
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Baana balye</i>	I bambini mangiano
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Kambaseere</i>	Las2ciamo macinare per loro
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Mmm kaseere bali</i>	Mmm, macina per loro
<i>Ke ke kaseere bali</i>	Ke ke, macina per loro
<i>Mubatikire⁴¹³</i>	Mettete l'acqua sul fuoco
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Kambaseere</i>	Lasciami macinare per loro
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Mwanguhye</i>	Sbrigatevi
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Kambaseere</i>	Lasciami macinare per loro
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Kambaseere</i>	Lasciami macinare per loro
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Kambaseere</i>	Lasciami macinare per loro

⁴¹³ *Kubatikira*: verbo specifico per indicare l'acqua da mettere sul fuoco per preparare il *karo* col miglio.

<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Mubatikire</i>	Mettete l'acqua sul fuoco
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Baana balye</i>	I bambini mangiano
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Muteke mu</i>	Versate
<i>Kamengo kaseere bali</i>	Pietra per macinare macina per loro
<i>Muteke mu ensaano</i> ⁴¹⁴	Versate la farina di miglio nell'acqua
<i>Kaseere bali</i>	Macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro
<i>Ke ke kamengo kaseere bali</i>	Ke ke, pietra per macinare macina per loro

Nel canto, la pietra per macinare è riferita col diminutivo e vezzeggiativo *kamengo*, in luogo del sostantivo *rumengo*, indicando il legame della donna con lo strumento a lei familiare nelle attività quotidiane. Il verso d'apertura, ripreso numerose volte nel corso del canto, presenta l'allitterazione della consonante K (occlusiva velare): *Ke Ke Kamengo Kaseera bali*. Al di là del suono onomatopeico *Ke*, il ricorrere della K è determinato anche dal fenomeno di 'armonia allitterativa': l'accordo di verbi e aggettivi con le classi nominali dei sostantivi cui si riferiscono produce un ripetersi delle stesse consonanti, o delle stesse sillabe, a inizio parola. Vanna Crupi ha sottolineato l'importanza di questo fenomeno, costitutivo delle lingue bantu, nei repertori poetici e cantati dei Bakonzo.⁴¹⁵ Nel nostro caso, il prefisso *ka-* riferito alla pietra da macinare determina il medesimo prefisso *ka-* del verbo 'macinare'.

Nel canto, alla pietra *kamengo* si dice (usando la forma imperativa) di macinare per 'loro', i membri della famiglia. Anche il verso successivo, nel quale viene detto che i bambini mangiano, fa riferimento al lavoro di macinazione non tanto per procurare il sostentamento alla donna che svolge l'operazione, quanto alla sua famiglia. Il testo è nel complesso molto ripetitivo e piuttosto statico: c'è un continuo rimando tra le allitterazioni onomatopeiche della voce e il rumore delle pietre sfregate. È un canto che rinvia incessantemente all'azione che accompagna e ne costituisce parte integrante.

Le parole di questo canto alludono anche alla preparazione della polenta di miglio, *karo*. Si dice infatti di preparare l'acqua sul fuoco, di far veloce in modo che essa stia bollendo al momento di buttare la farina di miglio appena preparata. La donna si riferisce qui ai figli o alle figlie più grandi che l'aiutano nell'attività domestica. Si è detto che la produzione di cibo era quasi interamente affidata alle donne: esse coltivavano i campi, processavano il raccolto e cucinavano. Tuttavia gli uomini potevano partecipare alle attività nei campi e i bananeti erano di loro competenza; inoltre essi provvedevano ad altre vivande come la carne e il pesce, attraverso la caccia e la pesca.

Il vero dominio della donna è la cucina (*icumbiro*): esso è spazio esclusivamente femminile e la preparazione del cibo è concettualmente legata all'essere donna. Torelli accenna al tabù per l'uomo di vedere la moglie cucinare e inoltre rileva come il rifiuto ripetuto del marito di mangiare venisse interpretato come un insulto alla moglie, che di fronte ad una tale azione era autorizzata a lasciarlo.⁴¹⁶ Sia nelle antiche capanne, all'interno delle quali la

⁴¹⁴ *Ensaano*: lett. polvere o farina, non è specificato se di miglio o di altro, in questo contesto è sottointeso.

⁴¹⁵ CRUPI 2010/2011.

⁴¹⁶ TORELLI 1973, p. 471 e 473.

cucina occupava uno spazio riservato, che nelle più recenti costruzioni (apparse nel corso del Novecento) adibite a cucina e separate dalla casa vera e propria, l'uomo non aveva accesso. La cucina era, e ancora oggi è, l'ambiente dove una donna poteva ripararsi nel caso di contrasti col marito e godere di immunità, giacché un uomo mai vi sarebbe entrato, a meno di rigettare la propria mascolinità⁴¹⁷ e se lo avesse fatto sarebbe stato punito dal clan.⁴¹⁸

Diversi canti per la macinatura del miglio, registrati sul campo, presentano il diminutivo *kamengo* del sostantivo *rumengo*,⁴¹⁹ e nelle varie versioni ricorre spesso la sillaba onomatopeica *ke* (occlusiva velare, suono k), anche variata in *ce* (affricativa postalveolare, suono tʃ).⁴²⁰

Va sottolineato che spesso non soltanto i canti che parlano della macinazione del miglio erano utilizzati durante questa attività, ma una donna poteva anche accompagnarsi con un canto di suo piacimento. Secondo molte informatrici, questi canti – i quali più che ricoprire la funzione primaria di ritmare il lavoro, alleviavano la monotonia dell'azione ripetuta – spesso venivano dal repertorio dei *bigano*, i canti-racconto eseguiti soltanto dopo il raccolto.

I canti che accompagnano la macinazione del miglio sono diffusi sia in Bunyoro che in Tooro. Vale la pena ricordare un caso particolare che illustra la forza del suono onomatopeico *ke ke o ce ce* in associazione al rumore del miglio frantumato sulla pietra e permette di fare alcune riflessioni sui rapporti di genere. Durante la ricerca sul campo, ho registrato il canto il cui testo è riportato qui di seguito.

Cece nkaita embeba yange
Cece n'agijwara ha murundi
Cece abakazi kababihwa
Cece kababihwa nk'abaana

Cece, ho ucciso il mio ratto
Cece, l'ho indossato sulla pelle
Cece, le donne sono deluse⁴²¹
Cece, deluse come bambini

Alla domanda su che tipo di canto fosse, il gruppo di donne che lo eseguì disse che si trattava di un canto per accompagnare la macinazione del miglio.⁴²² Traducendo il testo, sono emersi elementi solitamente estranei a questo tipo di canti e che sembravano alludere a un altro contesto. Tuttavia era presente la significativa ripetizione dell'espressione *cece* e una struttura (variazione dello stesso modulo melodico) che ricordava quella del canto per il miglio analizzato sopra. Pochi giorni dopo, ho avuto occasione di registrare lo stesso canto, in una zona molto vicina a quella della prima registrazione [DVD, traccia n. 3]. Il canto, dal testo sostanzialmente uguale alla prima versione, emergeva all'interno di un racconto (*nganikyo*), recitato da Lona Bitamazire,⁴²³ che riporto di seguito:

⁴¹⁷ Int. Japheth Iraka, Masindi, 28/06/2010.

⁴¹⁸ Int. a Geoffey Muhuruzi, Hoima, 25/03/2008.

⁴¹⁹ Alcuni di questi canti per la macinazione del miglio sono riportati nell'Appendice I (Canti 1 e 2).

⁴²⁰ La trascrizione verbale del canto è realizzata secondo l'ortografia utilizzata per il runyoro-rutooro (MIRIMA 2002). Per chiarezza si riporta anche la trascrizione grafica di tali fonemi secondo l'alfabeto fonetico internazionale.

⁴²¹ Nel senso che è possibile ingannare facilmente le donne.

⁴²² Registrazione effettuata a Kacwamba, 17/09/2010.

⁴²³ Registrazione effettuata a Nyaburara, 22/09/2010.

Tempo fa un uomo sposò una donna. Dopo due anni che stavano insieme esplose una grande carestia. L'uomo era molto pigro e voleva trovare un modo per mandar via la moglie in modo da avere a disposizione tutto il miglio che ella aveva coltivato. Quando questa fu fuori da casa, l'uomo uccise un grosso topo e se lo legò al polpaccio. Al ritorno della moglie dai campi, l'uomo le disse di soffrire a causa di una grave ferita alla gamba, ma lei avrebbe potuto andare a casa dei suoi genitori e non preoccuparsi. Il topo morto sulla gamba dell'uomo puzzava moltissimo, quindi la moglie gli credette, tuttavia non accettò di partire. Ma quando lei fu nei campi per coltivare, l'uomo, che stava a casa fingendosi malato, iniziò a macinare il miglio cantando:

♩ = c. 160

Cee cee nkai - taem - be-ba yan - ge Cee cee n'a-gi - jwa-ra mu - run - di

Cee cee a - ba - ka - zi ka - ba - bi - hwa Cee cee ka - ba - bi-hwa nk'a - baa - na

Figura 10. Trascrizione di *Cee cee nkaita embeba yange*, eseguito da Lona Bitamazire e registrato a Nyaburara (Tooro occidentale), il 22/09/2010 [DVD, traccia n. 3].

L'uomo continuò a comportarsi così a lungo, mangiandosi il miglio da solo. Poi la moglie si accorse che il miglio nel granaio stava finendo e chiamò dei vicini a controllare la ferita del marito. Essi guardarono sotto i pantaloni dell'uomo e capirono che non aveva una ferita, ma un ratto morto. La donna si arrabbiò molto e decise di lasciare il marito perché non poteva accettare di stare con un uomo simile: "Ho lasciato la carestia e la pigrizia rovinare una famiglia, da là ho capito come gli uomini siano ingordi".⁴²⁴

All'interno del racconto, il senso del contenuto verbale del canto, e in particolare l'insolito riferimento al topo, risulta pienamente comprensibile. Le informatrici che lo avevano intonato la prima volta non conoscevano il racconto, ma, nonostante il suo contenuto quantomeno singolare, lo reputavano un canto per macinare il miglio. Nella versione qui riportata il canto è piuttosto lento ($\text{♩} = 160$) probabilmente per rimandare alla pigrizia dell'uomo o semplicemente perché, riportato all'interno del racconto e non associato all'attività pratica, risulta svincolato dalla necessità di un tempo più spigliato, richiesto invece durante l'effettiva macinazione del miglio. Tuttavia, è sufficiente accelerarne il tempo per cantarlo mentre si macina: la sua struttura è infatti quella ricorrente in questi repertori (nel canto sopra presentato come nei Canti 1 e 2 nell'Appendice I).

⁴²⁴ I racconti spesso si chiudono con una formula conclusiva che talvolta propone un insegnamento, come in questo caso, oppure riporta il narratore al suo ruolo in prima persona, il quale generalmente dichiara che dopo aver visto i fatti narrati ha ripreso il suo viaggio.

In effetti, anche nel racconto si tratta di un canto per il miglio, ma eseguito da un uomo. Il racconto in generale e il fatto che un uomo compia un'azione che solo le donne fanno suscita grande ilarità: al momento della trascrizione verbale dell'intera storia, l'interprete che mi aiutava nella ricerca sul campo scoppiò a ridere.

Il racconto dipinge anche una tipologia di uomo che è spesso deprecata nei racconti e nelle descrizioni degli informatori a proposito dei rapporti uomo-donna: quella del pigro e dell'ingordo. Tradizionalmente la coltivazione della terra non era compito dell'uomo, tuttavia egli non doveva approfittare della situazione, lasciando tutto il lavoro sulle spalle della moglie e usufruendo di tutte le provviste che servivano per il sostentamento dell'intera famiglia. Dall'altro lato, il racconto rappresenta la donna in modo molto positivo: oltre che coscienziosa e deferente rispetto al marito, ella è ritratta come gran lavoratrice.

1.2. Canti di lavoro maschili

Come si è visto nel Capitolo I, le attività lavorative degli uomini erano più articolate di quelle previste per le donne e alcune di esse prevedevano professionalità specifiche. Anche John Nyakatura sottolinea la varietà di lavori cui si potevano dedicare gli uomini, con la possibilità di specializzazione in varie 'professioni', ma sottolinea parimenti come le donne dovessero mostrare competenza in tutte le attività domestiche.⁴²⁵

In Bunyoro e in Tooro vi sono, in primo luogo, canti maschili collegati a lavori che richiedevano un certo grado di specializzazione, come la pesca e la lavorazione dei metalli; durante la ricerca sul campo non sono però riuscita a documentare nessuno di questi canti se non nelle realizzazioni scolastiche. I pescatori e i fabbri non erano comuni in passato e, inoltre, oggi non lavorano più utilizzando le stesse tecniche artigianali del passato e il canto tradizionale associato a queste pratiche si è in gran parte perduto. Le informazioni su questi repertori provengono dai racconti degli informatori e dalle fonti; queste ultime testimoniano ad esempio l'utilizzo del canto durante il lavoro dei fabbri: Torelli scrive che, per incoraggiare il lavoro con i mantici, uno dei fabbri intonava un canto che veniva poi ripreso dagli altri in coro.⁴²⁶ In questo caso, si trattava di canti che favorivano la sincronizzazione nel lavoro, oltre a renderne la ripetitività meno gravosa.

Per quanto riguarda la caccia, essa non era limitata ad una specifica categoria professionale, ma era comune fra la maggioranza degli uomini. Si cacciava solitamente in gruppo, utilizzando reti e trappole e con l'aiuto dei cani.⁴²⁷ Nelle registrazioni di Wachsmann, sono testimoniati diversi tipi di richiami per la selvaggina e l'utilizzo di corni e di fischi per favorire la coordinazione tra i cacciatori;⁴²⁸ nelle zone in cui si caccia ancora oggi, i richiami e i corni sono ancora utilizzati.⁴²⁹ La ricerca sul campo ha inoltre documentato canti relativi alla caccia che avevano la finalità di propiziare gli spiriti della zona dove si svolgeva la campagna, oppure che incoraggiavano i cacciatori o infine che testimoniavano dell'utilizzo di erbe per incantare le prede.

L'allevamento era in passato un'attività esclusiva dei bahuma e i repertori associati al bestiame ne rispecchiano la cultura materiale. Si tratta di canti che non parlano direttamente dell'attività pastorizia, ma lodano il suo oggetto, le vacche, per questo motivo verranno trattati nel paragrafo successivo.

Tra gli agricoltori, l'uomo non svolgeva molte attività lavorative: i suoi compiti principali consistevano nel costruire la casa e liberare dalla boscaglia nuova terra coltivabile. Erano, questi, compiti molto saltuari, mentre il lavoro delle donne nei campi era giornaliero, come

⁴²⁵ NYAKATURA 1970, pp. 40-41.

⁴²⁶ TORELLI 1973, p. 474.

⁴²⁷ ROSCOE 1923, pp. 315-322.

⁴²⁸ Registrazioni effettuate da Wachsmann a Bwanswa (Bunyoro meridionale) nel 1954: *Empuunu, Engabi, Omuso*, che documentano rispettivamente la caccia al maiale selvatico, all'antilope acquatica e al ratto di campagna.

⁴²⁹ Ad esempio a Kibaire (Bunyoro centrale).

si intuisce anche dal racconto *nganikyo* riportato sopra. Se per le comuni attività lavorative delle donne, vi sono, come si è visto, canti legati al miglio, ma anche alla raccolta della legna o alla cura dei figli, la scelta di un canto di lavoro maschile non è stata semplice, vista la scarsità di materiale.

Una tipologia di canti significativi per l'attività degli agricoltori iru è quella relativa alla pigiatura delle banane da birra, che era un compito esclusivamente maschile. La birra di banane (*mwenge* o *tonto*⁴³⁰) era consumata sia dalle comunità iru che da quelle huma, ma era prodotta soltanto dalle prime, poiché l'allevamento occupava tutte le attività dei bahuma. Secondo quanto riportato da Yitzchak Elam a proposito dei bahima dello Nkore,⁴³¹ gli allevatori scambiavano con gli agricoltori principalmente carne bovina per ottenere la birra che era necessaria in periodi speciali dell'anno o per particolari cerimonie. È verosimile che lo stesso accadesse nel Bunyoro e nel Tooro, ma è ipotizzabile che in queste zone, nel corso dei secoli, abbandonato il nomadismo, alcuni bahuma abbiano affiancato la coltivazione all'allevamento.

La preparazione della birra di banane è anche alla base della danza *runyege* e di più si dirà a questo proposito nel Capitolo IV, cui si rimanda per la descrizione del procedimento di pigiatura e per la spiegazione, riportata dall'informatore, del contesto esecutivo relativo al canto qui presentato.

Il brano che segue è stato eseguito da Gerrison Kinyoro; la parte del coro, che ripete la parola *Samba*, 'pigia', dopo i primi versi è stata assunta da Stephen Mugabo, ma la sua voce risulta molto fiavole nella documentazione sonora.⁴³² Purtroppo la registrazione è guastata dal rumore della pioggia, ma essendo l'unico canto sulla preparazione della birra, e quindi rappresentativo delle attività lavorative maschili, si è deciso di presentarlo comunque [DVD, traccia n. 4]. La trascrizione verbale riporta solo la prima apparizione della parte del coro, che come si è detto ripete la parola *Samba*, i versi che seguono sono quindi soltanto quelli intonati dal solista (per questo si omette la S che indica la parte solistica).

S- <i>Samba, samba tugende</i>	Pigia, pigia e andiamo
C- <i>Samba</i>	Pigia
<i>Samba obundi ebirajwa</i>	Pigia, forse rilasceranno [succo]
<i>Samba n'amani maingi</i>	Pigia con forza
<i>Samba obundi ebirajwa</i>	Pigia, forse rilasceranno [succo]
<i>Obundi harumu mpurumura</i>	Forse [tra queste banane] c'è lo <i>mpurumura</i> ⁴³³
<i>Mpurumura eyanguha kujwa</i>	Lo <i>mpurumura</i> rilascia il succo

⁴³⁰ Secondo le informazioni fornite da un'anziana a Stephen Mugabo (comunicazione personale, 18/01/2013), la parola *tonto* deriverebbe dal verbo *kutomera*, che significa 'scontrarsi accidentalmente con qualcuno' (DAVIS 1938, p. 172). Secondo l'anziana, alcune persone evidentemente brille a causa del troppo bere, barcollavano e la parola *tonto* sarebbe un'abbreviazione di *tontomera* cioè 'non urtarmi'.

⁴³¹ ELAM 1973.

⁴³² Reg. a Kiguma, 11/05/2011.

⁴³³ *Mpurumura*, come i nomi riportati in corsivo di seguito, sono delle varietà di banana da birra, generalmente conosciute come *mbiira*.

<i>Obundi harumu ekiterre</i>	velocemente
<i>Kiterre kimya kurungi</i>	Forse c'è il <i>kiterre</i> ⁴³⁴
<i>Osambe osambe kurungi</i>	Il <i>kiterre</i> rilascia bene il succo
<i>Osambe n'amani maingi</i>	Pigia, pigia bene
<i>Obundi alimu enyamaizi</i>	Pigia con forza
<i>Enyamaizi egenda mpora mpora</i>	Forse c'è lo <i>nyamaizi</i>
<i>Enyamaizi teyanguha kujwa</i>	Lo <i>nyamaizi</i> rilascia [il succo] lentamente
<i>Samba n'amani maingi</i>	Lo <i>nyamaizi</i> non rilascia succo alla svelta
<i>Obundi harumu enkenge</i>	Pigia con forza
<i>Enkenge tayanguha kujwa</i>	Forse c'è lo <i>nkenge</i>
<i>Samba samba bagenzi</i>	Lo <i>nkenge</i> non rilascia succo velocemente
<i>Samba obundi birajwa</i>	Pigiate, pigiate fratelli
<i>Osambe n'amani maingi</i>	Pigia, forse rilasceranno [succo]
<i>Ebitooke byaitu birajwa</i>	Pigia con forza
<i>Dora akafuro kakaija</i>	Le nostre banane faranno succo
<i>Obundi kaniko karajwa</i>	Guarda esce la schiuma
<i>Samba n'amani maingi</i>	Forse vuol dire che tra poco uscirà il succo
<i>Obundi ebitoke samba</i>	Pigia con forza
<i>Osambe boojo osambe</i>	Forse le banane, pigia
<i>Obundi birajwa</i>	Pigia, dai, pigia
<i>Samba samba</i>	Forse rilasceranno [succo]
<i>Dora ensande kayaija</i>	Pigia, pigia bene
<i>Samba n'okumbya kumbya</i>	Guarda il succo sta uscendo
<i>Samba byona birajwa</i>	Pigia e rigira
<i>Ensande osambe kurungi</i>	Pigia faranno tutte il succo
	Il succo, pigia bene

Come si vedrà meglio nel Capitolo IV, questo brano è stato intonato come esempio di canto eseguito per sostenere e incoraggiare l'uomo intento a pigiare le banane per produrre la birra, come mostra il contenuto verbale. La parte del coro, *Samba*, significa infatti '(cal)pesta, pigia' ed è un costante richiamo alla perseveranza nell'azione di spremitura dei frutti. Dunque la funzione principale del brano sembra essere simile a quella del canto per la macinatura del miglio visto sopra, cioè il fornire un supporto ritmico per l'azione che si sta svolgendo.

Dal contenuto verbale del canto emerge, inoltre, la straordinaria varietà di termini della lingua runyoro-rutooro per indicare i vari tipi di banane utilizzate e la specifica conoscenza delle proprietà di queste in relazione alla preparazione della birra *tonto*.

⁴³⁴ Varietà locale di banana utilizzata per fare la birra. Secondo l'informatore la parola deriva dal verbo *kuterra* che significa 'scivolare': il *kiterre* è una varietà dalla quale si ricava succo lentamente proprio perché la pigiatura è resa difficoltosa dalla scivolosità della polpa di questi frutti.

♩ = c. 200

__ Solista _____ Coro _____ Solista _____ Coro __

Sam - ba sam - ba tu - gen - de Sam - ba Sam - ba bun - di bi - ra - jwa Sam - ba

8 __ Solista _____ Coro _____ Solista _____

Sam - ba n'a - ma - ni main - gi Sam - ba Sam - ba bun - di bi - ra - jwa

16 Solista _____ Coro _____ Solista _____ Coro __

O - bun - di ha - ru - muem pu - ru - mu - ra Sam - ba Mpu ru - mu rae - yan - guha ku - jwa Sam - ba

24 __ Solista _____ Coro _____ Solista _____ Coro __ Solista

Bun - di ha - ru - mu ki - ter - re Sam - ba Ki ter - re ki - mya ku - run - gi Sam - ba Eo -

32 _____ Coro _____ Solista _____ Coro __

- sam - beo sam - be ku - run - gi Sam - ba Sam - be n'a - ma - ni main - gi Sam - ba

Figura 11. Trascrizione dei primi 25 secondi della registrazione del canto *Samba, samba, tugende* eseguito da Gerrison Kinyoro e Stephen Mugabo. Registrazione effettuata a Kiguma (Tooro centrale), il 11/05/2011. [DVD, traccia n. 4]

L'importanza dell'impulso ritmico-metrico per scandire il movimento dei piedi nella pigiatura non emerge chiaramente attraverso una pulsazione esplicitata dal battito di mani, come nel canto del miglio visto precedentemente. Tuttavia, se non è visibile nella trascrizione, nella registrazione è percepibile un ritmo latente che sembra richiamare la danza e in alcuni frangenti emerge pure la pulsazione fondamentale che talvolta gli interpreti esplicitano con il battito delle mani. Tale ritmo implicito, nella spiegazione fornita dall'informatore, dovrebbe incardinare la frequenza dei passi dell'uomo che pigia le banane

per preparare la birra. Se non vi è la costante esplicitazione di un beat che impartisca ai movimenti delle gambe e dei piedi un metro stabile, appare preminente una costante variazione ritmico-melodica che gioca con la stabilità metrica e per questo ‘inganna’ il tempo e invoglia a proseguire l’operazione. Nella spiegazione di Kinyoro infatti, questo canto serviva per incoraggiare un uomo che stava per rinunciare alla pigiatura poiché il succo tardava a fuoriuscire dai frutti. A differenza del brano precedente, non siamo di fronte ad un canto propriamente euritmico, infatti un canto simile non veniva intonato da chi svolgeva l’azione, ma «la musica permette di dinamizzare il lavoro, in un gioco di sostegno reciproco fra ritmo lavorativo e ritmo musicale».⁴³⁵

La costante variazione della parte del solista è determinata, come normalmente avviene nei canti nyoro e tooro in forma responsoriale, dalla diversa lunghezza dei versi e quindi dalla variabilità numero di sillabe, conseguenza dell’improvvisazione verbale. Il canto risulta piacevole proprio grazie a questa continua variazione, a livello melodico e di lunghezza dei versi, mentre la parte corale (inizialmente eseguita dallo stesso solista, poi da Stephen Mugabo, la cui voce è poco udibile) è breve e stabile. Il canto è pentatonico, anche se vi sono frequenti oscillazioni d’intonazione, che sono state in parte normalizzate nella trascrizione.

Questo canto fornisce l’occasione per approfondire un aspetto legato alla consumazione della birra *tonto*: la condivisione e le amicizie. La birra di banane veniva infatti prodotta in grandi quantità e condivisa con parenti, amici e vicini, anche senza che vi fosse una ricorrenza o una celebrazione particolare, ma solo per l’abbondanza di frutti. Non emerge con chiarezza, dai racconti degli informatori, se la consumazione della birra di banane fosse riservata ai soli uomini o anche alle donne; ma sembra verosimile che, se non vi era per le donne il divieto di berne, tuttavia gli uomini ne erano i consumatori principali.

L’importanza della condivisione dei beni con amici, vicini e parenti, così come del preservazione di rapporti cordiali e amichevoli con il prossimo,⁴³⁶ è stata sottolineata da diversi informatori, i quali hanno anche sottolineato come gli avari potessero essere oggetto di invidie e sentimenti negativi da parte della comunità, il che poteva sfociare in attacchi di stregoneria aloro diretti.

Le amicizie rivestivano particolare importanza soprattutto per gli uomini, che in varie circostanze della vita potevano aver bisogno dell’aiuto del prossimo. Rispetto alle donne, gli uomini avevano anche più tempo da dedicare ai rapporti interpersonali al di fuori della famiglia. Un proverbio nyoro, documentato sul campo,⁴³⁷ è questo proposito significativo: *Anwaine akira alimire*: ‘avere un amico è meglio che coltivare’. La spiegazione riportata dagli informatori è che la stagione può andare male e del raccolto non rimanere nulla, invece un amico è sempre presente e può (ma è anche tenuto a) aiutare nel bisogno. Un’altra implicazione che traspare da questo proverbio è relativa alla divisione di genere e suggerisce che dove la coltivazione dei campi – svolta dalle donne – non è sufficiente per la sussistenza, sono le amicizie – curate dagli uomini – a salvare la famiglia.

⁴³⁵ GIANNATTASIO 1992, p. 224.

⁴³⁶ Questo tratto della cultura nyoro (come pure tooro) è stato anche messo in evidenza da John Beattie (BEATTIE 1977).

⁴³⁷ Int. a Leo Sebala, John Bitamale e Rwakaikara Benezweri, Kagadi, 23/06/2010.

In passato, infatti, le donne non avevano occasione di creare forti rapporti d'amicizia al di fuori della famiglia o dello stretto vicinato, per questo motivo il tema delle amicizie è legato alla condizione maschile. Inoltre, le chiacchiere delle donne, a differenza di quelle degli uomini, erano spesso viste negativamente e criticate, poiché si riteneva che sfociassero nel pettegolezzo e quindi in potenziali dissidi familiari o nella comunità.

Alcuni informatori hanno messo in luce l'importanza dell'aver amici soprattutto quando si viaggia, per avere appoggio ed essere accolti in comunità nelle quali si è estranei e dunque potenzialmente nemici. In passato era anche praticato un patto di amicizia molto forte, l'amicizia di sangue, *mukago*, che legava indissolubilmente due uomini.⁴³⁸ Questo legame era sancito da una cerimonia che consisteva nell'ingoiare un chicco di caffè, precedentemente intinto nel sangue sgorgato da una ferita appositamente incisa sul ventre dell'amico. I due amici di sangue divenivano come fratelli, nel senso che tra di loro si instauravano gli stessi rapporti di solidarietà (condivisione di beni, ospitalità, protezione) e gli stessi divieti (il clan del fratello di sangue diventava oggetto di tabù matrimoniale, come il proprio clan) vigenti tra fratelli. L'amicizia di sangue era un patto inscindibile e altamente onorato: si pensa che il tradimento di un amico di sangue provocasse la morte immediata del traditore.

Al di là di questa particolare forma di legame, anche le normali amicizie venivano tenute in alta considerazione. Oltre che per l'importanza assegnata ai cordiali rapporti coi vicini e allo scambio di favori con gli amici, il valore delle amicizie è stato magistralmente messo in luce da Kenneth Nyakairu, un anziano mutooro che ho avuto modo di intervistare a proposito delle tradizioni tooro:⁴³⁹

Sai, in Tooro, tradizionalmente ci sono tre cose preziose: le vacche, le donne e le amicizie.

[...]

- Nel senso che se si possiedono queste cose si è persone molto ricche?

- Sì. Ma c'è anche uno speciale attaccamento alle vacche, alle donne e alle amicizie. In realtà sono collegate. Le vacche possono darti amicizie, le vacche possono darti mogli.

- Ma come possono le vacche procurare amicizie?

- Se ti do un vitello, tu lo prendi lo cresci, esso si riproduce e poi sei tenuto a darmi [altri vitelli]. Questo fa sì che tu sia molto legato a me.

Nyakairu presenta una triade di elementi fondamentali nella società tradizionale tooro. L'importanza data al bestiame verrà ulteriormente illustrata nel prossimo paragrafo, dove si vedranno i canti per le mucche. È chiaro come, in queste dinamiche di legami interpersonali e di scambi, il punto di vista sia maschile, poiché in passato il bestiame era di proprietà degli uomini e tra di essi si costruivano amicizie. L'informatore dice che le vacche possono 'dare'

⁴³⁸ A proposito del rituale del patto di sangue in Bunyoro, si veda NYAKATURA 1970, pp. 31-33. Utile per comprendere il valore sociale le amicizie di sangue è ALLOVIO 1999, che analizza la valenza di alcuni di questi rituali nelle comunità del Congo orientale.

⁴³⁹ Int. a Kenneth Nyakairu, Fort Portal, 22/07/2010. L'intervista si è svolta in inglese e il passaggio qui riportato è stato da me tradotto in italiano.

donne: è un riferimento al fatto che il *mukaaga*, i doni fatti dalla famiglia dello sposo a quella della sposa, è costituito principalmente da capi di bestiame. In realtà è possibile sviluppare ulteriormente le relazioni tra le polarità indicate da Nyakairu e vedere i tre elementi come interrelati in un triangolo. Ad esempio, le donne permettono di procurarsi vacche: la famiglia della sposa riceve infatti bestiame al momento del matrimonio della figlia; le donne possono anche dare amicizie: una figlia promessa in sposa ad una persona, garantisce l'amicizia di quest'ultima.

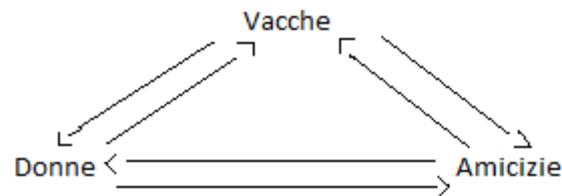


Figura 12. Il triangolo qui raffigurato vuole mostrare le interrelazioni sociali e simboliche tra il bestiame, le donne e le amicizie, a partire dalla spiegazione di Kenneth Nyakairu.

Una certa corrente femminista vedrebbe, nel triangolo sopra delineato, la concezione della donna come puro oggetto di scambio con il bestiame e con i favori e dunque non come una persona, ma come qualcosa di cui si dispone a seconda dei propri fini, secondo una logica commerciale. L'esperienza sul campo mi ha permesso di riflettere su questi temi e sulla posizione della donna nella società tradizionale tooro, rivedendo delle impressioni che di primo acchito mi portavano a leggere queste dinamiche nella prospettiva tipica delle economie di mercato.

Si è già sottolineato, nel Capitolo I, come in passato, e in gran parte ancora oggi, il *mukaaga* non venisse percepito come il prezzo da pagare per avere una moglie, ma piuttosto come i doni attraverso i quali creare alleanze. Tornando alle amicizie, è sottinteso che l'oggetto di questi legami siano uomini: non solo le donne ma anche i rapporti con gli uomini costruiscono una polarità del triangolo. L'amicizia tra due uomini permette di avere bestiame, tramite lo scambio di doni o il contributo nell'assemblare i doni per la famiglia della sposa, ma questo legame può anche dare la possibilità di sposare la figlia di un amico. La logica che sottende queste relazioni non è quella del valore economico, poiché in passato non esisteva un'economia di mercato, ma piuttosto del valore sociale di bestiame, donne e amicizie (ossia uomini). Va ricordato infine che la prospettiva che informa questa lettura è quella maschile non quella femminile: in quest'ottica gli uomini sono quindi coloro che danno, ricevono e scambiano.

A livello musicale, l'importanza data alle amicizie emerge in diversi canti, che non sono individuati come tipologia specifica, ma presentano una chiara affinità di contenuto: l'apprezzamento degli amici e per i doni anche piccoli ricevuti da essi e una generale esaltazione dell'amicizia. Spesso questi canti accompagnano la danza, si tratta infatti di brani dal contenuto gioioso. Si rimanda all'Appendice I (Canto 3) per un esempio di questi canti.

2. Canti di lode

Questo paragrafo si occupa di repertori accomunati dal tema della lode e dell'esaltazione delle caratteristiche dell'essere che si elogia. I canti qui presentati appartengono a tipologie ben definite localmente e individuate attraverso nomi specifici. Per quanto riguarda i canti intonati da donne vi sono i *bikaso* e i *nanga*, mentre propriamente maschili sono gli *ngabu* e i *bijengo* (chiamati anche *bizina by'ente*). Come si è detto, questi repertori – tranne quello dei *bikaso*, che sembra essere stato comuni sia ai bairu che ai bahuma – sono strettamente associati alla cultura degli allevatori huma e, durante, l'inchiesta sul terreno, sono stati documentati soprattutto in Tooro.

Solo i canti femminili di questo gruppo sono stati esplicitamente descritti dagli informatori come canti di lode, di norma la lode di un uomo da parte di una donna: sono brani che esprimono il sentimento di devozione e di riverenza verso la persona oggetto di elogio. Per quanto riguarda i canti maschili presentati in questa sezione, la loro connotazione come canti di lode non è stata presentata dai Batooro come elemento principale, ossia come tratto identificativo di tali tipologie di canti, ma è tuttavia riconosciuta come una delle componenti. Si è deciso di raggruppare questi canti maschili con quelli di lode previsti per le donne perché, se la tematica della lode non è esplicitamente dichiarata, costituisce tuttavia un elemento importante in questi repertori; inoltre il confronto dei repertori maschili e femminili che svolgono un elogio permette di sviluppare interessanti considerazioni rispetto alle questioni di genere. Nel caso dei canti delle vacche, la descrizione dei capi della propria mandria, l'esaltazione dei loro pregi e delle abitudini del bestiame, esprime la devozione e finanche il sentimento di amore dell'allevatore per i bovini. In questo senso, tali canti si possono considerare come canti di lode, anche se spesso questi repertori partono dai bovini per divagare su altri argomenti. Infine, i canti e recitazioni *ngabu* sono spesso descritti come canti di eroismo, poiché descrivono le azioni impavide e avventurose di colui che recita: tali narrazioni esaltano la forza e il coraggio del recitante e in questo senso contengono una lode rivolta a sé stessi.

2.1. Canti femminili di lode

Il dizionario di Margaret B. Davis definisce il *kikaso* un 'canto femminile in lode a re, capi o amici';⁴⁴⁰ il verbo da cui deriva il sostantivo, *kukasa*, significa 'cantare un canto in lode di qualcuno'.⁴⁴¹ Il significato prevalente emerso sul campo è quello che si riferisce alla lode della persona amata, la quale risulta essere principalmente un amico, un compagno o il marito; non è invece riportata dagli informatori la lode rivolta ad un capo o al sovrano. Il lavoro sul terreno ha potuto documentare pochi canti di questo tipo, che sembrano essere oggi piuttosto rari e difficilmente conosciuti da più informatori. In Bunyoro soltanto grazie all'anziana Jane Sabiiti è stato possibile documentare alcuni di questi canti;⁴⁴² in Tooro ne sono conosciuti differenti, ma soprattutto quelli recentemente ripresi in versioni ammodernate, come si vedrà in seguito.

Nel periodo tra il 1964 e il 1968, Peter Cooke registrò in Tooro un *kikaso* a voce sola.⁴⁴³ In Tooro, mi è stato possibile documentare cinque *bikaso*. Due di questi sono stati eseguiti a voce sola da uomini: in un caso, un anziano ha intonato un *kikaso* che aveva appreso dalla nonna;⁴⁴⁴ nell'altro caso, l'informatore ha eseguito un *kikaso* adattato al suo genere, in cui riprendeva versi riscontrati anche in una versione di un gruppo folklorico e ne improvvisava altri modellati sulla sua persona.⁴⁴⁵ Questo stesso canto è stato analizzato da un studioso di letteratura orale tooro, Isaac Tibasiima.⁴⁴⁶

Gli altri tre *bikaso* registrati in Tooro sono stati eseguiti da membri di *cultural group*. Questi canti hanno forma antifonale e sono eseguiti da uomini e donne. Considerando la struttura dei *bikaso* citati sopra, documentati con informatori anziani, sembra che la forma responsoriale costituisca una recente innovazione in questo repertorio. Nei gruppi folklorici, la volontà di creare una drammatizzazione all'interno dei canti tradizionali, al fine di renderli più coinvolgenti, ha portato, nei casi che ho potuto studiare, alla riorganizzazione del materiale verbale e della struttura formale dei canti, come avviene spesso nei canti eseguiti all'interno dei festival scolastici.⁴⁴⁷

Il *kikaso* che si è deciso di analizzare in questa sede, sembra presentare una forma meno contaminata da influenze musicali esterne e presenta un contenuto verbale molto interessante, sia a livello morfologico che semantico. I diversi livelli di analisi verbale possibili in questo brano permettono di portare alla luce il significato 'sotto' le parole utilizzate (nel senso indicato da Steven Feld, ossia come significato profondo, sommerso, che svela

⁴⁴⁰ DAVIS 1938, p. 72.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 63.

⁴⁴² Nel vasto repertorio di canti conosciuti da Jane Sabiiti, sono stati documentati quattro *bikaso*, due dei quali mostravano a livello formale influenze occidentali, in particolare del repertorio innodico.

⁴⁴³ Canto dal titolo *Kikukule*, registrato a Butiiti ed eseguito all'unisono da due ragazzine.

⁴⁴⁴ Kenneth Nyakairu, reg. a Fort Portal, 22/07/2010.

⁴⁴⁵ Charles Rugaaju, reg. a Fort Portal, 29/07/2010.

⁴⁴⁶ TIBASIIMA 2010.

⁴⁴⁷ Si rimanda, a questo proposito, alla discussione dei *folksong* nel Capitolo VI.

relazioni implicite con altri elementi);⁴⁴⁸ il contenuto del canto non è infatti immediatamente comprensibile.

Il canto è stato eseguito da un'anziana maestra elementare, Jane Sabiiti, che vive in Bunyoro centrale.⁴⁴⁹

♩ = c. 120

O wa mu - kwa - ra - la - ra nsi - bii - re nta - mu - bo - ne - lai - ne

6 M Nta - mu - bo - ne - lai - ne o - mu - tu - ma ni - gu - na - ra - lai - ga

12 M Ka - ni - gu - na - la - lai - ga nk'en - jo - ka eye - bi - go - lo - lon - zi

18 M Ey - e - bi - go - lo - lon - zi ru - yon - do rw'a - ma - la - la - wo

Figura 13. Trascrizione integrale del canto *Owamukwalara*, intonato da Jane Sabiiti. Registrazione effettuata a Duhaga Rusembe, il 1/08/2009 [DVD, traccia n. 5].

Il brano è molto breve, si compone soltanto di quattro versi. Ogni verso presenta una cesura centrale e nella trascrizione appare composto di 3 + 3 battute. Il profilo melodico di ogni verso è nel complesso ondulato. L'ultimo verso sembrerebbe una variazione melodica del primo.

Nel canto vi sono note la cui intonazione risulta ambigua o sembra non corrispondere alle altezze che poi si affermano nel corso dei vari versi (ad esempio appaiono sia Mi che Fa). L'esecutrice del canto è molto anziana e intona il canto in un registro molto basso: probabilmente le oscillazioni di intonazione sono dovute alla debolezza della sua voce e al fatto che ella non eseguisse questo canto da molto tempo. Intervalli di semitono (Si-Do) emergono infatti in corrispondenza delle note più basse. Purtroppo la rarità dei *bikaso* che ho avuto modo di documentare sul terreno non permette di confrontare questa con altre versioni del canto.

⁴⁴⁸ FELD 2009.

⁴⁴⁹ Registrazione effettuata a Duhaga Rusembe, 01/08/2009.



Figura 14. Jane Sabiiti, esecutrice del *kikaso* qui analizzato, e Issa Sunday, mio assistente sul campo in Bunyoro, durante l'incontro nel quale abbiamo interrogato l'anziana a proposito del significato dei canti da lei intonati. Duhaga Rusembe, 17/06/2010.

Di seguito si riporta il testo verbale che, pur essendo molto breve, è ricco di spunti di interesse:

*Ow'omukwaralara,⁴⁵⁰ nsibiire
ntamubonelaine*

Amore mio, ho passato tutto il giorno senza vederti

*M – Ntamubonelaine omutuma⁴⁵¹
nigunaralaiga*

senza vederti il mio cuore piangeva per te

*M – Kanigunalalaiga nk'enjoka
eyebigololonzi⁴⁵²*

piangeva come un serpente che faceva le onde

*M – Eyebigololonzi ruyondo⁴⁵³
rw'amalalawo⁴⁵⁴*

molte onde come lo scacciamosche di mamma

⁴⁵⁰ La parola sembra una commistione di *munwanyi* (in runyoro 'amico') e *mukwano* (in luganda 'amico, amante') oppure si può trattare di una forma antica del termine, resa più complessa dall'aggiunta di sillabe supplementari.

⁴⁵¹ La parola significa sia 'cuore' che 'anima'.

⁴⁵² Secondo l'informatrice si tratta di una forma mista tra *kigonzi* (pl. *bigonzi*), cioè 'onda', e *kigorogondwa* che significa 'di diversi colori'. L'informatrice propende per il riferimento alle onde e, per questo, tale è la traduzione scelta.

⁴⁵³ *Ruyondo* o *kayondo* è il tradizionale scacciamosche fatto con la coda di bovino, che è molto amato dalla gente perché è un oggetto nobile e soffice al tatto.

La trascrizione e traduzione di questo canto con l'aiuto di un interprete hanno presentato diversi problemi. In primo luogo la lunghezza delle parole, con sillabe uguali ripetute, creava problemi alla trascrizione verbale; inoltre molte di queste parole non erano conosciute dall'interprete e, nonostante la consultazione del dizionario, il senso del canto restava oscuro, tranne per alcune rare parole. Un successivo incontro con l'esecutrice del canto ha permesso di fare chiarezza sull'esatta dizione delle parole e sul loro significato.⁴⁵⁵

L'informatrice ha spiegato che, trattandosi di un canto d'amore di una giovane per il suo amato, molti termini sono contaminazioni della lingua locale con il luganda, un altro idioma bantu parlato nel vicino Buganda, in modo che il significato del canto non risulti immediatamente comprensibile ad altre persone.

Oltre che dalla commistione di lingue differenti, diverse parole sono caratterizzate dalla ripetizione o anticipazione di una sillaba, elemento che è risultato evidente nel processo di trascrizione ma richiede attenzione per essere chiaramente percepito all'ascolto. È necessario sottolineare che in runyoro-rutooro i suoni r e l sono allofoni, ossia realizzazioni foniche diverse per ciò che è in realtà inteso come uno stesso suono e, sebbene per noi, all'ascolto della pronuncia sia possibile differenziarli (e questa differenza è riflessa nella trascrizione verbale), nella maggior parte dei casi sono considerati suoni equivalenti. Nel primo verso, nella parola *mukwaralara* le ultime due sillabe sembrano essere la ripetizione del precedente *-ra-*; nel secondo verso, in *nigunaralaiga*, la sillaba centrale *-ra-* è un'anticipazione della successiva *-lai*; nel terzo verso, nella parola *ebigolonzi* la sillaba centrale *-lo-* anticipa la seguente *-lon-*; nell'ultimo verso, nella parola finale *amalalawo* le sillabe centrali *-la-la-* sembrano inserirsi nella semplice parola *mau*, che è stata indicata dall'informatrice come la parola nyoro corrispondente.

L'aumento di sillabe non sembra essere dovuto ad esigenze metriche: in questi casi, infatti, se non è possibile gestire il numero di sillabe attraverso la variazione ritmica, le sillabe vengono normalmente aggiunte alle fine della parola. Il lavoro di trascrizione verbale ha permesso di comprendere come le sillabe aggiunte creino dei problemi alla comprensione del significato dei lemmi quanto la commistione con la lingua luganda e quindi rappresentino un'altra modalità per impedire l'intelligibilità del testo.

Il contenuto testuale è affascinante per le numerose immagini evocate. Il dolore per la mancanza dell'amante è espresso attraverso il lamento del cuore, nella traduzione si scelto di utilizzare il verbo 'piangere' per esplicitare il senso delle figure seguenti. Infatti gli ultimi due versi contengono altrettante metafore; lo scorrere delle lacrime è descritto come l'ondeggiare di una serpe e le onde del suo strisciare sembrano il movimento dello scacciamosche (fatto con la coda di bovino) quando viene agitato.

⁴⁵⁴ Questa parola viene spiegata dall'informatrice come corrispondente a *mau*, 'mamma'. Secondo la sua interpretazione, in runyoro corrente, il verso suonerebbe *kayondo ka mau*.

⁴⁵⁵ Int. a Jane Sabiiti, Duhaga Rusembe, 17/06/2010.

I *nanga*, che in passato erano accompagnati dall'omonima cetra a vasca, sono conosciuti in Uganda occidentale principalmente in forma vocale, se si esclude il caso delle donne songora, appartenenti ad una comunità di allevatori solo in parte integrata con i Batooro.

Anche in Nkore, le donne cantavano accompagnandosi con la cetra *nanga*: questa tipologia di repertori femminili è detta, come quelli maschili, *byevugo*, e tali poemi possono essere sia cantati che recitati senza accompagnamento strumentale.

In Tooro, le tematiche trattate dai canti *nanga* sono in buona parte le medesime affrontate dai canti *kikaso*, ossia la lode e l'espressione dell'amore per il proprio compagno; mentre nello Nkore, i *byevugo* femminili tessono le lodi delle proprie compagne (non degli uomini!) e delle vacche.⁴⁵⁶

In tutta l'Uganda occidentale, questi repertori sono strettamente associati alle donne huma o hima (ossia appartenenti ai gruppi pastorali) e venivano normalmente eseguiti la sera: le donne riunite e compostamente sedute, intonavano questi canti ondeggiando col busto. È, questo, un gesto performativo femminile esclusivamente associato al repertorio *nanga*. Inoltre, secondo un informatore,⁴⁵⁷ la parola *nanga* sarebbe collegata al verbo *kwinangira*, che significa abbassare il capo,⁴⁵⁸ atteggiamento che mostra la timidezza femminile ed è molto spesso adottato dalle donne eseguendo questi specifici repertori.

Diversi canti *nanga* presentano nel testo, spesso della parte del coro, l'espressione *ngaya* o *ngayaya*, che alcuni informatori ricollegano proprio al lento e morbido movimento del busto. Il verbo *kugaya* significa infatti camminare lentamente e debolmente⁴⁵⁹ ed è un modo di incedere particolarmente apprezzato nelle donne.

I *nanga* sono in genere canti piuttosto elaborati, che formalmente presentano una struttura responsoriale più complessa del semplice alternarsi tra solista e coro. Il coro può intervenire infatti ogni due versi del solista oppure presentare esso stesso due versi, ognuno dei quali viene alternato alla parte del solista, come nel caso del canto che verrà analizzato.

Il canto *nanga* che si è scelto di presentare è piuttosto conosciuto in Tooro e ho avuto modo di registrarne versioni differenti. Inoltre anche Tracey⁴⁶⁰ nei primi anni Cinquanta documentò questo *nanga* di villaggio; la trascrizione di una versione di questo canto, parzialmente differente da quella qui considerata, è altresì riportata in un'antologia di Solomon Mbabi-Katana.⁴⁶¹

L'esecuzione qui analizzata è stata intonata da un'anziana, Eflazio Byarufu, e da un gruppo di donne del villaggio di Kacwamba: Stellanza Kaija, Sauda Kabazaura, Evanis Basemera, Margret Kabaramura, Alisasura Christine, Kabahweza Magretti [DVD, traccia n. 6].

⁴⁵⁶ Per una descrizione dei *byevugo* femminili nello Nkore, si veda MORRIS 1965.

⁴⁵⁷ Int. a Kenneth Nyakairu, Fort Portal, 22/07/2010.

⁴⁵⁸ DAVIS 1938, p. 50. Davis specifica che questo verbo è utilizzato in riferimento alla sposa, che appunto abbassa il capo per mostrare timidezza e riserbo durante le cerimonie nuziali.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 36.

⁴⁶⁰ RegISTRAZIONI effettuate a Bukuuku da Tracey nel 1950: il riferimento è ai brani *Enanga rwanzira*, *Kawanyita wagenda*, *Ayemere Kasunsu Nkwanzu*, *Kyanda*.

⁴⁶¹ MBABI-KATANA 1987, pp. 194-197.

♩ = c. 120

Solista _____ Coro _____

O - bwi - re bwai - ra tu - go - nye - - - Mm - - -

7 Solista

- - O - bwi - re bwai - ra tu - go - nye tu - go - nye mwa Nya - ru - run - gi

14 Coro

Rwan - zi - ra Mm - - - - - - - - - - -

19 Coro

- - Rwan - zi - ra Mm - - - - - - - - - - -

24 Solista _____ Coro _____

- - Tu - go - nye mwa Nya - ru - run - gi - - - Mm - - -

31 Solista

- - Tu - go - nye mwa Nya - ru - run - gi bwi - re twe - swe - ke nyu - gu - nyu

38 Coro

Rwan - zi - ra Mm - - - - - - - - - - -

43 Coro

- Rwan - zi - ra mm

Figura 15. Trascrizione del canto *Rwanzira*, intonato da Eflazio Byarufu e da un gruppo di donne. Registrazione effettuata a Kacwamba (Tooro occidentale), il 21/09/2010. [DVD, traccia n. 6]

La trascrizione presentata corrisponde ai primi quattro versi solistici e ai relativi interventi corali. Si tratta di un canto piuttosto lungo e dall'andamento lento, tipico dei *nanga* in quanto tipologia specifica di canti.

Si tratta di un brano pentatonico (scala: Fa, Re, Si, La, Sol). Nei casi in cui l'intonazione è piuttosto imprecisa e oscilla tra due note vicine di semitono, ad esempio tra Si e Do o tra Mi e Fa o ancora tra Re e Re#, sono state utilizzate piccole frecce poste sopra le relative note per indicare che l'intonazione effettiva è leggermente calante o crescente rispetto a quella riportata in pentagramma.

Il profilo melodico è ondulato e la voce si muove in un registro medio-acuto. All'ascolto è possibile notare nella parte corale diverse esitazioni da parte delle donne del coro sulla melodia da eseguire per la parte cantata a bocca chiusa (*Mmm*), soprattutto inizialmente; nella trascrizione si è riportata soltanto la principale linea melodica del coro (ossia quella che poi si manterrà nel corso dell'esecuzione).

Il brano è in forma responsoriale, ma ha una struttura più complessa della semplice alternanza tra un coro sempre uguale e una parte solistica costantemente variata. Sono infatti presenti due diversi ritornelli, uno breve (*Mmm*) e uno molto lungo (*Rwanzira mmm, rwanzira mmm*); inoltre anche la parte solistica non ha sempre la stessa durata: la prima enunciazione è parziale, la seconda recupera la prima e la completa, come è visibile dalla trascrizione del testo verbale presentata alla pagina seguente. La struttura di base di questa particolare forma antifonale risulta quindi essere:

Solo breve – Coro breve

Solo lungo – Coro lungo

Questa forma è presente anche nelle altre versioni del canto da me documentate, come pure nell'esecuzione registrata da Tracey. In quest'ultima versione, ci sono leggere differenze melodiche e alla parte corale partecipa anche un uomo.

Nel canto qui considerato, i versi brevi del solista presentano sempre un numero di sillabe che è la metà del verso solistico lungo che segue: il verso lungo ripete infatti il verso corto precedente e aggiunge una seconda metà con lo stesso numero di sillabe della prima. Il numero di sillabe dei versi brevi oscilla tra 7 e 9, mentre quello dei lunghi varia tra 14 (7+7) e 18 (9+9).

L'alternanza di due differenti parti solistiche e corali garantisce una maggiore varietà rispetto alla semplice forma responsoriale; forse anche per questo motivo le esecutrici del canto non improvvisano variazioni ritmico-melodiche, ma si limitano ad adattare la struttura ad un numero leggermente variabile di sillabe. Proprio poiché non vi è un significativo processo di variazione, si è scelto di riportare qui soltanto la trascrizione dei primi 30 secondi circa (ossia 2 successioni di soli e cori lunghi e corti).

All'ascolto si ha l'impressione che le sezioni composte da Solo breve-Coro breve / Solo lungo-Coro lungo costituiscano delle brevi unità, formalmente concluse, il cui modello si ripete sostanzialmente immutato per il corso di tutto il canto (che risulterebbe così suddiviso in 10 di queste sezioni).

È possibile verificare le osservazioni riguardanti la versificazione della trascrizione verbale che segue, dove si indicano con le iniziali S e C rispettivamente la parte della solista e quella del coro.

S- <i>Obwire bwaira tugonye</i>	È troppo tardi, troviamo riparo
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Obwire bwaira tugonye, tugonye mwa Nyarurungi</i>	È troppo tardi, troviamo riparo da Nyarurungi ⁴⁶²
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Tugonye mwa Nyarurungi</i>	Sistemiamoci da Nyarurungi
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Tugonye mwa Nyarurungi, bwire twesweke enyugunyu</i>	Sistemiamoci da Nyarurungi, quando viene la notte ci copriamo coi fianchi
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Kabwire twesweke enyugunyu</i>	Quando viene la notte ci copriamo coi fianchi
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Kabwire twesweke enyugunyu, emikono turaze⁴⁶³ mu mbaju</i>	Quando viene la notte ci copriamo coi fianchi, ci sistemiamo con le mani sui fianchi ⁴⁶⁴
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Emikono turaze mu mbaju</i>	Ci sistemiamo con le mani sui fianchi
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Emikono turaze mu mbaju, akalimi turaze mu ngunu</i>	Ci sistemiamo con le mani sui fianchi e con la lingua tra le gengive
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Mikono turaze mu ngunu</i>	Ci sistemiamo le mani ⁴⁶⁵ tra le gengive
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Kalimi turaze mu ngunu, nukwo emikundi igamirane</i>	Ci sistemiamo con la lingua tra le gengive, così gli ombelichi si toccano l'un l'altro
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Mu maiso aliyo oha?</i>	Chi c'è di fronte a te?
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Mu maiso aliyo oha? Ni Petero Kalira</i>	Chi c'è di fronte a te, è Peter Kalira
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Ni Petero Kalira</i>	È Peter Kalira
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Ni Petero Kalira, omwana w'Abasambu</i>	È Peter Kalira, del clan Basambu
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Mivuli ekasirwe oha?</i>	Chi tiene l'ombrello?
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Mivuli ekasirwe oha? Ni Samson Nyinakabwa</i>	Chi tiene l'ombrello? è Samson Nyinakabwa

⁴⁶² Letteralmente significa 'la bella', è un nome personale femminile.

⁴⁶³ Il verbo *kuraza*, tra le varie accezioni, significa anche 'prepararsi per la notte'.

⁴⁶⁴ *Mbaju* sono letteralmente le costole, la vita.

⁴⁶⁵ Errore dell'esecutrice che riprende il verso precedente ma usando *mikono* (mani) invece di *kalima* (lingua), successivamente si corregge.

C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Ni Samson Nyinakabwa</i>	È Samson Nyinakabwa
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Ni Samson Nyinakabwa, omwana w'Abasumbi</i>	È Samson Nyakabwa, del clan Basambu
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
S- <i>Abairu murora abo</i>	I contadini che vedete
C- <i>Mmm</i>	
S- <i>Abairu murora abo banunka ihaya nk'embuzi</i>	I contadini che vedete puzzano come capre
C- <i>Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	

Nelle diverse versioni di *Rwanzira* (per le quali si rimanda all'Appendice I, Canti 4, 5 e 6), la parte corale è immutata rispetto all'esecuzione qui riportata, così come la struttura – che alterna un coro breve a uno lungo – è la medesima.

Dell'esecuzione documentata da Tracey non è stato possibile trascrivere e tradurre il testo perché le parole non sono ben intelligibili, ma si sono potute individuare le medesime parti corali, così come emergono alcuni degli stessi agglomerati verbali presenti in questa versione. Nelle altre esecuzioni riportate nell'Appendice I, il contenuto verbale è tuttavia variabile: le prime due riprendono e sviluppano alcuni versi presenti anche nella versione qui presentata; mentre la terza (eseguita non a caso da un *cultural group*) presenta versi completamente differenti. La comparazione con il contenuto verbale delle altre esecuzioni documentate è significativo se si considera che la versione qui riportata è la più lunga e probabilmente più completa: essa peraltro rimanda ad un significato sessuale senza far uso di allusioni, mentre generalmente nelle altre versioni manca la descrizione dettagliata dell'intimità tra i due amanti. Il Canto 4 nell'Appendice I è stato intonato da un anziano piuttosto brillo che, forse proprio per via dell'ebbrezza, dopo aver presentato l'idea del dover passare la notte in un luogo di fortuna, accenna anche ai versi che descrivono il contatto fisico tra gli amanti. Un'informatrice presente al momento di quella registrazione rise per l'imbarazzo. Ciò sembra indicativo del fatto che i riferimenti sessuali, anche se non volgari, siano oggi considerati indecenti nei canti tradizionali. Nella seconda versione riportata nell'Appendice I (Canto 5), eseguita da conoscenti dell'informatore 'licenzioso', si rielabora infatti il contenuto verbale degli ultimi versi dell'esecuzione qui riportata, quelli contenenti domande e il riferimento ad oggetti (il bastone da passeggio al posto dell'ombrello), ritorna anche il nome di *Samson Nyakabwa* o *Nyinakabwa*. L'ultima versione di *Rwanzira* riportata nell'Appendice I (Canto 6) mostra come un canto tradizionale può essere rielaborato da un gruppo folklorico: non vi si ritrovano i rimandi presenti nelle altre versioni proposte da anziani, ma l'immagine sensazionale di un serpente che si avvicina al luogo dove si conserva il latte e il riferimento all'amore.⁴⁶⁶

Nel caso qui presentato, dunque, il testo verbale è particolarmente interessante soprattutto perché dipinge un'immagine sensuale della donna che è stata spesso epurata

⁴⁶⁶ Un commento più dettagliato sulle altre versioni di *Rwanzira* si trova nell'Appendice I dove sono riportate le relative trascrizioni verbali.

dalle esecuzioni contemporanee di canti tradizionali nel contesto scolastico e ad opera dei *cultural group* (come nel caso del Canto 6).

È proprio questo elenco di parti del corpo che si toccano, si sovrappongono, si stringono e si incastrano a rendere la versione eseguita da Eflazio Byarufa così esplicita, pur non essendo volgare come sono altri canti nyoro e tooro con riferimenti sessuali;⁴⁶⁷ per questo è una versione rara, non ripulita dalla morale perbenista che spesso si applica oggi ai repertori tradizionali. È interessante infine notare che nella descrizione dell'abbraccio dei due amanti, si crea un effetto di attesa, poiché la progressiva addizione di dettagli deve sottostare alla struttura formale, che prevede la ripresa parziale del verso precedente e non un avanzamento costante.

Il ritornello del coro è in parte eseguito a bocca chiusa e in parte ripete la parola *rwanzira*. Per questo termine non si è trovata una traduzione precisa, ma alcuni informatori hanno suggerito un riferimento al modo in cui si siedono le donne, con le gambe piegate di lato: questa postura viene adottata nelle situazioni piuttosto formali, ad esempio quando ci sono degli ospiti a casa, si aspetta qualcuno, ci si ferma a chiacchierare ecc.; invece, durante altre attività (mentre cucinano, spulano il miglio, passano il tempo, ecc.), le donne si siedono stendendo le gambe dritte in avanti. La postura formale è quella considerata più elegante e appropriata per una donna: soltanto le donne si siedono in questo modo.⁴⁶⁸ È questa la posizione normalmente adottata quando si intonano i *nanga*: nell'Immagine 10, questa postura risulta poco visibile poiché le donne indossano lunghe donne; ma è significativo che il ragazzino sulla destra, sedendosi con le donne e cercando di seguire il loro canto, adotti la loro stessa posizione.

⁴⁶⁷ Ci si riferisce ai canti utilizzati in alcuni rituali della religione tradizionale (in particolare quelli per la fertilità) e ai canti dei gemelli che, come questo *nanga*, normalmente alludono al sesso, tuttavia in questi repertori il riferimento è volutamente volgare e avviene nominando esplicitamente i genitali, l'atto sessuale, ecc.

⁴⁶⁸ Gli uomini possono sedersi in diverse posizioni, compresa quella adottata dalle donne durante il lavoro. Per quanto riguarda la posizione in cui si siede una donna, è fondamentale che le sue gambe siano vicine e chiuse, come avviene nelle due varianti presentate (quella 'da lavoro' e quella 'formale'): una posizione differente, come ad esempio la seduta "all'indiana", con le gambe incrociate, è percepita come disdicevole e oscena.



Figura 16. Gruppo di donne (e un ragazzino) che hanno intonato il *nanga* presentato sopra.

2.2. Canti maschili di lode

Si è visto che, nel contesto di villaggio, i canti eseguiti da uomini e che concernono il tema della lode, sono propri dei bahuma e sono stati documentati esclusivamente nell'area tooro. Questi repertori sono considerati dai Batooro un'espressione aristocratica, non diffusa tra gli uomini comuni appunto perché retaggio esclusivo della cultura huma, che è collegata alle idee di eroismo e nobiltà. Ciò è vero soprattutto per i *bizina by'ente*, canti dedicati al bestiame e lontani dallo stile più melodico della musica tradizionale iru; mentre gli *ngabu* sono più conosciuti tra i Batooro e sono considerati motivo di profondo orgoglio per un uomo, in quanto espressione del suo valore nella caccia o in battaglia.

I *bizina by'ente*, letteralmente 'canti delle/per le vacche', sono anche detti *bijengo*, ma tale denominazione è decisamente minoritaria. Secondo il dizionario di Davis, tale parola viene dalla lingua runyankore, parlata nel meridionale regno dello Nkore, e significa 'recitazione di azioni coraggiose';⁴⁶⁹ secondo lo stesso vocabolario, il medesimo significato ha la parola *kyevugo*, che nello Nkore viene normalmente impiegata per indicare un poema recitato in modo estemporaneo e che tratta di azioni e imprese valorose,⁴⁷⁰ ossia una tipologia di repertorio equivalente allo *ngabu* tooro. Tuttavia il verbo *kujenga*, che sta alla radice della parola *kijengo*, presenta alla forma intransitiva il senso di 'cantare, danzare' riferito, secondo Davis, alle popolazioni delle colline e, secondariamente, il significato di 'non avere più forza'; nella forma transitiva lo stesso verbo può riferirsi al cantare azioni eroiche o all'intonare canti per il bestiame.⁴⁷¹ È in questa particolare accezione che tale sostantivo viene utilizzato in Tooro.

I *bizina by'ente* sono canti tipicamente maschili, poiché sull'uomo huma ricadeva la quasi totalità dei compiti connessi al bestiame, come il pascolo, l'abbeveraggio e la cura della mandria; inoltre il bestiame era di esclusiva proprietà maschile. Le donne si limitavano ad accudire i vitelli e si occupavano della gestione del latte e della sua trasformazione in burro chiarificato o in una sorta di formaggio cremoso. È fondamentale, per investigare il senso di questi repertori vocali dedicati ai bovini, comprendere il valore assegnato al bestiame nella cultura huma in particolare, e nella cultura dell'Uganda occidentale in generale. A proposito del ruolo del bestiame nell'Africa dei Grandi Laghi, lo storico francese Jean-Pierre Chrétien scrive:

Indépendamment de ses fonctions matérielles (lait, viande, peaux, fumier, etc.), la vache y tient une place préminente dans l'imaginaire social et dans la symbolique des relations humaines (de la dot ou du cadeau de réconciliation au lien de dépendance ou à la amende).⁴⁷²

⁴⁶⁹ DAVIS 1938, p. 71.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 87.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 54.

⁴⁷² CHRETIEN 2000, pp. 122-123.

Dunque, oltre ad essere un bene materiale sul quale basare la sussistenza della comunità, il bestiame viene investito di grande valore sociale, in quanto mezzo principale per intessere rapporti interpersonali (matrimoni, alleanze e amicizie) e, in questo senso, è comprensibile la sua importante posizione all'interno del triangolo delineato da Kenneth Nyakairu, dove le vacche costituivano una delle tre polarità, insieme alle donne e alle amicizie (maschili). Inoltre, come rileva Chrétien, la vacca ha un ruolo preminente anche nell'immaginario sociale. Con ciò si allude al prestigio legato al suo possesso e, di riflesso, alle comunità di allevatori, i bahuma appunto, rispetto a quelle di agricoltori.

In diverse società africane, il bestiame è al centro dei legami e delle relazioni sociali: tra i Banande del Congo orientale sono le capre ad avere questo ruolo. Remotti evidenzia presso questa popolazione la stretta connessione tra capre, donne, campi e capi in un circuito che permette lo scambio e la realizzazione delle interazioni sociali.⁴⁷³ Tuttavia, le capre, pur essendo «il segno visibile delle potenzialità sociali ed economiche delle famiglie nande»,⁴⁷⁴ si configurano essenzialmente come bene di scambio, il prestigio sociale è invece legato al possesso di terreni, sul quale si basa la cultura degli orticoltori nande. Tra gli allevatori dell'Uganda occidentale, invece, sono i bovini ad essere al centro non solo delle relazioni sociali e del prestigio individuale, ma dell'intera civiltà materiale e del pensiero huma. In questo senso si spiega l'esistenza di repertori vocali dedicati al bestiame.

Se i bovini costituiscono normalmente l'oggetto principale del canto, in diverse esecuzioni documentate sul campo essi costituiscono soltanto un riferimento passeggero: in altre parole, il canto delle vacche diventa spesso l'occasione per commentare recenti fatti della comunità, per esprimere i sentimenti del cantore, ecc. Questo tratto è emerso soprattutto nei canti da me registrati e forse è dovuto alla 'popolarizzazione' dei repertori tipici huma tra la popolazione tooro, che ha fatto sì che la conoscenza del bestiame, di norma descritto dettagliatamente nei *bizina by'ente*,⁴⁷⁵ non fosse comune a tutti; in tal modo l'oggetto specifico di questi repertori si è dilatato per includere argomenti tra i più vari. Si rimanda all'Appendice I per i testi verbali di alcuni *bizina by'ente*.

Sul campo sono stati da me registrati anche alcuni canti per il bestiame eseguiti da donne e, a mio parere, anche questo elemento è da ricondurre alla diffusione di questi repertori tra la popolazione tooro in generale. Essendosi in buona parte persa la specifica cultura materiale huma (in termini di conoscenza delle pratiche dell'allevamento e del bestiame che caratterizzava questi repertori), anche la caratterizzazione dei *bizina by'ente* come repertori esclusivamente maschili si è parzialmente dissolta.

Si è scelto di presentare qui un *kizina ky'ente* eseguito da uomini. Si tratta di un'esecuzione realizzata da persone che non sono solite cantare insieme: dall'ascolto risulta evidente che il solista ha alcuni momenti d'incertezza sulle parole da intonare, così come il coro non sempre risponde correttamente. La registrazione, effettuata a Kiguma il

⁴⁷³ REMOTTI 1993, pp. 33-34.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 34.

⁴⁷⁵ Come si vedrà dai testi dei canti, esiste infatti una nomenclatura dettagliata per descrivere il tipo di manto del bestiame, la forma delle corna, i suoi atteggiamenti ecc.

10/09/2010, è stata infatti realizzata su mia esplicita richiesta. L'esecutore è Gerrison Kinyoro e la parte del coro è eseguita da altri due uomini [DVD, traccia n. 7].

♩ = c. 200

Solista _____ Coro _____

Bi - tu - li bam - bi - - - O - gu mu - he - zi w'e - byo - ma _____

5 _____ Solista _____ Coro _____

— Bi - tu - li bam - bi - - O - gu mu - he - zi w'e - byo - ma _____

10 _____ Solista _____ Coro _____

— O - bum - ba nin - ta - hya Ntee - raen - ko - mii - ran - gi - ra _____

16 _____ Solista _____ Coro _____

— Si - si - si bam - bi - - - O - gu mwo - ki w'a - ma - ka -

21 _____ Solista _____ Coro _____

ra Si - si - si bam - bi - - - O - gu mwo - ki w'a - ma - ka -

26 _____ Solista _____ Coro _____

ra O - bum - ba nin - ta - hya Ntee - raen - ko - mii - ran - gi - ra

Figura 17. Trascrizione del canto *Bituli bambi*, intonato da Gerrison Kinyoro e coro maschile. Registrazione effettuata a Kiguma (Tooro centrale), il 10/09/2010 [DVD, traccia n. 7].

Il brano è pentatonico (Si-La-Fa#-Mi-Do#) e il Mi sembra costituire la finalis. In alcuni punti si nota una leggera oscillazione di intonazione tra Do# e Re e tra Fa e Fa#. Il profilo melodico delle parti solistiche, così come di quelle corali, risulta ondulato.

Similmente agli altri *bizina by'ente* da me documentati in Tooro, lo stile di canto è quello normalmente impiegato nei repertori iru: non vi è, come nelle registrazioni storiche o in

quelle da me effettuate presso comunità marginali di allevatori, l'utilizzo dello stile melismatico peculiare huma. A mio parere, ciò è da imputare sia alla scomparsa della forma di sostentamento huma, che prevedeva una dipendenza esclusiva dal bestiame, sia alla diffusione di tali repertori tra tutti i Batooro.

Il canto è strutturato secondo una particolare forma responsoriale, che ho raramente riscontrato in altri repertori. A livello melodico, vi è un modello per i primi due versi solistici e uno per i primi due cori, seguono un verso solistico e un coro fissi per tutto il brano e un ritorno al modello melodico iniziale variato, secondo lo schema:

S-C, S-C, Sx-Cx; S'-C', S'-C', Sx-Cx; S''-C'', S''-C'', Sx-Cx; ecc.

dove S indica la parte del solista e C quella del coro. Nel complesso, quindi, il verso solistico e quello corale fissi (ossia Sx e Cx) sembrano isolare diverse unità ritmico-melodiche.

Buona parte delle variazioni a livello ritmico sono infatti determinate dal numero variabile di sillabe nei versi successivi, sia nelle parti solistiche che in quelle corali. Come è visibile dalla trascrizione testuale che segue, a livello verbale, la successione di versi appare così variata:

S1-C1, S1-C1, Sx-Cx; S2-C2, S2-C2, Sx-Cx; S3-C3, S3-C3, Sx-Cx; ecc.

1) S- <i>Bituli</i> ⁴⁷⁶ <i>bambi</i>	Bituli, davvero
C- <i>Ogu muhesi w'ebiyoma</i>	Il fabbro dei metalli
S- <i>Bituli bambi</i>	Bituli, davvero
C- <i>Ogu muhesi w'ebiyoma</i>	Il fabbro dei metalli
S- <i>Obumba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua
2) S- <i>Sisisi</i> ⁴⁷⁷ <i>bambi</i>	Sisisi, davvero
C- <i>Ogu mwoki w'amakara</i>	Quello che fa il carbone
S- <i>Sisisi bambi</i>	Sisisi, davvero
C- <i>Ogu mwoki w'amakara</i>	Quello che fa il carbone
S- <i>Obumba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua
3) S- <i>Ibamba lya siina</i>	La pelle liscia della vacca marrone scuro
C- <i>Ehagirekwo na taha</i>	È davvero soddisfatta e torna a casa
S- <i>Ibamba lya siina</i>	La pelle liscia della vacca marrone scuro
C- <i>Ehagirekwo na taha</i>	È davvero soddisfatta e torna a casa
S- <i>Obumba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua
4) S- <i>Mayenje gagaaju</i>	La vacca a macchioline marroni e quella marroncina
C- <i>Ehagirekwo na taha</i>	È soddisfatta anch'essa e torna a casa
S- <i>Mayenje gagaaju</i>	La vacca a macchioline marroni e quella marroncina

⁴⁷⁶ Nome di bovino.

⁴⁷⁷ Nome di bovino, lett. 'nerissimo'.

C- <i>Ehagirekwo na taha</i>	È soddisfatta anch'essa e torna a casa
S- <i>Obumba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua
5) S- <i>Bihogo bya ibamba</i>	La vacca rossiccia figlia della vacca a macchie
C- <i>Ehagisa ebyanzi n'ebyanzi</i>	Riempie i recipienti di latte
S- <i>Bihogo bya ibamba</i>	La vacca rossiccia figlia della vacca a macchie
C- <i>Ehagisa ebyanzi n'ebyanzi</i>	Riempie i recipienti di latte
S- <i>Obu mba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua
6) S- <i>Sisisi bambi</i>	Sisisi davvero
C- <i>Ogu mwoki wamakara</i>	È quella che fa il carbone
S- <i>Sisisi bambi</i>	Sisisi davvero
C- <i>Ogu mwoki wamakara</i>	È quella che fa il carbone
S- <i>Obu mba nintahya</i>	Quando vado a casa
C- <i>Nteera enkomi irangira</i>	Schiocco forte la lingua

I numeri posti a fianco del testo verbale vogliono indicare le diverse unità (quasi delle strofe) isolate dai versi solistico e corale fissi. Per l'articolazione complessiva che ne risulta, questa struttura appare imparentata con quello del *nanga* presentato in precedenza.

Per quanto riguarda il contenuto del brano, Kinyoro spiega che in questo canto il protagonista, un muhuma, deride un fabbro e un produttore di carbone, poiché sono persone di livello inferiore al suo. Lo schiocco della lingua è spesso utilizzato dagli allevatori per richiamare il bestiame: con questo particolare il solista si identifica come muhuma e si contrappone al fabbro e al carbonaio: in Tooro gli allevatori hanno notoriamente un forte senso di superiorità verso chi fa altri mestieri (cfr. riferimento ai bairu in *Rwanzira*).

Nel testo verbale del canto è evidente la grande varietà lessicale del rutooro per definire le numerose varianti del manto dei bovini, che si è cercato maldestramente di rendere nella lingua italiana. Oltre ad essere identificate dal manto, alle mucche viene spesso dato un nome: nei versi iniziali si trovano ad esempio i nomi propri *Bituli* e *Sisisi*.

Anche nello Nkore, presso i bahima (allevatori come i bahuma), è testimoniata la presenza di repertori di lode alle vacche, ma non si tratta di canti, bensì poemi recitati, detti *birahiro*. Essi sono formalmente simili ai *byevugo* (corrispondenti agli *ngabu tooro*), tuttavia il tema trattato è la lode della propria mandria e non la descrizione delle proprie valorose azioni.⁴⁷⁸ Secondo Henry F. Morris, anche nello Nkore vi sono nomi comuni per descrivere un capo di bestiame a partire dal manto o dalla forma delle corna, ma vi sono pure nomi di lode per le singole vacche, che frequentemente appaiono nei *birahiro*.⁴⁷⁹ Morris sottolinea come i bahima non considerino l'attuale valore economico (latte, carne, ecc.) di un bovino, ma piuttosto la sua bellezza e la grazia delle sue corna. È interessante sottolineare come oggetto di lode e grande considerazione fossero soltanto le vacche, mentre i tori venivano raramente cresciuti (e, se allevati, soltanto per la monta), infatti i vitelli fornivano normamente la carne

⁴⁷⁸ Per questo motivo, a mio parere, Tracey indica come *kyevugo* una recitazione nkore di lode al bestiame. Si tratta di *Ente za Kanyororo*, ossia 'le vacche di Kanyororo', registrato nel 1950 nello Nkore.

⁴⁷⁹ MORRIS 1964.

della dieta huma, mentre molto raramente si uccideva una mucca per averne carne. Ciò perché la dieta degli allevatori bahima era basata sul latte e, per questo motivo, le vacche erano al centro dei legami sociali e del prestigio individuale. Infine, Morris nota che, al di là dei nomi di lode che descrivono le caratteristiche fisiche delle mucche, esse venivano elogiate nominando i loro natali, seguendo una linea discendenza che andava di madre in figlia. Questi elementi si ritrovano anche nel testo nel *kizina ky'ente* qui analizzato.⁴⁸⁰

Nel complesso delle registrazioni di Wachsmann, Tracey e Cooke, la tipologia di canti *bizina by'ente* è documentata con diverse versioni del medesimo canto, esecuzioni differenti soltanto nel contenuto verbale.⁴⁸¹ Testimoniato in tre diverse vesti verbali del ritornello, questo è certamente il canto per il bestiame più diffuso. Tale canto è conosciuto nella maggior parte dei casi come *Bwasemera obugenyi bw'omunywani wange* ed è stato anche da me documentato in Tooro, nell'esecuzione di Charles Rugaaju. Questa versione è riportata nell'Appendice I (Canto 7). Si tratta di un'esecuzione molto lunga e che pone numerose difficoltà interpretative dal punto di vista musicale, a causa del tentativo del solista di imitare lo stile vocale huma (in particolare i melismi cui egli tenta di avvicinarsi con un traballante vibrato), giungendo ad un risultato quantomeno ambiguo. Tuttavia la vasta conoscenza della cultura huma di Rugaaju è evidente nella ricchezza che egli sfoggia sul piano verbale: vi sono numerosi nomi dati al bestiame sia per identificarne il manto che per lodarlo, come avviene negli affini repertori nkore descritti da Morris, il quale sottolinea altresì come parte della lode si concentri in ermetici epiteti.⁴⁸²

⁴⁸⁰ *Ivi*, pp. 24-25.

⁴⁸¹ Reg. di Wachsmann a Kisomoro nel 1954, dal titolo *Bwasemera obugenyi bwa munywani wange*. Reg. di Tracey a Bukuuku nel 1950: *Bwasemera* e *Ilemere*. Reg. di Cooke a Butiiti del 1964-68: *Kabusemere* e *Mweyanze*. Soltanto Peter Cooke documenta un *kizina ky'ente* differente: *Mbere mwaruga*, in questa esecuzione, tuttavia, il coro sembra essere modernizzato.

⁴⁸² *Ibidem*.

Si include in questa sezione, dedicata ai canti di lode, anche una tipologia particolare di repertori che comprende canto e recitazione. Si tratta degli *ngabu*: il termine è propriamente utilizzato per indicare soltanto la recitazione, tuttavia in Tooro essi sono preceduti e talvolta terminati da un canto.⁴⁸³ Per il loro contenuto e per il fatto che la performance includa anche un canto, si è deciso di presentare gli *ngabu* in questa sezione.

Da quanto emerge dalle registrazioni effettuate da Tracy nello Nkore,⁴⁸⁴ le omologhe recitazioni eroiche *hima* (*byevugo*) non sono precedute o seguite da canti. In Tooro, tuttavia, come si riscontra nella documentazione realizzata in quest'area da Tracey⁴⁸⁵ e da Cooke,⁴⁸⁶ la recitazione è introdotta e conclusa, o soltanto introdotta, da uno stesso canto. Questi brani non presentano i tratti caratteristici dello stile *huma* (declamato del solista, melismi nella parte corale), ma piuttosto uno stile sillabico e una certa cantabilità; la totalità di canti *ngabu* da me documentati hanno peraltro una forma responsoriale semplice (con un solo coro), mentre nei repertori *huma* è ricorrente una forma responsoriale più complessa. Si tratta quindi di canti non propriamente *huma*, la cui associazione con gli *ngabu* è verosimilmente dovuta ad una diffusione di questi repertori tra tutti i Batooro.

Lo *ngabu* che è stato deciso di presentare è stato registrato a Mabira (Tooro settentrionale) nel 2010⁴⁸⁷ [DVD, traccia n. 8].

Si riporta qui la trascrizione musicale del canto introduttivo, eseguito da John Kasigazi e da un coro misto: nonostante lo *ngabu* sia specificatamente maschile, alle donne è permesso unirsi al coro del canto che introduce e talvolta conclude la recitazione centrale.

⁴⁸³ Nella documentazione che accompagna le registrazioni effettuate da Peter Cooke tra il 1964 e il 1968, nel caso di *Zali mbogo/Abalwana*, egli utilizza il termine *ngabu* in riferimento al canto e denomina *kivugo* la recitazione.

⁴⁸⁴ Registrazioni effettuate nel 1950 in Nkore: *Eky'evugo Ky'okwema, Ente za Kanyororo* probabilmente un *kirahiro, Ekyokuhimbisa, Eky'evugo Ky'obumanzi*. Non vi sono invece registrazioni di *ngabu* effettuate da Wachsmann.

⁴⁸⁵ Registrazioni effettuate nel 1950 a Bukuuku: *Rwabazira, Obalemege, Zali mbogo zali nkanga*.

⁴⁸⁶ Registrazioni effettuate a Butiiti: *Zali Mbogo/Abalwana, Embogo/Abaisaija nabagira nta/Abairu, Ekiro kutiire emisinde/Kalinadima/Bainaga/Zali mbogo*.

⁴⁸⁷ Esecuzione di John Kasigazi e coro, Mabira, 09/09/2010.

Coro

Za - li mbo - go za - li nkan - ga

Solista

Mu - sai - ja mbo - go

Battito mani

4

Za - li mbo - go za - li nkan - ga

Mbo - go mbo - go

8

Za - li mbo - go za - li nkan - ga

za - li nkan o - mu - sai - ja nta - le

12

Za - li mbo - go za - li nkan - ga

Mbo - go mbo - go

16
Za - li mbo - go za - li nkan - ga

16
Mu - sai - ja mbo - go

20
Za - li mbo - go za - li nkan - ga

20
mu - sai - ja nta - le

24
Za - li mbo - go za - li nkan - ga

24
mu - sai - ja nso - ro

28
Za - li mbo - go za - li nkan - ga _____

28
za - li nkan - ga _____

Figura 18. Trascrizione del canto *Zali mbogo zali nkanga*, eseguito da John Kasigazi e coro a Mabira (Tooro settentrionale), il 09/09/2010 [DVD, traccia n. 8].

Come si può notare, si tratta di una forma responsoriale che prevede un unico coro, dal profilo melodico ondulato. La parte del solista è molto breve e in certi casi presenta ha un andamento ondulato, in altri procede recto tono. La sovrapposizione (*tuillage* o *overlapping*) tra la parte del solista e quella del coro è minima e avviene all'unisono. Come nel canto per

la macinazione del miglio, il brano si basa su una sezione di quattro altezze (Si-Sol#-Fa#-Mi)⁴⁸⁸ verosimilmente parte di una scala pentatonica. La pulsazione fondamentale è scandita dal battito di mani degli esecutori. La registrazione, e di fatto la trascrizione che la rispecchia, sono state da me tagliate nella parte iniziale, nella quale solista e coro non erano sincronizzati. Per questo motivo, il brano risulta prendere avvio con la parte corale anziché con quella solistica.

Questo stesso canto è presente nella registrazione di Tracey, *Zali mbogo zali nkanga*.⁴⁸⁹ In quel caso, il canto è eseguito prima e dopo la recitazione, quest'ultima è però differente da quella che vedremo di seguito. Inoltre nella documentazione di Tracey, alcuni tamburi accompagnano il canto. Similmente, nella documentazione di Cooke⁴⁹⁰ questo canto, scandito dal battito di mani, è ricorrente per introdurre varie recitazioni.

Come in altri canti associati agli *ngabu*, l'invenzione verbale nella parte del solista è scarsa, rispetto ad altre tipologie di canti responsoriali. Spesso, infatti, si ripetono le stesse parole, le quali ricorrono anche in versioni eseguite da informatori diversi. Questo fa pensare che l'attenzione performativa sia rivolta principalmente alla recitazione, sia da parte dell'esecutore che da parte degli ascoltatori. In effetti, nelle diverse esecuzioni di *ngabu* da me documentate, come nelle registrazioni storiche cui si è fatto riferimento sopra, ho potuto riscontrare poca varietà nei canti di accompagnamento, che venivano utilizzati per introdurre recitazioni diverse. Ciò induce a pensare che si tratti di canti stabilmente associati con le recitazioni, le quali però variano a seconda dell'esecutore.

Nel caso qui analizzato, il solista del canto iniziale, John Kasigazi, è anche l'esecutore della recitazione. Di seguito si riporta il testo verbale del canto e la trascrizione della recitazione, con traduzione.

C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i> ⁴⁹¹	C'erano bufali e faraone
S- <i>Musaija mbogo</i>	Uomo bufalo
C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
S- <i>Mbogo, mbogo</i>	Bufalo, bufalo
C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
S- <i>Musaija ntale</i>	Uomo leone
C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
S- <i>Mbogo, mbogo</i>	Bufalo, bufalo
C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
S- <i>Musaija mbogo</i>	Gli uomini sono bufali
C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
S- <i>Musaija ntale</i>	Uomo leone
C- <i>Zaali mbogo, zaali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
S- <i>Musaija nsoro</i> ⁴⁹²	L'uomo è un animale selvatico

⁴⁸⁸ Il Re appare solo a b. 4, probabilmente a causa dell'attacco calante della parte corale, invece del Mi.

⁴⁸⁹ Registrazione effettuata nel 1950 a Bukuuku.

⁴⁹⁰ Si veda la nota 486.

⁴⁹¹ Gallinacci selvatici della famiglia delle *Numididae*, noti in inglese col termine *Guinea fowls*, sono simili alle faraone domestiche diffuse in Europa.

Hurra engabu, hurra engabu, hurra engabu, hurra engabu. //

Ascoltate il [mio] scudo, ascoltate il [mio] scudo, ascoltate il [mio] scudo, ascoltate il [mio] scudo.

Naija nayo engabu yange, busale mburwane, busale mburwane, busale mburwane. //

Sono venuto col mio scudo, dividetelo e lo combatto,⁴⁹³ dividetelo e lo combatto, dividetelo e lo combatto.

Okateka mutima ka Rwahwire wa Ijurunga nyine emoso. //

[Sono] Colui che aggiusta i cuori di Rwahwire di Ijurunga, ho la mano sinistra.⁴⁹⁴

Naija n'engabu yange, busale mburwane, busale mburwane, busale mburwane. //

Sono venuto col mio scudo, dividetelo e lo combatto dividetelo e lo combatto, dividetelo e lo combatto.

Kasindi kyaka Tooro tindigigya, oku nkalyayo akanyama kicumu ruganbwa. //

Kasindi in Tooro, non ci andrò mai, là odio la carne della lancia famosa.

Abaraihire ntema nk'omugusa. / Abagufu nkulingura nk'empike. //

Gli alti li taglio come il sorgo. I bassi li butto come bottoni.

Bamuteeka yajwa, / bamwinamya yatoonya. / Bagamba ogu noha, / nga nogu omwana w'omusaija, busale mburwane. //

Lo fanno sedere, leccò, lo fecero alzare, sgocciolò. Si chiedono chi è, no, è lui il figlio dell'uomo, dividetelo e lo combatto.

Busale mburwane eginiyo engabu yange, / ey'akateeka mutima ka Rwahwire, / omwana wa Ijurunga, nyine emoso, / omwana wa ise sa makoomi. / Nkateera is'abarongo na nyin'abarongo, / abarongo barara n'ebagali batanywire.

Dividetelo e lo combatto, è il mio scudo, di colui che aggiusta i cuori di Rwahire, figlio di Ijurunga, ho la sinistra, figlio di colui che distrugge la struttura. Picchiate il padre e la madre dei gemelli, i gemelli dormirono con le coppe senza bere da esse.

Kahunge ka Rwamwanya, / ninaga emikono, / oku tindigyayo, / nkalyayo akanyama kicumu Rugamba, / bagamba ogu noha, / arukwebuga engabu.

È Kahunge di Rwamwannya, stendo le mani, non andrò mai là, odio là la carne della lancia forte e poi dissero chi sono, chi recitava lo *ngabu*.

Ngu ogu nuwe omusaija Rugambwa, / omusaija emanzi, / omwana wa Rugambira Mubaingi, /

omwana atagambira omu bantu abaake. //

Questo è un uomo chiamato Rugambwa, l'uomo coraggioso, il figlio di Rugambira Mubaingi, figlio che non parla tra poche persone.

Egi ningyanga, nigonza engabu yange aya Kateka Mutima Karwahwire owa Ijurunga nyine emooso.//

Rifiuto quello scudo, voglio il mio scudo di Kateka Mutima, Karwahwire di Ijarunga, ho la

⁴⁹² Secondo DAVIS 1938, p. 133, la parola significa 'sorgente d'acqua, cavallo, asino; bacche utilizzate nel gioco *orusoro*'. La sequenza di animali selvatici nominati nei versi precedenti fa tuttavia pensare che si intenda invece una parola dallo stesso radicale, *bisoro* (sing. *kisoro*) che significa appunto 'animale' (*Ivi*, p. 78), in questo contesto assimilata nel prefisso alle parole utilizzate sopra, probabilmente anche per una esigenza legata al numero di sillabe.

⁴⁹³ Sembra che la frase ricorrente 'dividetelo e lo combatto' (*busale mburwane*), sia da riferirsi alla linee di divisione tracciate tra contendenti che venivano oltrepassate in segno di sfida.

⁴⁹⁴ La frase significa che il recitante è mancino, il che implica, nella cultura locale, che è dotato di buona mira.

sinistra

Lero ninyija nayo, / mbagambire, / amuzaara, / amwanga, / amuzaara, amutunda, / amuswera, amwanga, / ekitalyanga / egi niyo engabu yange / busale mburwane, / eya Kateeka Mutima Karwahwire. //

Vengo con esso, lo dico loro, lo partorisce e lo rifiuta, lo partorisce, la vende, la sposa, la rifiuta, ciò che non rifiuterò mai è il mio scudo, dividetelo e lo combatto, quello di Kateka Mutima Karwahwire.

Ataina ngabu, atwale eyange, / omwana w'omusaija. //

Chi non ha uno scudo, prenda il mio, figlio di uomo.

C- Rili rili rili

In alcuni casi da me documentati in Tooro, durante la recitazione dello *ngabu*, gli astanti rispondono alle affermazioni del recitante con l'assenso (*Mmm*) oppure lo incoraggiano a proseguire, gridando 'Parla!' (*Gamba!*) Alla fine della recitazione, l'apprezzamento degli ascoltatori è espresso dall'espressione *Rili rili rili*, che non ha un vero e proprio significato letterale o, per lo meno, esso non è oggi conosciuto. Morris⁴⁹⁵ riporta che nello Nkore, la recitazione, svolta a velocità esorbitante, è intercalata dalle espressioni di assenso (*Eee! Sì!*) degli astanti, che s'inseriscono tra i vari versi (*nkomi*), i quali hanno spesso una lunghezza simile, in modo che il poema nel complesso risulti armonico: questi elementi non sono stati riscontrati negli *ngabu* da me documentati in Tooro. Probabilmente ciò è dovuto alla scarsa dimestichezza dei Batooro con la recitazione degli *ngabu* che non sono infatti più soggetti ad una attiva realizzazione estemporanea come in passato.⁴⁹⁶

Secondo Gerrison Kinyoro,⁴⁹⁷ gli *ngabu* possono trattare diversi argomenti: la battaglia, la caccia o altre imprese valorose che permettono di mettere in luce l'eroismo dell'esecutore; inoltre gli *ngabu* sono personali, devono cioè essere inventati da ciascun uomo che intende recitarli. Sembrano tuttavia ricorrere, nelle varie recitazioni, immagini particolarmente efficaci, che sono state probabilmente recuperate in recitazioni di diversi esecutori proprio per la loro forza espressiva. Gli imprestiti tra diversi recitanti sono segnalati anche da Morris a proposito del contesto hima.⁴⁹⁸

Sempre secondo l'opinione di Kinyoro, i canti associati agli *ngabu* sono comuni e ricorrenti: essi si limitano ad avere un'affinità di contenuto con il tema che sarà trattato nella recitazione, ma non sono specifici per quella recitazione. Nel caso qui analizzato, tuttavia, il canto introduttivo fa riferimento alla caccia, ma la recitazione non parla della caccia, bensì di varie imprese del recitante (o che egli si attribuisce). Ho documentato il canto *Zali mbogo zali nkanga* anche nell'esecuzione di Gerrison Kinyoro, la quale era sostanzialmente omologa a quella qui analizzata, mentre la recitazione era differente e narrava imprese svoltesi

⁴⁹⁵ MORRIS 1964, p. 19.

⁴⁹⁶ Non è questa la sede per svolgere un'analisi metrica sullo *ngabu* qui considerato, per ulteriori osservazioni sulla struttura dei simili poemi nkore, si rimanda ancora una volta a MORRIS 1964.

⁴⁹⁷ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 10/09/2010.

⁴⁹⁸ MORRIS 1964, p. 28.

appuntamento durante la caccia. Si rimanda all'Appendice I (Canto 8) per il confronto del testo verbale del canto e della seguente recitazione.

Il medesimo canto è stato da me documentato in Bunyoro meridionale e mi è stato presentato come canto di caccia, ma gli informatori non erano a conoscenza di una recitazione connessa a questo brano. In quella sessione è stato possibile documentare anche un altro canto spesso associato agli *ngabu*, *Abairu batina ngabu*,⁴⁹⁹ e anche in questo caso gli esecutori non conoscevano recitazioni in relazione con tale canto. La zona in cui si sono registrati questi canti monchi di parte recitata è vicino al confine col Tooro, sembra quindi verosimile che i canti associati alle recitazioni abbiano una circolazione limitata ma autonoma rispetto a queste ultime. Il fatto che in Bunyoro non si conoscano *ngabu* e che nella zona di confine si siano rinvenuti soltanto alcuni dei canti ad essi associati, porta, ancora una volta, a sottolineare il legame di questi repertori con la cultura huma, che in Bunyoro si è quasi completamente persa.

Tornando al contenuto specifico della recitazione, si è detto che i temi trattati, nelle versioni da me documentate, sono le coraggiose imprese condotte dal recitante in battaglia o durante la caccia, attività esclusivamente maschili. La parola *ngabu* significa 'scudo',⁵⁰⁰ e in questa accezione, oltre a quella che indica questi repertori, è ancora utilizzata oggi. Nella documentazione relativa alle sue registrazioni,⁵⁰¹ Tracey scrive che *ngabu* significa uomo coraggioso. In effetti lo scudo è simbolo maschile, come la lancia, in quanto connesso alla battaglia e soprattutto alla difesa del regno e della propria famiglia, compito, quest'ultimo, che rientra negli obblighi dell'uomo sposato, come è stato sovente ricordato dagli informatori sul campo.

A sottolineare il fatto che si tratta di repertori esclusivamente maschili, va rilevato che non ho mai avuto modo di documentare uno *ngabu* eseguito da una donna, nemmeno nelle performance dei gruppi o delle scuole, a testimonianza di come, anche oggi, questa tipologia di repertori sia ancora inequivocabilmente legata al genere maschile.

Secondo gli informatori, in passato gli *ngabu* venivano recitati in piedi da uomini che tenevano in mano lo scudo e brandivano la lancia, similmente a quanto avveniva per i *byevugo nkore*.⁵⁰² L'esecutore del brano qui analizzato ha voluto recitare il suo *ngabu* abbigliato in modo tradizionale e reggendo la sua lancia, che è ancora oggi un'arma piuttosto diffusa, a differenza dello scudo.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Canto documentato anche da Tracey, col nome *Obalemege*, registrazione effettuata a Bukuuku nel 1950 e da Cooke, come canto finale di una serie con il titolo *Abairu*.

⁵⁰⁰ DAVIS 1938, p. 124.

⁵⁰¹ TRACEY 1973, p. 305.

⁵⁰² *Ivi*, p. 305 e MORRIS 1964, p. 21.

⁵⁰³ Si veda la Figura 13.



Figura 19. John Kasigazi, Mabira (Tooro settentrionale), 09/09/2010.

Secondo Tracey, gli *ngabu* erano normalmente eseguiti alle feste.⁵⁰⁴ A parte l'indicazione dell'esecuzione a fini di intrattenimento, le informazioni da me raccolte sul campo sono vicine alle occasioni esecutive delineate da Morris: infatti in Tooro, gli *ngabu* venivano a volte recitati dallo sposo per mostrare il proprio valore alla famiglia della sposa, ma potevano altresì essere dedicati al sovrano per mostrare il coraggio dimostrato in battaglia o nella caccia oppure trovare spazio nelle occasioni di svago.⁵⁰⁵ Secondo Morris,⁵⁰⁶ la recitazione dei *byevugo nkore* si svolgeva generalmente alla sera, quando gli uomini si intrattenevano in compagnia al ritorno da pascolo. Morris sottolinea come tutti gli uomini *hima* sapessero in passato comporre il proprio poema eroico. Inoltre vi erano occasioni nelle quali la recitazione di un *kyevugo* non era per svago ma necessaria, ad esempio durante l'investitura come capo locale da parte del re, o quando un uomo si metteva al servizio del sovrano, o ancora durante la battaglia per tenere saldi gli animi e, infine, quando si richiedeva una giovane in sposa.

A proposito del contenuto delle recitazioni, Tracey scrive:

⁵⁰⁴ TRACEY 1973, p. 305.

⁵⁰⁵ Int. a Steven Kasenene, Kamwenge, 06/09/2011.

⁵⁰⁶ MORRIS 1964, p. 12.

The subject of their adulation may be their host, their cattle or any subject gratifying their senses. Adulation of elders is part of the sycopathic social system common to many tribes and especially cattle owners. The practice of interspersing spoken praises between song is also found among the Sotho of Basutoland. [...] These praises were originally intended to praise fighting men. Nowadays with no fighting to be done the praises have been extended to any gratification and particularly of the 'Pombe' banana beer.⁵⁰⁷

Se è vero che a partire dal primo Novecento, in conseguenza degli accordi firmati coi britannici, in Tooro non vi furono più battaglie per il regno, non ho mai avuto occasione di documentare, nei racconti degli informatori e nel contenuto verbale delle recitazioni, *ngabu* che parlassero della birra o degli ospiti. La lode (indiretta) degli anziani invece figura spesso come riferimento agli antenati del recitante e in questo senso il loro prestigio si riflette su chi li nomina, come è possibile rilevare anche dal testo della recitazione riportata sopra. In effetti, all'esame del contenuto degli *ngabu* da me registrati, sembra che ogni elemento della recitazione (riferimento agli antenati, narrazione delle imprese, denigrazione degli altri) sia funzionale all'esaltazione personale.

Morris osserva che l'argomento più ricorrente nei *byevugo nkore* è la narrazione delle proprie imprese e di quelle dei propri compagni soprattutto durante le scorrerie per sottrarre bestiame a gruppi vicini, ma anche per difesa del regno.⁵⁰⁸ Inoltre egli sottolinea come l'enfasi della recitazione non sia su una sequenza esatta di fatti, che spesso sono già noti agli astanti, quanto su una descrizione che risulti efficace variando, lessicalmente, argomenti già conosciuti e il tema attorno a cui ruota tutto il poema, cioè il coraggio (del recitante).⁵⁰⁹ A questo fine, è fondamentale ricorrere a metafore o paragoni, come è riscontrabile anche nello *ngabu* qui riportato (ad es. *Abaraihire ntema nk'omugusa. / Abagufu nkulingura nk'empike*, 'Gli alti li taglio come il sorgo. I bassi li butto come bottoni') e metonimie (ad es. *nyine emoso*, 'ho la mano sinistra'⁵¹⁰).

Nei *byevugo* abbondano nomi personali di lode che descrivono le proprie qualità,⁵¹¹ mentre, per quanto è stato possibile riscontrare in Tooro, non vi è l'utilizzo di veri e propri nomi di lode rivolti a sé quanto di perifrasi per descrivere le proprie doti (nello *ngabu* qui presentato: ad es. *ey'akateeka mutima ka Rwahwire*, 'di quello che aggiusta i cuori di Rwahire').

Inoltre, l'affermazione del proprio coraggio e della propria forza fisica, non di rado descritti con toni arroganti e impietosi, sembrano spingersi al di là del rispetto degli altri funzionale al quieto vivere e spesso lodato in altri repertori, come nei canti che trattano le amicizie. La virilità dipinta negli *ngabu* è al limite del selvaggio, dei confini tracciati dalla società che si definisce tale, è la virilità dell'uomo che si confronta con situazioni al limite dell'umanità, quelle che prevedono lo scontro con animali selvatici e la lotta cruenta e sanguinaria con altri uomini.

⁵⁰⁷ TRACEY 1973, p. 305. Probabilmente col termine *pombe* Tracey si riferisce alla birra *tonto*.

⁵⁰⁸ MORRIS 1964, pp. 13-14.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 13 e 25.

⁵¹⁰ La frase significa che il recitante è mancino, il che implica, nella cultura locale, che è dotato di buona mira.

⁵¹¹ MORRIS 1964, p. 22.

3. Canti di matrimonio

I canti utilizzati durante i matrimoni tradizionali erano numerosi e differenziati a seconda della circostanza esecutiva all'interno dell'elaborata cerimonia nuziale, che, sinteticamente, prevedeva: diversi incontri preliminari tra membri delle due famiglie, la cerimonia vera e propria a casa della sposa e l'arrivo di quest'ultima presso la sua nuova dimora, dove la famiglia dello sposo festeggiava. All'interno di questi repertori è possibile differenziare i canti rituali, che marciano passaggi cerimoniali specifici associati al cambiamento di status della sposa e degli sposi insieme, e quelli di intrattenimento, che si concentrano nell'ultima parte del complesso cerimoniale nuziale, presso la casa dello sposo.

Da quanto è stato possibile comprendere sul campo, i canti eseguiti durante i matrimoni non erano differenziati a seconda del genere degli esecutori né vi erano canti specificatamente per uomini o per donne. La contrapposizione fondamentale era tra i canti eseguiti dalla parte dello sposo e quelli intonati dalla parte della sposa.

Come si è visto nel Capitolo I, il matrimonio era un momento fondamentale nella vita dei Banyoro e dei Batooro, in quanto sanciva il loro passaggio all'essere uomo e all'essere donna, non essendo presenti in queste società riti di passaggio all'età adulta. L'importanza del matrimonio, tuttavia, non si limitava al valore che esso aveva per gli sposi, ma sanciva un'alleanza tra famiglie.

Oggi non sono più eseguiti canti tradizionali nei matrimoni, se non probabilmente in rare occasioni private, che non ho avuto occasione di documentare. L'intrattenimento durante la cerimonia principale – che oggi prevede, in un'unica giornata, la presentazione formale della famiglia dello sposo a quella della sposa (*kweranga*) e la dipartita di quest'ultima dalla casa paterna (*kugaba*)⁵¹² – è normalmente delegato ai gruppi folklorici (*cultural group*) che, oltre ad eseguire danze tradizionali e talvolta in Tooro anche qualche canto tradizionale, interpreta canzoni di moda in playback, sketch e scenette comiche. Inoltre diversi passaggi della cerimonia a casa della sposa sono sottolineati musicalmente da canzoni romantiche ugandesi (in lingua locale o più sovente in luganda) o straniere.

Se dunque l'aspetto musicale della cerimonia si è allontanato dai repertori tradizionali, la cui limitata esecuzione è affidata a semi-professionisti, per abbracciare la musica 'moderna', dall'altro lato i passaggi previsti per il matrimonio tradizionale sono rispettati ancora oggi, hanno anzi subito una forte strutturazione e formalizzazione, per lo meno nella componente pubblica, cioè quella funzionale alla creazione di un'alleanza tra famiglie; mentre l'aspetto rituale della cerimonia, riportato dalla bibliografia⁵¹³ e legato al passaggio all'età adulta, sembra oggi essere scomparso.

⁵¹² Secondo DAVIS 1938, p. 34, la parola *kugaba* significa 'donare, distribuire, contribuire', e quindi 'dare in matrimonio': in questo senso, è chiaro che la prospettiva è quella della famiglia della sposa che appunto dona una donna alla famiglia dello sposo. Oggi, ai termini in runyoro-rutooro *kweranga* e *kugaba* si affiancano, per indicare le due fasi fondamentali del matrimonio, le corrispondenti parole inglesi *introduction* e *giving away*.

⁵¹³ ROSCOE 1923, NYAKATURA 1970.

In Uganda occidentale il matrimonio tradizionale rimane il 'vero' matrimonio: nonostante la popolazione sia oggi cristiana o musulmana, la cerimonia in chiesa o in moschea non valgono per la propria famiglia come l'unione tradizionale: è solo con la presentazione delle rispettive famiglie e la costruzione di un legame, dato dalla donazione del *mukaaga*, che l'unione matrimoniale è ritenuta effettiva e riconosciuta dalla famiglia, dal clan e dalla società. Come nota Francesco Remotti a proposito della società nande, c'è ancora un forte attaccamento alla tipologia del matrimonio tradizionale, probabilmente in quanto momento decisivo per la vita sociale in tempi di cambiamento, sia sociale che nei rapporti di genere.⁵¹⁴



Figura 20. Momento di intrattenimento durante una cerimonia di matrimonio (*kweranga n'okubaga*). Sulla sinistra è possibile vedere un giovane che danza musica pop, riprodotta tramite un possente impianto audio posto di fronte a lui. La cerimonia è documentata da un operatore con videocamera, appositamente reclutato per l'occasione. La famiglia della sposa, al riparo da sole e intemperie sotto i gazebo, segue il momento di intrattenimento. In piedi sulla destra, il *master of ceremonies* (colui che sovrintende all'incontro delle famiglie e svolge il ruolo di mediatore tra di esse) attende, compostamente e con la scaletta della cerimonia in mano, la fine della musica per riprendere il suo compito. Foto scattata a Kibate (Bunyoro centrale), il 23/02/2008.

La difficoltà principale che ho incontrato nell'affrontare i canti legati al matrimonio è stata quella della varietà dei momenti esecutivi per come mi sono stati riportati dagli informatori anziani e la loro diversità, soprattutto tra Bunyoro e Tooro; in questa seconda zona ho infatti potuto riscontrare influenze della cultura huma che non si ritrovano in Bunyoro.⁵¹⁵ Inoltre, nonostante la mia partecipazione a molti matrimoni, non ho mai potuto

⁵¹⁴ REMOTTI 1978.

⁵¹⁵ In particolare, in Tooro sono attestati, anche se in numero esiguo (e non nelle registrazioni storiche) gli *ngoma ny'abahuma*, descritti dagli informatori come canti di matrimonio specifici dei bahuma.

veder eseguiti canti tradizionali, che in passato generalmente segnavano momenti connotati da grande emozionalità (di dolore o di gioia). Oggi questi momenti sono delegati a canzoni romantiche in voga, mentre ai canti e alle danze tradizionali è lasciata una preminente funzione di intrattenimento. Il fatto che la cerimonia di matrimonio sia oggi molto standardizzata e costretta in una struttura rigida e ufficiale (è significativo che invece dei padri delle due famiglie coinvolte oggi vengano assunti dei professionisti, i *master of ceremonies*, che svolgono le comunicazioni tra i due gruppi), ha certamente portato a ridurre, se non a perdere del tutto, i momenti privati carichi di emozione, quelli che in passato erano più ricchi di canti.

Non è questa la sede per soffermarsi sulle varie fasi rituali del matrimonio tradizionale e sulle numerose usanze, che presentano anche varianti locali, legate a queste celebrazioni. La bibliografia può fornire sufficienti informazioni.⁵¹⁶ Il nucleo concettuale del matrimonio nella concezione nyoro e tooro è stato analizzato nel Capitolo I, nel quale si dava conto dell'idea di matrimonio come fatto sociale che univa due famiglie e due clan e non soltanto due singole persone. Di fronte alla varietà dei momenti documentati, ho scelto di affrontare il tema del matrimonio nei canti non a partire dal genere dei singoli esecutori, come per le precedenti tipologie di canti presi in esame, ma dal punto di vista del gruppo che li esegue, ossia da un lato dalla famiglia della sposa e, dall'altro lato, dalla famiglia dello sposo. Mi sembra che questa prospettiva possa meglio interpretare la concezione locale del matrimonio come legame tra due diversi gruppi e, al tempo stesso, fare luce sulla componente emotiva del matrimonio che è oggi trasformata in ufficialità e sfoggio di lusso.

Nel Capitolo II si è detto che i canti per il matrimonio sono indicati come ampia categoria col nome *bizina by'obuswezi*, più comunemente detti 'canti per sposarsi' cioè *bizina by'okuswera*, che fa riferimento soltanto all'occasione esecutiva e non è indicativa di uno specifico stile o di una particolare struttura formale dei canti.

I due canti scelti, uno tradizionalmente eseguito dalla famiglia della sposa e l'altro da quella dello sposo sono entrambi stati eseguiti da Korotirida Matama (solista) e da Aberi Bitamazire e Godfrey Kwesiga (coro) e da me registrati durante un'unica sessione, a Muuro (Bunyoro settentrionale), il 29/06/2010.

⁵¹⁶ ROSCOE 1923, pp. 164-283; NYAKATURA 1970; MUKASA-BALIKUDEMBE 1973.

3.1. Canti di matrimonio della famiglia della sposa

Il primo canto qui presentato era in passato eseguito dalla famiglia della sposa al momento di darle addio, prima della sua partenza per la casa del marito, e dipinge le qualità della giovane, dando sfogo anche al dolore della famiglia che da lei si deve separare e che sa che nel nuovo nucleo familiare la ragazza potrà incontrare difficoltà [DVD, traccia n. 9].⁵¹⁷

La trascrizione sotto riportata riguarda i primi dieci versi del canto. Il brano si basa su una scala pentatonica (Re-Do-La-Sol-Fa/Mi). In alcuni punti, si nota una parziale sovrapposizione (*overlapping*) tra la nota finale della parte del coro e l'attacco del successivo verso del solista.

Nel complesso il profilo melodico è ondulato; tuttavia nella parte corale, dopo le prime note, la melodia procede recto tono. Similmente funziona l'attacco della parte del solista in alcuni versi, mentre in altri (come l'ultimo qui trascritto) si presentano raramente note ribattute. Sono presenti variazioni non solo nella parte solistica, come normalmente avviene, ma anche in quella del coro, che è talvolta instabile nella parte iniziale, probabilmente in relazione alla chiusa del verso solistico. Nella parte solistica, oltre al consueto modellamento ritmico a seconda del numero di sillabe del verso, vi è, nella sezione qui trascritta, un'ascesa all'acuto delle note ribattute nei versi, mentre l'ultimo verso qui riportato presenta un profilo ondulato. La nota finale della parte solistica presenta a volte una discesa (indicata come glissando) ad una nota inferiore per facilitare l'aggancio con la parte corale.

⁵¹⁷ Reg. a Muuro, 29/06/2010.

♩ = c. 150

Coro _____ Solista _____

Canto

Battito mani

8 _____ 8

16 _____ 16

24 _____ 24

32 _____ 32

Kye-ra mai - no ga - li - ja ga - ko ye-re - Kye - ra mai-noo - gen - ze-re ni - gee - ra-

Kye ra mai-no ga - li - ja ga - ko ye re - Kye-ra mai noo - mwa-na wa - geo-gu-

Kye ra mai - no ga - li - ja ga - ko ye-re - Kye - ra mai-noo - gen - zee-re ni gee - ra-

Kye ra mai - no ga - li - ja ga - ko ye-re - Kye - ra mai - no ka - nin - cu rao - mu run - gi-

Kye - ra mai - no ga - li - ja ga - ko ye-re - Kye - ra mai-noo - ta - ha-gao - ta-ro-ga

Figura 21. Trascrizione del canto *Kyera maino* eseguito da Korotirida Matama (solista) e da Aberi Bitamazire e Godfrey Kwesiga (coro). Registrazione effettuata a Muuro (Bunyoro settentrionale), il 29/06/2010 [DVD, traccia n. 9].

Si riporta, di seguito, il testo integrale del canto:

<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, ogenzere nigeera</i>	Denti bianchi, vai ora che sono bianchi
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, omwana wange ogu</i>	Denti bianchi, quella mia figlia lì
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, ogenzere nigeera</i>	Denti bianchi, vai ora che sono bianchi
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, kanincura omurungi</i>	Denti bianchi, lasciami piangere per la bella
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, otahaga otaroga</i>	Denti bianchi, non hai fatto stregonerie
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, ogenzere okuroga</i>	Denti bianchi, vai a fare stregonerie ⁵¹⁸
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, otahaga otaiba</i>	Denti bianchi, non hai rubato
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, ogenzere okwiba</i>	Denti bianchi, vai a rubare
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, kanincura omwana</i>	Denti bianchi, lasciami piangere per la figlia
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, ai kangambe</i>	Denti bianchi, ahi, lasciami dire
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, maama kanculege</i>	Denti bianchi, mamma, lasciami piangere
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, caali nogenda</i>	Denti bianchi, per favore, tu vai
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Eeee caali nogenda</i>	Sì, per favore, tu vai
<i>C- Kyera maino, galija gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono

⁵¹⁸ Non nel senso che inizierà, ma nel senso che verrà accusata dai parenti acquisiti di essere solita fare stregonerie.

<i>S- Eeee ogenzere okwiba</i>	sporchi
<i>C- Kyera maino, galiya gakoyere</i>	Eeee, vai a rubare
	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Eeee ogenzere murungi</i>	Eeee, bella, vai
<i>C- Kyera maino, galiya gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Eeee caali murungi noterwa</i>	Eeee, per favore, la buona sarà picchiata
<i>C- Kyera maino, galiya gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino, obundi nibasamba⁵¹⁹</i>	Denti bianchi, a volte ti daranno calci
<i>C- Kyera maino, galiya gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Eee caali ogende</i>	Sì, per favore, vai
<i>C- Kyera maino, galiya gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Eee caali maama nincura murungi</i>	Sì, per favore, mamma, piango per la bella
<i>C- Kyera maino, galiya gakoyere</i>	Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi
<i>S- Kyera maino</i>	Denti bianchi

Come si è già ricordato, si tratta di un canto eseguito dalla famiglia della sposa al momento di darle addio, prima della sua partenza per la sua nuova dimora. Similmente a quanto avviene in molti repertori di questo tipo, solitamente indicati come ‘lamento della sposa’,⁵²⁰ i parenti della giovine esprimono il proprio dolore per la sua dipartita. Il canto ruota attorno alla frase del coro ‘Denti bianchi, tornerà quando sono sporchi’ (*Kyera maino, galiya gakoyere*). La sposa viene indicata con una sineddoche, ‘denti bianchi’: una dentatura candida era considerata indicativa della sua avvenenza e della sua salute fisica. L’immagine riportata nel canto fa dunque intendere che la giovane lascia la casa paterna quando è bella e forte e vi farà ritorno, per la tradizionale visita alla famiglia natale che ha luogo tempo dopo le nozze, coi denti rovinati, quindi quando si sarà abbruttita e avrà deteriorato la propria costituzione. Nel complesso, questa allegoria dipinge in modo sintetico, ma estremamente efficace, la condizione della novella sposa. Abituata a vivere coi propri consanguinei e ad essere da loro amata, si troverà ad affrontare una situazione totalmente differente nella casa maritale: la durezza della nuova condizione ne minerà la bellezza e la salute. Le difficoltà ad essere accettata nel nuovo nucleo familiare, che comprenderà non solo lo sposo, ma anche la sua famiglia paterna e le sue eventuali altre mogli, si tradurranno

⁵¹⁹ *Samba* significa sia ‘calciare’ che ‘calpestare, pestare’: entrambi i trattamenti erano, e in parte sono ancora oggi, riservati alle mogli irrispettose o disobbedienti.

⁵²⁰ Un canto di questa tipologia è riportato ad esempio da Facci 1996, p. 47.

in pesanti e assurde accuse, come quella di stregoneria e di furto, ricorrenti soprattutto nei conflitti tra co-mogli. Inoltre, le mancanze della sposa verranno punite con calci e botte.

Il riferimento al dolore della famiglia paterna nel lasciare la sposa riguarda sia il suo abbandono che la pena che si prova per lei e per le difficoltà che dovrà affrontare. In queste situazioni, come spesso avviene nei matrimoni tradizionali, le parole e i canti dei familiari spingono a piangere anche la sposa: nel canto *Kibuzi mee*, riportato nell'Appendice I (Canto 10), il pianto e i lamenti della giovane vengono paragonati al belato della capra.

La descrizione della situazione che la sposa troverà nella casa maritale posta in confronto con quella della sua casa natale è un elemento ricorrente in questa tipologia di canti nyoro e tooro. Nella sessione di registrazione durante la quale registrai questo canto, Korotirida Matama eseguì anche altri canti di matrimonio il cui contenuto presentava in modo molto negativo il destino che spettava alla sposa, come *Ogiire kwaha*, riportato nell'Appendice I (Canto 9). Alla mia domanda sul perché di quest'insistenza nel dipingere la terribile situazione che attendeva la sposa, l'anziana informatrice disse anche che quella era effettivamente la situazione delle giovani in passato e che per una ragazza il matrimonio era un evento traumatico: piangeva sia perché incitata sia perché spaventata dalla propria famiglia e poi piangeva di nuovo quando era accolta nella nuova famiglia che, dopo i festeggiamenti iniziali rivolti più allo sposo che a lei, si rivaleva sulla ragazza delle cattive cose eventualmente dette dalla sua famiglia.⁵²¹

Un altro commento degli esecutori del canto qui analizzato fu che gli uomini scelgono una sposa guardando alla sua bellezza, ma dopo il matrimonio, non si preoccupano di garantirle le stesse condizioni di vita nelle quali lei è vissuta con la sua famiglia d'origine, quindi la sua bellezza si sciupa.

Tuttavia l'enfasi su questo elemento può essere letta anche da altri punti di vista, oltre al dolore per l'allontanamento di una persona cara. In primo luogo, l'antagonismo con la famiglia dello sposo: nonostante si stia stringendo un'alleanza, l'altra famiglia rimane un gruppo di estranei, appartenenti ad un altro clan, e in quanto tale di norma ostili. Questo è indicativo del fatto che il patto e il legame iniziato dal matrimonio non è sancito in modo indiscutibile con quell'atto, ma necessita un continuo rapporto per essere mantenuto: come si è già avuto modo di ricordare, la 'perdita' da parte della famiglia della sposa di una figlia non può essere totalmente colmata dal *mukaaga*, e nemmeno da tutti i servizi offerti dallo sposo nel corso degli anni. La famiglia di quest'ultimo resterà sempre in posizione di subalternità rispetto a quella della sposa.

Infine, vale la pena di sottolineare il valore educativo dei riti di matrimonio e dei repertori vocali ad essi associati. Con l'espressione del proprio dolore e la descrizione delle difficoltà della sposa, la famiglia mostra il proprio amore per la ragazza, ma impartisce altresì alla giovane un ulteriore insegnamento sull'essere donna. Con il suo valore di rito di passaggio nelle società nyoro e tooro, il matrimonio segna una trasformazione dello status femminile: una giovane donna dovrà essere in grado di sorreggere il peso di una nuova casa e di una nuova famiglia, delle quali si dovrà occupare, gestendo nel contempo i rapporti con

⁵²¹ Int. a Korotirida Matama, Muuro, 29/06/2010.

la famiglia d'adozione che, non essendo la propria, non sarà clemente con lei, in particolare nei primi tempi. Il canto dipinge la partenza come un distacco definitivo sul piano emotivo e concettuale (ma non assoluto, la sposa potrà periodicamente tornare a visitare i familiari) dalla propria famiglia: la figlia, in quanto *mwana w'ahara*, 'progenie di lontano', è per la propria famiglia colei che è destinata ad andarsene per contribuire a costruire un nuovo gruppo altrove.

In questo senso, i repertori associati al matrimonio costituiscono un momento significativo della concettualizzazione di genere, soprattutto per ciò che concerne quella delicata fase di passaggio relativa allo status di sposa. Con il tempo, infatti, la posizione della sposa si assesta in quella di moglie: ciò avviene essenzialmente con la nascita dei figli. Attraverso la prole, il suo ruolo viene riconosciuto anche dalla nuova famiglia ed ella viene accettata e rispettata in quanto madre e moglie, pur restando subalterna al marito e ai parenti uomini.

3.2. Canti di matrimonio della famiglia dello sposo

I canti solitamente eseguiti dalla famiglia dello sposo, al suo arrivo presso la casa paterna con la sposa, hanno di norma un carattere lieto e festoso. Il sentimento di gioia è dato dal ritorno del figlio con il nuovo status di uomo: il matrimonio, in quanto atto che segna la fondazione di una nuova famiglia della quale egli sarà a capo, trasforma il ragazzo in uomo. La felicità si esplicita anche nell'accoglienza alla sposa, della quale viene generalmente lodata la bellezza: non si ritrova quindi, per lo meno nei canti che testimoniano questo momento, la diffidenza e finanche la malignità che la famiglia della sposa le aveva preannunciato. L'arrivo dello sposo è una circostanza gaia, eventuali dissapori e problemi con il nuovo membro della famiglia emergeranno in un secondo momento.

Il canto che è stato scelto tra i vari eseguiti dalla famiglia dello sposo presenta la particolarità della parte corale eseguita in yodel (*kuhugura*).

Il coro in yodel è ricorrente anche in diversi brani documentati in Bunyoro da Wachsmann⁵²² e Tracey.⁵²³ Come si è rilevato nel Capitolo II, lo yodel sembra essere un tratto vocale peculiare del canto responsoriale iru e, sia nelle registrazioni storiche che nella documentazione da me realizzata sul campo, è testimoniato soltanto in Bunyoro. Da quanto riportato dagli informatori, tale stile vocale era utilizzato soprattutto dalle donne, ciò trova parziale conferma nel fatto che nella documentazione di Wachsmann e Tracey siano soprattutto voci femminili a realizzarlo.

Tranne nel caso dei brani solistici accompagnati dall'arpa arcuata, nelle registrazioni storiche lo yodel è utilizzato nella parte corale in brani che si prestano alla danza (*runyege*, *iguulya*, ecc.). In passato, infatti, parte dei canti eseguiti dalla parte dello sposo, connotati dai sentimenti di gioia ed entusiasmo nell'accogliere il figlio divenuto uomo, sfociava nella danza per festeggiare l'evento. Per questo motivo, vi è una parziale sovrapposizione tra canti per *runyege* e una sezione specifica di canti per matrimonio.

Gli esecutori del canto qui presentato sono, come nel brano precedente, Korotirida Matama (solista), Aberi Bitamazire (coro) [DVD, traccia n. 10].⁵²⁴

⁵²² Registrazioni effettuate nel 1954 a Mbogwe: si tratta di brani responsoriali per danza (*Ensolima ikaija n'Abajungu, Mukunge mulise, Ayarungire abakazi kakarunga, Mukunge Stefano, Kahara niwe ow'omuyaga*); senza considerare le registrazioni effettuate da Wachsmann presso la comunità gungu, stanziata sulle rive del Lago Alberto.

⁵²³ Registrazioni effettuate nel 1950 a Hoima: brani responsoriali per danza (*Obundiba ntazaire*) o di canti a voce sola, con l'accompagnamento dell'arpa arcuata *kidongo* (*Amarwa tinganywa, Omukungu nakanyagwe, Ekyoma kyabora, Rwakyesiga ensolima, Kigara kyamsiriba*). Sempre nel 1950 nel distretto di Hoima, altri brani responsoriali per danza (*Ayhangiri abakazi, Mukunge Stefano, Kahara niwe ow'omuyaga, Muli baripiya, Kaburora akaiba muhogo*).

⁵²⁴ Reg. a Muuro, 29/06/2010, durante la stessa sessione del canto di matrimonio precedente.

♩ = c. 200

Solista _____ Coro _____

Canto

Ka-mu - twai - re ka-mu twai - re I - e - e - e - e i - e - - -

Battito mani

Solista _____ Coro _____

9

A - ko - jo kai - din - do U-i - - e - - - i - e - - -

Solista _____ Coro _____

17

Omwa - na ka - mu twai - re - I - - - e - - - i - e - - -

Solista _____ Coro _____

25

A - ka - na k'ei - so - me - ro U-i - - e - - - i - e

Figura 22. Trascrizione del canto *Kamutwaire* eseguito da Korotirida Matama (solista) e da Aberi Bitamazire (coro). Registrazione effettuata a Muuro (Bunyoro settentrionale), il 29/06/2010 [DVD, traccia n. 10].

Nella trascrizione sono riportati i primi quattro versi solistici e le relative parti corali.

Il canto è in forma responsoriale. L'attacco del brano è incerto, probabilmente per la difficoltà della solista di gestire l'abbondanza di sillabe del primo verso, che risulta leggermente sfasato metricamente. Al riapparire di questo verso durante il canto (parte non trascritta) si ha di nuovo un attacco in levare (ossia il verso solistico inizia in anticipo per gestire l'eccedenza di sillabe), ma la scansione metrica risulta regolare. La solista, Korotirida Matama, esegue anche la prima parte corale, Aberi Bitamazire si unisce a lei soltanto nella coda dal primo verso corale.

Nella parte corale si nota l'utilizzo di vocali differenti (*i* ed *e*) che facilitano il passaggio tra i due diversi registri vocali coinvolti nell'esecuzione di questo particolare stile: la *e* per il registro di petto e la *i* per quello di testa.⁵²⁵ In questa parte in yodel, vi sono diversi passaggi in glissato, numerosi soprattutto nella sezione intonata di petto. Il simbolo di glissato utilizzato per la prima nota lunga intonata di testa (b. 4, 12, 20, ecc.) vuole indicare che il suono cresce progressivamente da Fa# a Sol, che è la nota che si afferma stabilmente nel corso del canto.

L'argomento del canto è la lode dello sposo e l'esaltazione del fatto che egli sia tornato a casa con una moglie. Di seguito si riporta il testo verbale:

<i>S- Kamutwaire kamutwaire</i>	l'ha presa, l'ha presa/portata
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Akoojo k'eidinda</i>	il ragazzo tonante (in buona salute)
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Omwana kamutwaire</i>	Il figlio l'ha portata
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Akaana k'eisomero</i>	il bimbo della scuola (istruito)
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Kamutwaire kamutwaire</i>	l'ha presa, l'ha presa/portata
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Ogende n'oseera</i>	vai e cerca
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Omwana kamutwaire</i>	Il figlio l'ha portata
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Akoojo k'eisomero</i>	Il ragazzo della scuola
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Akaana k'eisomero</i>	il bimbo della scuola
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Akoojo k'eidinda</i>	il ragazzo tonante
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Webaale murungi</i>	grazie, buono
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Webaale okwija</i>	benvenuta!
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	[yodel]
<i>S- Nti webaale omurungi</i>	grazie, buona/bella

⁵²⁵ LÉOTHAUD 2003, p. 802; FÜRNISS 1991, ripreso anche da FACCI 1997, p. 75.

<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Olesere omwana</i>	hai preso una bimba
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Omwana w'engonzi</i>	una bimba dell'amore
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Acumbege n'alya</i>	prepara e mangia
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Omwana wange ogwo</i>	quel mio figlio
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Omwana bw'agenda</i>	quando il bimbo va
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Omwana kamboine</i>	il bimbo ha visto
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Kamutwaire kamutwaire</i>	l'ha presa, l'ha presa/portata
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Akoojo k'eidinda</i>	Il ragazzo tonante
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Akaana k'eisomero</i>	Il bimbo della scuola
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Nsimire omurungi</i>	ho apprezzato la bella
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Olesere omwana</i>	ha portato una bimba
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Acumbege nindya</i>	prepara e mangio
<i>C- Eeeyi ee yea</i>	<i>[yodel]</i>
<i>S- Owebaale murungi</i>	grazie buona

Secondo quanto riportato dagli esecutori, questo canto è solitamente usato dalla famiglia dello sposo al suo ritorno nella casa paterna, lodando il giovane (talvolta anche esagerando sulle sue virtù), oppure al momento in cui la sposa lascia la propria casa, per ringraziare la sua famiglia della sposa che è stata data loro e sottolineare che anche lo sposo è un 'buon partito'. In tempi più recenti, questo canto è stato riutilizzato per il suo generico contenuto gioioso come canto di ringraziamento insegnato anche ai bambini.

La gioia della famiglia dello sposo è dovuta soprattutto al fatto che il figlio, tornando a casa con una moglie, è divenuto un uomo. Come avviene un cambiamento di status per la sposa, così è per lo sposo. Il matrimonio permette ad un giovane di raggiungere la condizione di uomo adulto in quanto avere una moglie significa avere una famiglia e una casa propria, ossia una *ka*, il concetto *nyoro* che racchiude l'idea dell'identità del nucleo familiare e dell'abitazione in cui si risiede.

La condizione di scapolo è tradizionalmente considerata deprecabile: a questo proposito vale la pena citare due proverbi riportati da Margaret B. Davis: *Okwikara busa oswera okujuma* 'piuttosto che restare scapolo sposa una donna irrispettosa'. Una donna che non mostra deferenza verso un uomo è considerata indesiderabile, poiché quasi manca di una delle caratteristiche essenziali dell'essere donna, la subalternità al marito; eppure una donna di tal sorta è preferibile alla condizione di scapolo (*muhuuru*). Secondo John Beattie, infatti:

«Banyoro are quite explicit about the ideal wife's virtues, among the most valued of which are subsiveness. In theory at any rate, good character is preferred to physical beauty.» L'altro proverbio riportato da Davis, mette invece in luce la solitudine della vita dell'uomo solo e al contempo evidenzia la necessità dall'avere accanto una donna che svolge le proprie mansioni: *Ey'muhuuru tegira mucwe*: 'la carne dello scapolo non ha la salsa': non ha una donna che gliela cucini e quindi la sua vita (non solo dal punto di vista umano, ma più ancora da quello sociale) è incompleta.⁵²⁶

Come avviene per la sposa, l'essere uomo trova una piena realizzazione, dopo il matrimonio, nella generazione di una prole: tuttavia, a differenza della donna, per un marito non vi è un sostanziale cambiamento del rapporto con la propria famiglia in seguito alla procreazione. Si tratta piuttosto di un riconoscimento sociale, della sanzione dello status di uomo in quanto *nyineka*, ossia padrone della casa e della famiglia, il che significa avere alle proprie dipendenze una moglie e dei figli.

⁵²⁶ DAVIS 1941.

CAPITOLO IV

MUSICA E DANZA: IL RUNYEGE

1. Le danze nyoro e tooro e il *runyege*
2. Etnografia del *runyege* e concettualizzazione di genere
3. Struttura musicale
4. Struttura della danza

1. Le danze nyoro e tooro e il *runyege*

Il *runyege* è senza dubbio la danza dell'Uganda occidentale più conosciuta sia a livello locale che a livello nazionale. Essa è inoltre l'unica danza di villaggio comune, seppur con alcune varianti, sia ai Banyoro che ai Batooro, mentre nel contesto di corte di entrambe le aree considerate si esegue la danza chiamata *makondeere* o *mpango*.⁵²⁷ Quest'ultima, accompagnata dalle trombe a imboccatura laterale e da diversi tamburi, è una danza specificatamente reale: essa viene eseguita esclusivamente nel palazzo e nello spazio antistante, in passato per le cerimonie della luna nuova e oggi in occasione dell'anniversario di incoronazione del sovrano (*Mpango*).⁵²⁸ La danza *makondeere* o *mpango* si compone di due sezioni principali: una, detta *irambi*, in tempo lento, è danzata soltanto dai reali e accompagna la processione delle insegne monarchiche al palazzo, mentre la seconda sezione

⁵²⁷ Questa danza di corte è sostanzialmente la stessa nelle due zone considerate, ma è conosciuta in Tooro come *makondeere* (dal nome delle trombe a imboccatura laterale che accompagnano la danza), mentre in Bunyoro viene indicata col termine *mpango* (dal nome dei tamburi reali che l'accompagnano).

⁵²⁸ Samuel Kahunde (KAHUNDE 2012) definisce lo *Mpango* come evento che aveva una ricorrenza annuale anche in passato; l'autore, tuttavia, non analizza la dimensione storica della partecipazione alla danza *mpango* e dà per scontato che tale evento si ripetesse ogni anno. È mia opinione che la consuetudine annuale alla cerimonia di anniversario dell'incoronazione del sovrano si sia affermata soltanto nel corso del secolo scorso, infatti John Roscoe, nella sua monografia sui Banyoro (ROSCOE 1923), non ne parla esplicitamente, mentre analizza numerose altre cerimoniali di corte, in particolare i rituali per la luna nuova, durante i quali si danzava alla musica delle *makondeere*. Casati, nel racconto della sua permanenza in Bunyoro, descrive una cerimonia denominata *Mpango* che comportava sacrifici umani ed era officiata al fine di placare lo spirito del defunto sovrano quando si riteneva che fosse avverso al regno (CASATI 1891, II, pp. 26-27). La celebrazione della ricorrenza annuale dell'anniversario dell'incoronazione potrebbe essere frutto dell'influenza occidentale, così come l'odierna partecipazione in massa alla danza *makondeere*, che ritengo sia frutto dell'apertura della monarchia alla popolazione, in pieno adempimento del ruolo esclusivamente culturale e di rappresentanza identitaria cui la Costituzione del 1995 l'ha relegata.

è in tempo più vivace e ad essa oggi può prendere parte tutta la popolazione.⁵²⁹ Tale danza era l'unica eseguita nelle cerimonie di palazzo: a differenza di ciò che avviene nelle celebrazioni dello *Mpango* che accolgono anche danze di villaggio (*runyege*, *ntogoro*, ecc.)⁵³⁰

Nel contesto rituale, invece, una danza comune sia ai Batooro che ai Banyoro è quella eseguita in occasione delle cerimonie per i gemelli; su questo argomento tuttavia non è stato possibile raccogliere sufficienti informazioni sul campo a causa sia della discontinuità della pratica, che oggi sembra non essere più vitale, che della reticenza degli informatori, dovuta alla condanna dei rituali dei gemelli da parte delle religioni che si sono imposte nel corso del XX secolo, il Cristianesimo e l'Islam.⁵³¹

La danza ricopre un ruolo centrale nella vita culturale e nelle occasioni di svago dei Banyoro e dei Batooro. Gaetano Casati, di stanza in Bunyoro negli anni Ottanta del XIX secolo, col tono distaccato e sarcastico degli europei di fine Ottocento nel dipingere i costumi delle popolazioni africane, descrive i Banyoro come «amanti delle feste e dei balli, colgono tutte le occasioni per appagare tale passione – e ballano per le nascite e pei matrimoni, e, ultimati i riti della nuova luna, per tre giorni ballano e si ubbriacano.»⁵³²

Il *runyege* è una danza eseguita sia da uomini che da donne e l'elemento che la caratterizza sono i sonagli, portati alle caviglie degli uomini, detti *binyege* (sing. *kinyege*), da cui deriva appunto il nome della danza. Soprattutto in Bunyoro,⁵³³ esistono diverse varianti locali della danza *runyege*: lo *ntogoro* e l'*iguulya* diffusi specialmente nelle zone di Masindi e Hoima, e il *kagoma*, di cui si è già parlato in riferimento al piccolo tamburo che caratterizza questa danza, diffuso vicino al lago Alberto, nella zona detta Bugungu, insieme alla danza *kalihwa*. Tutte queste danze sono accomunate dall'utilizzo di sonagli e dal fatto di prevedere due parti di danza: una per gli uomini e una per le donne.

Vi sono poi altre danze di villaggio che si differenziano dal *runyege* proprio per l'assenza di sonagli: il *rusindi* dei Banyoro, che però oggi, nelle rare occasioni nelle quali è eseguito, può prevedere l'uso dei sonagli; il *muzeenyo*⁵³⁴ dei Bagungu (popolazione parte dei Banyoro); la danza *bw'omu mbaju* dei Batooro, di cui si dirà di più in seguito; e il *riiba* dei Batuku (popolazione parte dei Batooro).

Nel complesso, queste danze non sembrano essere esplicitamente correlate al ciclo della vita o al ciclo dell'anno,⁵³⁵ nel senso che nessuna di esse veniva eseguita nel particolare

⁵²⁹ KAHUNDE 2012, pp. 153-165. Kahunde denomina questa sezione della danza *mujaguzo*, dal nome di uno dei principali tamburi reali.

⁵³⁰ Int. a Ashraf Mugenyi Nyorano, Hoima, 03/03/2008. George Muhuruzi sottolinea che esse potevano essere eseguite a palazzo su esplicita richiesta del sovrano per suo intrattenimento personale o dei suoi ospiti (Int. a George Muhuruzi, Hoima, 25/03/2008).

⁵³¹ Su questo argomento è possibile trovare qualche frammentaria informazione in GAFABUSA HAIRORA 2003, pp. 52-53.

⁵³² CASATI 1891, II, p. 48. La dicitura 'Vanioro' deriva dell'italianizzazione della forma swahili per Banyoro, ossia Wanyoro.

⁵³³ Peter Cooke ha documentato anche una variante del *runyege* tooro, chiamata *kalezi*, che egli registrò a Fort Portal nel 1966.

⁵³⁴ WABYONA 2004.

⁵³⁵ KUBIK 2003.

contesto di cerimonie che segnavano un momento centrale nella vita degli individui della comunità né in occasione di periodi dell'anno specifici. Nonostante esse oggi non siano più eseguite in modo spontaneo come in passato, sembra tuttavia improbabile che la memoria di un loro legame con specifici momenti della vita o del ciclo agricolo sia andata completamente perduta. Dalla ricerca sul campo è emerso che si tratta in generale di danze di gioia, che venivano normalmente eseguite nelle occasioni di festeggiamento collettivo; come nelle feste durante le quali si consumava birra, che veniva condivisa con parenti e vicini: il ritrovarsi per bere assieme costituiva una situazione di svago che stimolava le danze di intrattenimento.⁵³⁶ La produzione della birra non era particolarmente condizionata dal ciclo stagionale perché, nelle aree considerate, i banani producono frutti tutto l'anno e dunque queste danze non possono essere dipendenti dal ciclo dell'anno, anche se è probabile che nella stagione secca, dopo il raccolto, ci fosse più tempo per dedicarsi alle attività di svago come la danza. Un'altra occasione spesso citata come circostanza in cui si eseguivano tali danze era il matrimonio, nello specifico il momento nel quale la sposa giungeva alla casa dello sposo e la famiglia di quest'ultimo festeggiava l'arrivo del nuovo membro della famiglia.⁵³⁷ Va precisato che non si tratta di danze che celebravano la circostanza dell'arrivo della sposa come momento pregnante della sua vita, ossia il suo definitivo abbandono della casa paterna e il suo entrare a far parte di quella acquisita, ma piuttosto la gioia della famiglia dello sposo che aveva accasato un figlio; infatti le fasi più traumatiche del matrimonio, come appunto il passaggio di status della sposa da ragazza a moglie, trovavano espressione nei repertori vocali piuttosto che nelle danze.⁵³⁸ Le danze nyoro e tooro non sono quindi danze rituali e il ruolo che esse hanno nei matrimoni è semplicemente quello di festeggiamento. Anche in riferimento alle esecuzioni coreutiche in occasione di matrimoni, è probabile che tali danze si eseguissero soprattutto nella stagione secca perché quello era il periodo dell'anno che vedeva il maggior numero di unioni di nuove coppie, poiché tempo di riposo dalle attività agricole e di abbondanza alimentare grazie al recente raccolto; tuttavia in questo caso il legame della danza con il ciclo dell'anno non è diretto, ma mediato dall'occasione di festeggiamento costituita dal matrimonio, che non era comunque l'unica circostanza in cui si danzava. Va inoltre tenuto in considerazione il fatto che solo parte della popolazione nyoro e tooro viveva in passato di agricoltura, poiché vi

⁵³⁶ Similmente avveniva in Buganda: Nannyonga-Tamusuza riferisce che una delle occasioni in cui più frequentemente si danzava il *baakisimba* era quella delle bevute di birra di banane. Una delle probabili origini di tale danza è inoltre connessa al ringraziamento alle donne per aver piantato e curato la crescita dei banani (NANNYONGA-TAMUSUZA 2005).

⁵³⁷ TORELLI 1973, p. 499. Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011; int. a Ashraf Mugenyi Nyorano, Hoima, 03/03/2008. Secondo Nyorano, peraltro, il *runyege* è la danza nyoro che in passato era più tipica dei matrimoni.

⁵³⁸ Secondo taluni informatori, tuttavia, era possibile che al momento dell'accettazione dei doni per la sposa, ossia nella prima fase del matrimonio, il *kweranga* (presentazione della famiglia dello sposo a quella della sposa), si danzasse brevemente per la felicità nell'accettazione dei doni. Ashraf Mugenyi Nyorano, inoltre, rileva che alcune danze potevano anche svolgersi – verosimilmente da parte del gruppo dello sposo – nel corso del tragitto tra la casa della sposa e la sua nuova dimora, cioè durante la seconda fase del matrimonio, il *kugaba* ('dare via'). (Int. a Ashraf Mugenyi Nyorano, Hoima, 03/03/2008).

erano anche allevatori che dipendevano dal bestiame, in particolare dal latte, per la sussistenza e, nel caso della pastorizia, il ciclo dell'anno influiva in modo meno sostanziale sulla produzione alimentare rispetto all'agricoltura. Complessivamente è dunque possibile dire che si tratta di danze piuttosto aspecifiche, connotate dall'esecuzione in circostanze allegre e di festeggiamento collettivo, ma non legate ad eventi o a particolari momenti dell'anno, nonostante le occasioni di festa fossero più numerose nella stagione secca, dopo il raccolto.

Nell'articolato panorama di danze di villaggio, si è scelto di concentrarsi sul *runyege* per diversi ordini di ragioni. In primo luogo, esso è la danza più diffusa e conosciuta dell'area, quindi le opportunità per il reperimento di informazioni e le occasioni di esecuzione sono stati numerosi, il che ha permesso di raccogliere una sostanziosa documentazione. In secondo luogo, il *runyege* è l'unica danza di villaggio comune al Bunyoro e al Tooro, anche se con alcune varianti stilistiche, circostanza che ha consentito una comparazione della danza nelle due aree. Inoltre questa danza è la più eseguita nelle zone considerate all'interno degli spettacoli contemporanei e nei festival scolastici di musica e danza: ciò ha permesso di analizzare le performance contemporanee di tale danza ponendole in confronto con la documentazione relativa ad esecuzioni precedenti. Infine, va ricordato che il *runyege*, come quasi tutte le danze nyoro e tooro, prevede due specifici stili di danza per gli uomini e per le donne, i quali interagiscono durante la performance: da questo punto di vista, il *runyege* permette di analizzare i rapporti di genere alla base della concettualizzazione dei due stili di danza, come essi si articolano nelle performance e la comparazione tra queste relazioni in passato e oggi.

Come per le altre espressioni musicali di villaggio, la letteratura su questa danza è di fatto inesistente, a parte qualche menzione del *runyege* in tesi e in piccole pubblicazioni divulgative.⁵³⁹ Esso è stato documentato nelle registrazioni audio effettuate in Bunyoro all'inizio degli anni Cinquanta da Klaus Wachsmann⁵⁴⁰ e da Hugh Tracey⁵⁴¹ con accompagnamento delle trombe a imboccatura laterale *ngwara* e della fidula monocorde

⁵³⁹ Le tesi di Robert Gafabusa Hairora (GAFABUSA HAIRORA 2003) e di Milton Wabyona (WABYONA 2004) parlano brevemente del *runyege* in rapporto rispettivamente alla danza di corte *mpango* e al *muzeenyo* dei Bagungu. Il breve libretto di Agnes Asimwe e Grace Flavia Ibanda presenta succintamente alcune delle numerosissime danze dell'Uganda, associandole alle diverse etnie del Paese (ASIIMWA, IBANDA 2008): per i Banyoro e i Batooro sono presentate le danze *runyege* e *ntogoro*, con un approccio superficiale e 'promozionale' ma non insignificante dal punto di vista di dinamiche culturali di ampio raggio, che verranno prese in considerazione nel Capitolo VI, relativamente all'analisi del *runyege* oggi.

⁵⁴⁰ Registrazioni effettuate in Bunyoro a Hoima (*Mulime bajwokole*, *Bigambo biri kweba*, *Abagenyi baizire*, *Akaija omujungu omw'ambara byoma*) e Nalweyo (cinque brani intitolati *Orunyege team song* nel 1954).

⁵⁴¹ Registrazioni a Hoima (*Obugambo bunsemere*, *Obundiba ntazaire*, *Kahara niwe ow'omuyaga*, *Muli baripiya*, *Kaburora akaiba muhogo*, *Abagungu*, *Nzairiki akatera empipi*, *Jeni akahongira*) e nel distretto di Hoima (*Kotabijuba* e *Abagenyi baizire*) nel 1950. Va rilevato che alcuni di questi brani, pur essendo descritti come *runyege*, presentano un pattern ritmico che non corrisponde a quello qui indicato come distintivo del *runyege*; probabilmente l'indicazione di *runyege* presente nella documentazione di Tracey va in questi casi interpretata come insieme delle danze imparentate con il *runyege*, alcuni informatori hanno infatti identificato tali brani come *igulya*.

ndingidi, che oggi sono raramente utilizzate nel *runyege*. Inoltre, negli anni Sessanta, Peter Cooke registrò esecuzioni di *runyege* di studenti o di gruppi di semiprofessionisti.⁵⁴²

La ricerca sul campo ha investigato diversi aspetti della danza: da un lato, le sue probabili origini, il contesto esecutivo, l'accompagnamento, i canti utilizzati e le caratteristiche delle due parti di danza, secondo le descrizioni di informatori anziani, soprattutto di coloro che sono depositari riconosciuti di un profondo sapere a tale proposito; dall'altro lato, ci si è concentrati sulla documentazione e lo studio delle performance attuali da diversi punti di vista: quello di coloro che istruiscono i danzatori e dirigono le performance (direttori di gruppi, insegnanti di musica), quello degli stessi danzatori, quello del pubblico e quello della comunità in generale. In questo senso, la ricerca ha seguito l'orientamento indicato da John Blacking: «The structure of dances and the purposes to which they are put must therefore be analyzed in context, together with dancers' and spectators' notions of what they are doing, what experience, and how they make sense of it.»⁵⁴³ Dalla documentazione ricavata dalla ricerca sul campo è stato possibile comprendere le trasformazioni che la musica e danza *runyege* ha attraversato nel tempo, trasformazioni significative sia dal punto di vista coreutico-musicale sia per ciò che riguarda la concezione di genere di cui la danza è foriera.

Se è vero che manca una letteratura specifica sul *runyege*, esistono tuttavia numerosi testi che trattano di danze dell'Africa sub-sahariana, alcuni dei quali si occupano di danze dell'area dei Grandi Laghi, come ad esempio le danze dei Banande e dei Bakonzo⁵⁴⁴ al confine tra Congo e Uganda e quelle dei Lugbara⁵⁴⁵ e dei Baganda⁵⁴⁶ in Uganda.

In particolare il libro *Baakisimba* di Sylvia Nannyonga-Tamusuza ha costituito un modello metodologico e analitico nello studio del *runyege* sia per la complessità degli elementi interrelati che vengono giustapposti nello studio della danza sia per il taglio dell'analisi, indirizzato allo studio delle questioni di genere. Questo testo fondamentale analizza la danza *baakisimba* dei Baganda dell'Uganda centrale in relazione alle concettualizzazioni di genere che la danza veicola in disparati contesti. Il *runyege* si differenzia dal *baakisimba* principalmente per due caratteristiche essenziali: è una danza che prevede due distinte parti per gli uomini e per le donne, mentre il *baakisimba* è – almeno in origine – una danza per sole donne o per maschi concettualizzati come donne; inoltre il *runyege* è una danza di villaggio (ha iniziato ad essere proposta nella sezione aperta al pubblico delle cerimonie reali solo a partire dalla restaurazione delle monarchie), mentre il *baakisimba* era eseguito anche a corte. Queste differenze sono sostanziali soprattutto dal punto di vista delle concezioni di genere che soggiacciono alla danza e anche alle possibilità di investigarle attraverso il *runyege*. L'analisi che di seguito si proporrà della danza è debitrice del modello teorico di Nannyonga-Tamusuza, ma prende le distanze dall'analisi dell'etnomusicologa ugandese per

⁵⁴² RegISTRAZIONI effettuate in Bunyoro, a Butoti (*Bulyera wa Makondere e Kadingidi*) e a Busiisi (*Nyambwire con e senza accompagnamento di ngwara*); in Tooro a Butiti (*Kawaiselya*).

⁵⁴³ BLACKING 1982, p. 95.

⁵⁴⁴ PENNACINI 1996 e FACCI 1986-1987 e 2009.

⁵⁴⁵ MIDDLETON 1985.

⁵⁴⁶ NANNYONGA-TAMUSUZA 2003 e 2005; NATTIEZ e NANNYONGA-TAMUSUZA 2003.

quanto riguarda alcune conclusioni sul ruolo della danza nel panorama culturale dell'Uganda contemporaneo, come si vedrà nel Capitolo VI.

Inoltre, differentemente dallo studio di Nannyonga-Tamusuza, si è scelto di non effettuare trascrizioni delle danze in notazione etnocoreutica poiché, per quanto le notazioni più utilizzate, la Laban e la Benesh,⁵⁴⁷ permettano un buon grado di rappresentazione della danza, alcuni simboli per specifici movimenti del *runyege* mancano e quindi non sarebbe possibile dar conto delle peculiarità della danza. D'altro canto, se la creazione di simboli aggiuntivi consentirebbe una trascrizione accurata, il risultato sarebbe decifrabile con molta difficoltà, per i non specialisti. In sostanza sembra che, nel contesto di questo studio, una trascrizione etnocoreutica sia meno efficace nella spiegazione che la descrizione verbale corredata da immagini.

In aggiunta, similmente a Blacking, si ritiene che le notazioni etnocoreutiche possano fornire soprattutto un riferimento pseudo-oggettivo all'analisi e non rendere conto della danza come esperienza umana; mentre il linguaggio, le metafore e le analogie utilizzate per parlare della danza da chi la esegue e da chi vi partecipa sono più indicative sull'interpretazione della danza nel suo specifico contesto sociale.⁵⁴⁸ Questa prospettiva ha informato l'indagine sul *runyege*, nella quale si è prestata particolare attenzione all'interpretazione nyoro e tooro della danza relativa ai concetti di genere che essa veicola.

Tuttavia si è tenuta in considerazione anche l'irriducibilità di tutti gli aspetti della danza alla verbalizzazione: secondo Judith L. Hanna, la danza è un linguaggio non verbale soprattutto poiché esprime significati che non sarebbero adeguatamente comunicabili attraverso le parole, per questo motivo far affidamento sull'esegesi verbale dei danzatori potrebbe precludere la comprensione di importanti aspetti delle danze. Infatti non sempre la terminologia locale permette una descrizione verbale della danza che renda possibile il parlarne dettagliatamente; nella visione di Hanna, in queste situazioni la documentazione audiovisiva si configura per il ricercatore sia come strumento d'analisi e di comprensione della danza sia come mezzo che la presenti senza la mediazione verbale o notazionale.⁵⁴⁹

Avendo ben presenti le problematiche relative alla verbalizzazione della danza, si ritiene che, per il tipo di analisi che ci si propone, come per la musica, il mezzo verbale resti il più efficace per tentarne una descrizione, nella consapevolezza dei limiti intrinseci al medium scelto. La documentazione audiovisiva è stata, nella ricerca sul campo in Uganda occidentale, un metodo che ha permesso di creare testimonianze della danza che potessero essere studiate e analizzate in seguito, similmente a quanto avvenuto per le registrazioni audio realizzate per le musiche. Tuttavia non si considerano questi documenti come delle fonti oggettive, che possano comunicare senza mediazione alcuna il senso dei fenomeni presi esame (questa potrebbe essere una linea di interpretazione che fraintende la visione di Hanna); ma nei vari momenti della ripresa, della selezione e dello studio di tali registrazioni si è sempre ponderato il carattere necessariamente selettivo della macchina da presa e del

⁵⁴⁷ Nannyonga-Tamusuza presenta trascrizioni che si basano sul sistema Benesh, ma vengono integrate da simboli specifici per il *baakisimba*.

⁵⁴⁸ BLACKING 1983, p. 92.

⁵⁴⁹ HANNA 1989, p. 423.

registratore,⁵⁵⁰ e in questo senso l'essere stata testimone diretta degli eventi documentati mi ha permesso, in fase di analisi, di aver presente la complessità degli oggetti esposti alla mia visione e di utilizzare talvolta le registrazioni come una sorta di aiuto alla memoria nel ricostruire i particolari esclusi al mezzo di documentazione.

⁵⁵⁰ PENNACINI 2007.

2. Etnografia del *runyege* e concettualizzazione di genere

L'indagine sulle origini del *runyege* è significativa in relazione alla concettualizzazione di genere connessa alla danza e alla società tradizionale nyoro e tooro in generale. Se collocare temporalmente l'origine di una danza come il *runyege* è impresa ardua (quanto vana), è tuttavia possibile dar conto, almeno in parte, delle idee relative alla sua origine e alla sua evoluzione, basando l'indagine sullo scrutinio di differenti tipologie di dati. Le riflessioni di Serena Facci sullo studio delle danze nande e konzo risultano, a questo proposito, significative:

The names attributed to these dances and the terminology used, the occasions in which they were or are performed, the choreographies, the movements, and the instrumental backing formations, will all be useful clues in reconstructing a hypothetical history of the dances, and in demonstrating how they are constructed within their system of custom and values and how they have evolved...⁵⁵¹

Benché non vi sia un accordo unanime a proposito dell'origine del *runyege*, la spiegazione più completa e coerente emersa dalla ricerca sul campo lo connette alla produzione della birra di banane, come si vedrà tra poco. È necessario precisare che gli attuali interpreti del *runyege*, cioè i danzatori dei gruppi folklorici e gli studenti, normalmente non fanno proporre una spiegazione relativa alle sue origini. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che oggi la didattica della danza nelle scuole e all'interno dei gruppi non necessita di rifarsi alle sue origini per facilitarne la comprensione e l'apprendimento, infatti la visione delle esecuzioni nelle scuole o nelle occasioni nelle quali si esibiscono i gruppi costituisce il modello più immediato cui si rifà l'insegnamento. In altre parole, il riferimento ad un'origine della danza sembra essere oggi meno utile dal punto di vista didattico di quanto non sia quello alle attuali performance;⁵⁵² inoltre la visione delle esecuzioni contemporanee di *runyege* permette di familiarizzare con una varietà di movimenti e figure che non sono presenti nella forma essenziale della danza che veniva eseguita spontaneamente in passato e che alcuni presentano come collegata al processo di preparazione della birra.

Comunemente – considerando cioè gli spettatori e i performer attuali – l'interpretazione che viene data della danza è quella di danza di corteggiamento; questa spiegazione, che tra l'altro non dà conto delle sue presunte origini, sembra il frutto di un processo di insegnamento e di pratica della danza non più legato al contesto spontaneo di villaggio e che appiattisce il significato della danza rispetto al valore che essa aveva in passato. Su questo

⁵⁵¹ FACCI 2009, p. 351.

⁵⁵² Questo elemento è significativo se si considera che nella didattica del *baakisimba* spesso i maestri si riferiscono alle probabili origini di tale danza, poiché il motivo timbrico-ritmico di base (nelle sue due varianti) è chiaramente connesso alle spiegazioni circa le origini della danza. A questo proposito si veda NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

argomento si tornerà in seguito, nel corso dell'analisi delle performance contemporanee di *runyege*.

Tra le numerose persone consultate a proposito del *runyege*, soltanto pochi informatori sono stati in grado di proporre spiegazioni relative all'origine: alcuni hanno collegato i movimenti della danza a specifiche azioni necessarie per la preparazione della birra di banane (*tonto* o *marwa*);⁵⁵³ altri hanno riferito di una possibile origine della danza in relazione al lavoro dei fabbri.⁵⁵⁴ Questa seconda interpretazione, che collega la danza al ritmo percussivo prodotto nel forgiare i metalli, è riportata soltanto da due informatori e sembra poco convincente poiché spiega soltanto la ritmica incisiva della danza ma non i movimenti della stessa; inoltre i canti che accompagnano il *runyege* fanno raramente riferimento al lavoro dei fabbri.

Molti informatori esperti della danza non conoscevano un suo legame con la produzione di birra *tonto*, ma hanno sottolineato che le bevute collettive di birra erano l'occasione durante la quale più frequentemente si danzava; va rilevato che da taluni è stato anche ipotizzato che l'origine del *runyege* nella preparazione della birra di banane potesse essere una ricostruzione a posteriori.⁵⁵⁵ Mi sono interrogata a proposito della possibile spiegazione dell'origine della danza in ambito intellettuale. Questo dubbio nacque dal fatto che sembrava piuttosto improbabile che si ricordassero i gesti precisi dai quali proveniva la danza e, soprattutto, appariva strano che oggi comunemente la si leggesse in un'ottica, se non contrastante, per lo meno diversa. Ho inoltre ipotizzato che, vista l'importanza della danza per l'identità nyoro e tooro, la possibilità di un lavoro speculativo a posteriori per spiegarne l'origine non fosse da sottovalutare. La maggior parte delle persone che hanno riportato questa spiegazione sono maestri che hanno studiato al Kabarega College di Masindi (Bunyoro settentrionale).⁵⁵⁶ L'elemento comune dell'istruzione in questa scuola è normale se si considera che è l'unico istituto in Uganda occidentale che si occupa della formazione degli insegnanti. Tuttavia al Kabarega College, come nella maggior parte delle scuole ugandesi, non sono in uso veri e propri manuali sulle musiche e sulle danze tradizionali ugandesi, ma una parte fondamentale del percorso didattico consisteva, e ancor oggi consiste, nella ricerca sul campo, cioè nelle interviste e nella documentazione dei repertori tradizionali svolta dagli stessi studenti. È probabile che sia questo il modo nel quale è stata

⁵⁵³ Questa spiegazione è stata riportata in Bunyoro da Majara junior (Int. Masindi, 12/08/2009), Vincent Nyegenya (Int. Hoima, 22/06/2011), Christoph Magezi (Int. Hoima, 29/06/2011); in Tooro da Gerrison Kinyoro (Int. Kiguma, 11/05/2011) e da Stephen Kabutuku (Int. Mwibaale, 05/09/2011).

⁵⁵⁴ Questa seconda spiegazione è stata raccolta soltanto in Bunyoro attraverso la testimonianza di Yolamu Nsamba (Int. Hoima, 25/02/2008 e 31/07/2009). Una variante di questa interpretazione è stata proposta da Vincent Nyegenya, che suggerisce che sia la danza *ntogoro* ad essersi sviluppata dal lavoro dei fabbri (Int. Hoima, 26/02/2008). Alcuni informatori dissentono apertamente da questa interpretazione (George Muhuruzi, int. Hoima, 27/02/2008 e Majara junior, int. Masindi, 12/08/2009).

⁵⁵⁵ Sebastiano Kagaba (Int. Kacwamba, 11/05/2011).

⁵⁵⁶ Tre delle cinque persone che hanno ricollegato il *runyege* alla produzione della birra di banane erano o sono maestri di musica che avevano studiato al Kabarega College di Masindi (Majara junior, Gerrison Kinyoro e Stephen Kabutuku), con le eccezioni di un diplomato al Makerere College di Kampala (Vincent Nyegenya) e di un musicista tradizionale originario di Masindi (Christoph Magezi).

raccolta e conservata la spiegazione relativa alle origini del *runyege*. Non stupisce che siano proprio i maestri di musica a proporre questa teoria: sono infatti coloro che, con il loro interesse per la danza, hanno potuto svolgere ricerca in villaggio, dove probabilmente si conservava memoria della sua origine che tuttavia non veniva trasmessa ai giovani se non su richiesta. Soppesando questi dati, la mia ipotesi è che la spiegazione dell'origine con la preparazione della birra di banane non sia stata creata a posteriori, ma che sia stata conservata attraverso il lavoro di ricerca dei futuri insegnanti e che questa memoria si sia perduta, a causa dell'evoluzione della danza e della sua pratica al di fuori del contesto di villaggio.

La spiegazione che vuole la danza *runyege* risalente al processo di produzione della birra *tonto* connette chiaramente, da un lato, i compiti relativi alla preparazione della bevanda alla divisione tra le due parti della danza e, dall'altro, i movimenti coreutici alle azioni necessarie per macerare le banane (parte maschile) e alla preparazione del miglio da aggiungere al succo di banane al fine di accelerarne la fermentazione (parte femminile). Secondo Hanna, «Many African peoples have dances which mime traditional occupational behaviors important to the local economy. The dances serve as media to give work instruction and provide practice in the various required movements, strengthen muscles used in the work, and develop endurance.»⁵⁵⁷

Le banane necessarie per produrre la birra appartengono ad alcune specie particolari,⁵⁵⁸ distinte dalle banane destinate all'alimentazione,⁵⁵⁹ queste ultime utilizzate cotte come base dei pasti o consumate fresche come dessert,⁵⁶⁰ similmente a quanto avviene in Europa. In passato erano gli uomini ad occuparsi del bananeto,⁵⁶¹ dove i vari tipi di banane venivano piantate insieme. Se le banane destinate all'alimentazione venivano colte, preparate e cucinate dalle donne, le banane per la birra erano e sono accudite soltanto dagli uomini.⁵⁶² L'associazione delle banane destinate all'alimentazione con le donne e quella delle banane per la birra con gli uomini è evidente anche nell'antica usanza di piantare un banano da frutti per l'alimentazione in caso della nascita di una figlia femmina, mentre nel caso di un figlio maschio si piantava un banano da birra.⁵⁶³

⁵⁵⁷ HANNA 1973, p. 168.

⁵⁵⁸ Nella terminologia locale chiamate *mbiira* (conosciute nelle varietà locali come *muusa*, *kisubi*, *mpurumura*, *kiterre*, *nyamaizi*, *nkenge*, ecc.) fanno parte della specie incrociata *Musa acuminata x Musa balbisiana*.

⁵⁵⁹ Chiamate *nyamunyo* in runyoro-rutooro, sono anch'esse parte della specie incrociata *Musa acuminata x Musa balbisiana*.

⁵⁶⁰ In runyoro-rutooro denominate *byenju* (varietà della specie *Musa acuminata*).

⁵⁶¹ TORELLI 1973, p. 481: «quant à la bananerie, c'est l'homme qui s'en occupe. Il la surveille de près car pour lui elle équivaut à ce que la vigne est pour le vigneron.» Remotti rileva come per i Banande il bananeto coincidesse con la parte maschile e adulta della società, poiché erano essi ad occuparsi dei banani, mentre le donne curavano altri ortaggi lì piantati (REMOTTI 1994, p. 148).

⁵⁶² Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

⁵⁶³ TORELLI 1973, p. 507. Roscoe riferisce inoltre che nel caso della nascita di un maschio, la placenta veniva sotterrata avvolta in foglie di banano da birra, mentre nel caso della nascita di una femmina con le foglie delle banane da cucinare (ROSCOE 1922, p. 243). Quest'usanza è rilevata anche da Remotti a proposito del contesto culturale nande (REMOTTI 1994, p. 49 e 153).

Va rilevata la centralità della birra di banane nella cultura nyoro e tooro, che si riflette, come si vedrà successivamente, anche nella molteplicità delle occasioni esecutive della danza *runyege*. La birra *tonto*, oltre a connotare generiche occasioni festive, è fondamentale nello stabilire e mantenere i rapporti con i parenti, i vicini e gli amici sia nell'ottica della coltivazione di rapporti pacifici con il prossimo sia nella finalità di rinsaldare vincoli reciproci di collaborazione. Sono queste le polarità centrali dell'etica relazionale nyoro e tooro: le feste nelle quali si consuma questa bevanda sono infatti occasioni di rafforzamento del sentimento comunitario. La birra di banane è peraltro un elemento che non può mancare nello scambio di doni previsto dall'articolata cerimonia matrimoniale e rappresenta pertanto uno dei mezzi privilegiati per creare nuove alleanze. Anche per gli allevatori bahuma, che non producevano *tonto*, la birra di banane era necessaria sia per ovviare a divieti alimentari sia per adempiere ai rituali di matrimonio: per questo motivo essa era oggetto di scambio con i coltivatori bairu.⁵⁶⁴ In quanto veicolo di rapporti interpersonali, segnati dall'amicizia ma pure dal vincolo del contraccambio, tradizionalmente intrattenuti da uomini, la birra *tonto* si connota culturalmente come elemento maschile.⁵⁶⁵

Normalmente sono gli uomini ad essere incaricati della selezione delle banane per la birra, ad occuparsi alla loro maturazione (che viene solitamente accelerata grazie al calore del fuoco in modo da avere numerosi caschi di banane mature e produrre birra in quantità), a preparare la fossa (*ndeeba*) scavata nel terreno del bananeto, a pigiare le banane al fine di ottenerne il succo e infine ad aggiungere il sorgo necessario alla fermentazione. Gli informatori hanno sottolineato che la maturazione sorvegliata delle banane è compito degli uomini: essa infatti avviene al fuoco *numi* acceso nel bananeto, mentre il fuoco preparato sulle tre pietre della cucina (*mahega*) è destinato alla donna, che lo utilizza per cucinare.⁵⁶⁶ Inoltre anche il pigiare le banane è attività preclusa alle donne: solo gli uomini, i ragazzi, o al limite le ragazzine, possono pestare le banane perché le donne rischiano di contaminare il succo con il ciclo mestruale.⁵⁶⁷ Una donna sola (nubile, divorziata, vedova) poteva preparare le banane per la pigiatura, ma non pigiarle da sé poiché quella birra, ritenuta impura, non sarebbe stata bevuta da nessuno.⁵⁶⁸

Nella produzione della birra, infatti, le donne avevano un ruolo molto marginale, che consisteva soltanto nello sgranare il sorgo (*mugusa*), pestandolo con abili gesti dei piedi, e

⁵⁶⁴ ELAM 1973, p. 120.

⁵⁶⁵ Remotti rileva una concezione, parimenti centrale se pur in alcuni aspetti differente, della birra di banane presso i Banande (REMOTTI 1994, p. 152 e segg.)

⁵⁶⁶ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

⁵⁶⁷ Torelli descrive il procedimento di preparazione delle banane per la birra e di produzione di *marwa* come attività esclusivamente maschili; tuttavia descrive una pigiatura effettuata con le mani anziché coi piedi (TORELLI 1973, p. 470). Anche Roscoe riferisce che la pigiatura delle banane può avvenire sia con le mani che coi piedi (ROSCOE 1923, pp. 205-206). Secondo Mbabi-Katana (int. a Mbabi-Katana, Buhimba, 30/06/2011) era infatti possibile, seppure poco comune, pigiare le banane con le mani, ciò avveniva soprattutto se si preparava la birra per un capo locale.

⁵⁶⁸ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

successivamente di spularlo in un grande cesto piatto (*rugali*):⁵⁶⁹ questo processo è in gran parte analogo alla preparazione del miglio, cereale sul quale si fondava in passato la dieta dei Batooro e dei Banyoro. Erano poi gli uomini ad aggiungere il sorgo al succo di banane e a sorvegliarne la fermentazione, che avveniva in una vasca di legno, molto simile ad una canoa (*ryato*). La preparazione della birra *tonto* è in un certo senso connotata anche spazialmente: infatti gli uomini fanno maturare i frutti e poi li pigiano nel bananeto; mentre le donne sgranano e spulano il sorgo nello spiazzo vicino alla casa. Anche in questa suddivisione spaziale è ravvisabile una divisione di genere, che tuttavia è relativa soltanto alla produzione della birra, ma non è generalizzabile: infatti le donne possono accedere al bananeto, così come – ovviamente – gli uomini possono stare presso la casa; inoltre tale divisione spaziale non si riscontra nella danza.⁵⁷⁰

I due ruoli, differenziati sulla base di genere, che segnano la produzione della birra *tonto* sono rappresentati nelle due distinte parti di danza per gli uomini e per le donne; queste due parti riprendono poi i movimenti fondamentali, similmente differenziati a seconda del genere, della lavorazione degli ingredienti necessari alla produzione della birra. Nel caso della parte degli uomini, i passi base della danza sono vigorosi ed effettuati con la piena pianta del piede, riproducono i gesti della pigiatura delle banane; le gambe leggermente flesse e il busto piegato in avanti, che costituiscono la postura standard nella parte maschile della danza, sono le medesime necessarie per pestare velocemente e con forza i frutti; la posizione delle braccia, allargate in avanti e coi pugni chiusi, che è quella più comune della danza, rinvia alla necessità di tenersi a due corde o fibre vegetali legate a dei banani per evitare di scivolare sul fondo viscido della fossa.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Secondo Torelli, veniva eseguita anche una preliminare e grossolana battitura dei cereali da parte degli uomini, processo che era poi continuato dalle donne, le quali proseguivano la lavorazione dei cereali (TORELLI 1973, p. 482).

⁵⁷⁰ Tale divisione spaziale – che oppone l’abitazione e lo spiazzo antistante al bananeto come spazi rispettivamente, anche se non in modo assoluto, femminili e maschili – si ritrova anche presso i Banande (REMOTTI 1994).

⁵⁷¹ Lo *ndeeba* è una fossa di forma rettangolare o circolare e ricoperta di foglie fresche di banano, appositamente preparata per la spremitura delle banane. Essa è in discesa, in modo che il succo si raccolga da un lato, ed è resa molto scivolosa dal fondo ricoperto di foglie e dalla polpa di banana. Il succo veniva progressivamente filtrato gettandolo sopra ad un cumulo di erba (*sojo*, ossia *Imperata cylindrica*) che ne tratteneva i residui più grezzi (Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011). Se una persona fosse caduta nella fossa durante la pigiatura, l’intero succo era da buttare: un avvenimento simile era considerato alla stregua di un cattivo presagio e per questo, nonostante lo spreco di materia prima e di energia, tutto il succo sarebbe stato inutilizzabile (Int. a Majara junior, Masindi, 12/08/2009).



Figura 23. Joseph Kaijumurubi pigia le banane nella *ndeeba*, la fossa scavata nel bananeto, tenendosi ad un cavo di fibra di banana, legato ad una pianta vicina. Alle banane sono mischiate foglie di un'erba spontanea dai bordi molto taglienti (*Imperata cylindrica*) che permette di accelerare la spremitura. Nsorro, 25/05/2013 (Foto di Stephen Mugabo).

I vari informatori che hanno associato l'origine della danza alle bevute di birra e in particolare al suo processo di preparazione, hanno sottolineato il parallelismo tra la postura e i movimenti di base della danza e le azioni che gli uomini compiono per spremere il succo di banane. Gerrison Kinyoro, insegnante elementare in pensione e formidabile conoscitore delle danze tooro, racconta similmente, ma in modo più elaborato, l'origine del *runyege*. Il canto che egli cita nella sua ricostruzione dell'origine del *runyege* è stato presentato nel Capitolo III come canto per la pigiatura delle banane. Riporto qui le parole di Kinyoro da me tradotte:

Tempo fa, un uomo stava pigiando le banane da birra, ma per quanto egli pestasse, il succo non voleva uscire; lui pestava e pestava ma sprecava le sue forze, così gli altri che si trovavano con lui pensarono di incoraggiarlo e di sostenerlo nello sforzo, e intonarono questo canto:

S- Samba, samba tugende
C- Samba (si ripete dopo ogni verso)
Samba obundi ebirajwa
Samba n'amani maingi
Samba obundi ebirajwa

Pigia, pigia e andiamo
 Pigia
 Pigia, forse rilasceranno [succo]
 Pigia con forza
 Pigia, forse rilasceranno [succo]

<i>Obundi harumu mpurumura</i>	Forse [tra queste banane] c'è lo <i>mpurumura</i> ⁵⁷²
<i>Mpurumura eyanguha kujwa</i>	Lo <i>mpurumura</i> rilascia il succo velocemente
<i>Obundi harumu ekiterre</i>	Forse c'è il <i>kiterre</i> ⁵⁷³
<i>Kiterre kimya kurungi</i>	Il <i>kiterre</i> rilascia bene il succo
<i>Osambe osambe kurungi</i>	Pigia, pigia bene
<i>Osambe n'amani maingi</i>	Pigia con forza
<i>Obundi alimu enyamaizi</i>	Forse c'è lo <i>nyamaizi</i>
<i>Enyamaizi egenda mpora mpora</i>	Lo <i>nyamaizi</i> rilascia [il succo] lentamente
<i>Enyamaizi teyanguha kujwa</i>	Lo <i>nyamaizi</i> non rilascia succo alla svelta
<i>Samba n'amani maingi</i>	Pigia con forza
<i>Obundi harumu enkenge</i>	Forse c'è lo <i>nkenge</i>
<i>Enkenge tayanguha kujwa</i>	Lo <i>nkenge</i> non rilascia succo velocemente
<i>Samba samba bagenzi</i>	Pigiate, pigiate fratelli
<i>Samba obundi birajwa</i>	Pigia, forse rilasceranno [succo]
<i>Osambe n'amani maingi</i>	Pigia con forza
<i>Ebitooke byaitu birajwa</i>	Le nostre banane faranno succo
<i>Dora akafuro kakaija</i>	Guarda esce la schiuma
<i>Obundi kaniko karajwa</i>	Forse vuol dire che tra poco uscirà il succo
<i>Samba n'amani maingi</i>	Pigia con forza
<i>Obundi ebitoke samba</i>	Forse le banane, pigia
<i>Osambe boojo osambe</i>	Pigia, dai, pigia
<i>Obundi birajwa</i>	Forse rilasceranno [succo]
<i>Samba samba</i>	Pigia, pigia bene
<i>Dora ensande kayaija</i>	Guarda il succo sta uscendo
<i>Samba n'okumbya kumbya</i>	Pigia e rigira
<i>Samba byona birajwa</i>	Pigia faranno tutte il succo
<i>Ensande osambe kurungi</i>	Il succo, pigia bene

L'uomo iniziò a pestare a ritmo del canto, mantenendo velocità e vigore, in questo modo il succo iniziò a uscire dalle banane. Tre giorni dopo, quando il succo era fermentato e la gente beveva la birra, l'uomo si ricordò del canto e tutti insieme lo ricantaronò, provando a danzare imitando i movimenti per pestare le banane.⁵⁷⁴

I movimenti necessari alla spremitura delle banane furono così codificati nella parte maschile della danza: in particolare, la forza impressa sui frutti affinché ne uscisse il succo venne amplificata attraverso l'utilizzo dei sonagli, elemento fondamentale sia nella parte coreutica che in quella musicale. La centralità del passo di danza maschile e dei sonagli nel definire il *runyege* è evidente nel nome della danza, che riprende la radice (-*nyege*) del lemma *kinyege*, cioè sonaglio (pl. *binyege*).⁵⁷⁵

⁵⁷² *Mpurumura*, come i nomi riportati in corsivo di seguito, sono delle varietà di banana da birra, generalmente conosciute come *mbiira*.

⁵⁷³ Varietà locale di banana utilizzata per fare la birra. Secondo l'informatore la parola deriva dal verbo *kuterra* che significa 'scivolare': il *kiterre* è una varietà dalla quale si ricava succo lentamente proprio perché la pigiatura è resa difficoltosa dalla scivolosità della polpa di questi frutti.

⁵⁷⁴ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

⁵⁷⁵ Le altre danze che prevedono l'utilizzo dei sonagli hanno nomi completamente diversi: *iguulya* (si riferisce all'anello di stoffa indossato in vita dalle donne), *ntogoro* (secondo alcuni deriva dal termine usato per indicare

I *binyege* sono bubboliere formate da diverse serie (cinque o sei) di sonagli vegetali allineate e tenute insieme da una struttura semiflessibile che permette al danzatore di allacciarli alla gamba, nella parte sopra la caviglia e sotto al ginocchio. Il frutto da cui i sonagli sono ricavati è detto anch'esso *kinyege* ed è prodotto dall'albero *munyeye* (*Oncoba routledgei*). Tale frutto viene bollito, svuotato utilizzando i fori praticati alle due estremità e poi fatto essiccare. Oltre ai fori citati, attraverso i quali vengono successivamente fatti passare dei bastoncini a formare le file di bubboliere, sul frutto vengono praticate delle incisioni per permettere la diffusione del suono prodotto. All'interno dei frutti *kinyege* vengono infine inseriti semi molto duri (anch'essi precedentemente essiccati) di una pianta floreale spontanea chiamata *maranga* (*Heliconia indica*). Questa è la forma attuale dei sonagli, che corrisponde a quella descritta da Wachsmann⁵⁷⁶ e documentata in uno scatto fotografico dei primi del Novecento (cfr. Figura 7).⁵⁷⁷

Normalmente oggi i costruttori di strumenti musicali sono anche musicisti, spesso attivi come capi di gruppi di danza o come specialisti nella formazione musicale degli studenti, con tale incarico spesso affiancano i maestri nell'intenso periodo di studio e di allenamento che precede i festival scolastici. Tuttavia oggi raramente i musicisti sanno costruire i propri strumenti musicali, nemmeno i più semplici, mentre in passato questa era la norma, esisteva infatti una specializzazione artigianale soltanto nella produzione di tamburi.⁵⁷⁸ La costruzione dei *binyege* non richiedeva una professionalità particolare e chiunque poteva costruirli da sé, prendendo i frutti dell'albero *munyeye* e i semi di *maranga*, che crescono entrambi spontaneamente. Secondo Kinyoro, la parte più delicata nella costruzione delle bubboliere era il collegamento tra le diverse file di sonagli: la struttura doveva essere flessibile (per seguire la forma del polpaccio senza graffiare la gamba) e al tempo stesso resistente per sopportare i vigorosi passi di danza.⁵⁷⁹

dei sonagli metallici portati alla caviglia), *kagoma* (dal nome del piccolo tamburo bipelle utilizzato nell'accompagnamento).

⁵⁷⁶ WACHSMANN 1953, p. 324 e 334.

⁵⁷⁷ Fotografia riportata nel volume LLOYD 1907.

⁵⁷⁸ ROSCOE 1923, pp. 228-229.

⁵⁷⁹ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.



Figura 24. Da sinistra a destra: frutto tondo *kinyege* e ovario del fiore contenente i semi di *maranga*.



Figura 25. Pianta *maranga*.

Nell'energia e nella potenza espressa nei passi di danza maschile e nella resistenza fisica necessaria per sostenere la performance (il *runyege* può essere danzato oggi per un minimo di cinque minuti ad un massimo di svariate decine di minuti) i Banyoro e i Batooro vedono espressa l'idea della mascolinità. Questa visione è stata espressa in modo quasi unanime sia dagli anziani che dai mastri di danza. È dunque la rappresentazione di un elemento centrale dell'idea di genere maschile, quella della prestantza fisica, che sottende il movimento di base

della parte maschile del *runyege*: il concetto di *manzi*,⁵⁸⁰ che racchiude in sé le idee di forza, vigore, coraggio è associato all'essere uomo (*musaija*), è una delle caratteristiche della mascolinità nyoro e tooro. In quest'ottica l'associazione con il processo di birrificazione è significativa in quanto attività precipuamente maschile, alle quale le donne partecipano in modo del tutto marginale, e identificata come tale da diverse popolazioni bantu.⁵⁸¹



Figura 26. Particolare dei sonagli *binyege* indossati alle caviglie dei danzatori.

⁵⁸⁰ *Manzi* significa uomo coraggioso, eroe (DAVIS 1938, p. 91).

⁵⁸¹ In particolare tra i Bagisu o Bamasaba dell'Uganda orientale, la preparazione rituale della birra costituisce un passaggio fondamentale nelle cerimonie dell'*Imbalu*, complesso processo rituale di antropopoesi maschile. Si vedano a questo proposito KHAMALWA 2012 e MAKWA 2012.



Figura 27. Movimento di base della parte maschile della danza (Bunyoro Foundation Group, Hoima, 16/08/2009).

E la parte femminile? Le donne non indossano i sonagli e la loro parte di danza è sostanzialmente differente da quella maschile. La parte femminile del *runyege* si basa su piccoli passi nei quali il piede poggia solo la sua parte anteriore. Questo particolare movimento è stato ricondotto da alcuni informatori al processo della sgranatura del sorgo:⁵⁸² pestando il cereale in questo modo era possibile far fuoriuscire i semi dalla pannocchia.⁵⁸³ I piccoli passi eseguiti sulla parte anteriore del piede sono accompagnati dall'innalzamento dell'anca, proprio come nell'atto di pestare qualcosa, e tale movimento provoca l'innalzamento del fianco, che nel susseguirsi di passi successivi produce il caratteristico e seducente ondeggiare delle natiche, tipico della parte femminile della danza.⁵⁸⁴ In Bunyoro, infatti, la parte femminile della danza è detta *mugongo* (lett. parte inferiore della schiena), che è la forma contratta di *kucweka* (lett. esser rotto o affrettare) *mugongo*, che indica dunque il muovere freneticamente la parte inferiore della schiena, il

⁵⁸² Int. a Majara junior, Masindi, 12/08/2009.

⁵⁸³ Per far fuoriuscire i granelli di sorgo o di miglio dalla pannocchia si mettevano le pannocchie a terra e le si calpestavano: col piede si avvicinavano le parti separate di pannocchia per creare un mucchietto da calpestare, alternando i piedi. Oggi, invece, si percuotono le pannocchie con un bastone, specialmente il sorgo perché ha pannocchie grosse e il gambo se calpestato può tagliare il piede. Una volta macinata, la farina di sorgo veniva aggiunta dagli uomini nel succo di banana, mischiando bene con le mani.

⁵⁸⁴ Un analogo passo e movimento del bacino è alla base della danza *baakisimba* – che prevede però la parziale rotazione del piede verso l'esterno e dunque un differente movimento d'anca – e viene ricondotto all'atto di piantare germogli di banano e pestare col piede la terra circostante (NANNYONGA-TAMUSUZA 2005).

bacino. Questa definizione si ricollega direttamente all'essere donna, infatti l'espressione *kucweka mugongo*, nel senso di 'rompere il bacino', è una locuzione utilizzata per alludere alla prima mestruazione.



Figura 28. Particolare del passo di base della parte femminile del *runyega*.



Figura 29. Movimento fondamentale della parte femminile della danza (Bunyoro Foundation Group - Hoima, 16/08/2009).

L'analogia col processo di lavorazione del sorgo si può spingere oltre, vedendo nel movimento delle mani col palmo rivolto verso l'alto un richiamo alla spulatura del cereale che avveniva appunto scuotendo il sorgo all'interno del cesto piatto (*rugali*). Tuttavia questa ulteriore spiegazione sembra una forzatura poiché, seppure i palmi delle mani sono rivolti verso l'alto, la posizione delle braccia allargate non rispecchia quella che gli arti avrebbero nell'atto di spulare il sorgo con il *rugali*, questa azione richiederebbe infatti che le braccia fossero più vicine per reggere il cesto.

Anya P. Royce, in *Anthropology of dance*, riprende la differenziazione di Curt Sachs tra danze mimetiche, basate su movimenti che riproducono direttamente azioni esterne alla danza; danze allegoriche che comprendono movimenti che evocano attività connesse a quelle cui si vuole far riferimento e danze astratte che non hanno diretti riferimenti ai movimenti degli oggetti cui alludono.⁵⁸⁵ Rispetto a questa classificazione, il *runyege*, basato sulla ripresa delle azioni necessarie alla preparazione della birra di banane, appare chiaramente identificabile come danza mimetica. In questo senso, la postura e i passi di base della danza sono una concretizzazione del processo di produzione della birra, nell'accezione indicata da Judith L. Hanna nella sua descrizione delle modalità di trasmissione del significato nella danza: la concretizzazione è il procedimento che imita o replica l'aspetto esteriore di un'attività o di un'azione.⁵⁸⁶

Tuttavia, l'interpretazione descritta sopra della parte femminile della danza non è conosciuta né condivisa da tutti coloro che riconducono la danza alla preparazione del *runyege*. In particolare in Bunyoro, secondo Vincent Nyegenya, l'origine della parte femminile, il *mugongo*, deriva dal semplice camminare delle donne che si accingono ad aiutare gli uomini nella preparazione della birra, portando loro ciò di cui necessitano. Secondo l'informatore, infatti, sono i piccoli passi eseguiti con la piena pianta del piede e l'enfasi sull'ancheggiare tipico delle donne che determinano il movimento del bacino.⁵⁸⁷ In realtà, nella parte femminile della danza, sono distinguibili sia il passo con la parte anteriore del piede che quello eseguito appoggiando tutta la pianta, accompagnati dal medesimo movimento del bacino. Questi due differenti passi sono utilizzati in due momenti differenti: il primo durante gli spostamenti e con ritmo sostenuto, il secondo stando sul posto con un tempo più lento.

Inoltre, in Tooro Gerrison Kinyoro sostiene che la parte femminile della danza sia stata combinata con quella maschile, il *runyege* propriamente detto, ma che fosse in realtà

⁵⁸⁵ ROYCE 1977, pp. 204-205.

⁵⁸⁶ HANNA 1988, pp. 14-15. Gli altri procedimenti, descritti da Hanna, che trasmettono il significato nella danza e che possono essere utilizzati anche congiuntamente, sono: l'icona (rappresenta le proprietà dell'azione); la stilizzazione (comprende gesti o movimenti che sono il risultato di convenzioni); la metonimia (concettualizzazione motoria di un elemento che ne rappresenta un altro di cui è parte o con il quale è associato nella stessa cornice d'esperienza); la metafora (esprime un pensiero, un'esperienza o fenomeno in luogo di un altro a cui assomiglia, suggerendo un'analogia tra i due); l'attualizzazione (ritratto di ruoli che confondono il confine tra vita reale e teatrale).

⁵⁸⁷ Int. a Vincent Nyegenya, Hoima, 22/06/2011.

preesistente.⁵⁸⁸ Si tratta della danza *bw'omu mbaju* (lett. 'dei fianchi') che era già diffusa in Tooro e che prevedeva – similmente al *mugongo* – piccoli passi e uno sciolto movimento del bacino, a cui appunto si rifà il nome della danza. La locuzione *bw'omu mbaju* sembra oggi essere caduta in disuso in Tooro, essa è utilizzata solo dalle persone che conoscono con profondità le danze della zona, mentre il termine utilizzato correntemente è *nyamuziga*, che letteralmente significa 'cerchio' e fa riferimento ad un preciso passo della parte femminile, quello che segna il climax della danza, nella quale il movimento del bacino femminile è così veloce che il gonnellino di raffia allacciato in vita ruota e produce appunto un cerchio. Il termine *nyamuziga* è dunque stato assunto per antonomasia a definire la parte femminile della danza, mentre *bw'omu mbaju* ne indica il più fondamentale passo di base.

Quale che sia la terminologia utilizzata, che presenta – come si è detto – differenze regionali tra Bunyoro e Tooro, resta il fatto che il delicato movimento dei piedi e il risultante ondeggiare del bacino connotano la parte femminile della danza. Andrée Grau, etncoreuta britannica, sottolinea come il contesto e le categorie culturali condizionino l'interpretazione dei simboli e delle azioni: esistono convenzioni e agglomerati di significato che sono socialmente accettati e condivisi dalla maggioranza dei membri di un gruppo sociale e queste ricorrenti interpretazioni di segni vengono identificate dalla studiosa come 'percezioni etniche' di azioni e di significati.⁵⁸⁹ Nel nostro caso, i Banyoro e i Batooro vedono nella grazia dei passi di danza femminile le caratteristiche primarie delle donne: la loro delicatezza e leggiadria. Diversi informatori hanno osservato che le donne camminano lentamente, con passi minuti e vicini, mentre un uomo si muove con energia e slancio, utilizzando ampie falcate. Il fatto che i passi femminili siano piccoli è stato sottolineato da svariate persone, riferendo che tradizionalmente le donne non danzavano allargando le gambe, nemmeno quando la musica richiedeva una velocità sostenuta: in passato, e in parte anche oggi, una donna che allarga le gambe sedendosi, camminando o danzando era considerata priva di pudore. D'altra parte l'enfasi sui glutei delle donne – sicuramente uno dei tratti sessuali secondari più vistosi e che maggiormente suscita interesse negli uomini – è riecheggiata dalla concezione nyoro e tooro del bacino visto come elemento connotante della femminilità. Numerosi informatori hanno sottolineato come la flessibilità necessaria per compiere gli sciolti movimenti del bacino è indice di agilità nell'atto sessuale e questa capacità è utile anche nel momento del parto e dunque, indirettamente, indizio di fertilità.⁵⁹⁰ Si tratta quindi di un movimento che enfatizza elementi centrali nella definizione dell'essere donna. Infine, la resistenza fisica necessaria anche per la donna per sostenere questi movimenti per lungo tempo è anche dimostrazione della sua prestanza nell'attività fisica e dunque nel duro lavoro nei campi che, visto l'impiego di utensili con manico corto, come la zappa tradizionale nyoro e tooro, avveniva principalmente in posizione flessa. Nel passo fondamentale, la parte femminile del *runyege* è molto simile al *baakisimba*, da cui si differenzia però nelle variazioni dei movimenti fondamentali e nella dinamica con la parte

⁵⁸⁸ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

⁵⁸⁹ GRAU 1993.

⁵⁹⁰ Anche Gafabusa Hairora rileva questa connotazione della parte femminile del *runyege* (GAFABUSA HAIRORA 2003, p. 56).

maschile della danza. La vicinanza culturale e dello stile di danza fa sì che la concettualizzazione di genere del *baakisimba* di villaggio sia molto vicina a quella del *mugongo/bw'omu mbaju nyoro* e *tooro*.⁵⁹¹

Il ruolo secondario delle donne, che nella preparazione della birra si limitano a tritare un poco di sorgo, si rispecchia nel nome della danza che riprende, come si è detto, il nome dei sonagli indossati dagli uomini, elemento certo caratterizzante del *runyege*, ma che non fa riferimento alla parte femminile della danza. Al contrario il *baakisimba* pone come centrale il ruolo delle donne nella coltivazione delle banane e la danza prende il nome proprio da questo.⁵⁹²

Se accettiamo le ipotesi esposte sopra, ne deriva che l'origine del *runyege* si riferisce ad una stretta connessione tra l'organizzazione della danza in due parti, discendenti dai ruoli maschile e femminile nella preparazione della birra, e dei movimenti delle stesse parti di danza che si rifanno a gesti specifici del processo di birrificazione e, ad un livello più profondo, sono significativamente connessi alla tradizionale concezione di genere *nyoro* e *tooro*. Secondo Hanna, i procedimenti di concretizzazione (come si è visto essere il caso dei passi di base del *runyege*), stilizzazione e metonimia presenti nelle danze sottolineano le idee di mascolinità e femminilità e in questo modo si inseriscono nel processo di 'definizione sociale dei ruoli' (*sex role scripting*), cioè nella costruzione e trasmissione sociale della conoscenza di genere.⁵⁹³ Infatti, riprendendo la definizione di Grau citata sopra di 'percezioni etniche' come interpretazioni di segni (movimenti, gesti, ecc.) convenzionali all'interno di una medesima cultura – ossia la visione emica contrapposta a quella etica – è possibile identificare nei passi di base del *runyege* l'espressione delle idee relative al genere in *Bunyoro* e in *Tooro*.

Se le teorie circa l'origine della danza spiegano la divisione in due parti e i passi di base, non danno però conto dell'interrelazione tra uomini e donne nel *runyege*. La danza infatti prevede che essi interagiscano, ognuno col proprio specifico stile, e danzino insieme. La connessione del *runyege* con le bevute collettive di birra può spiegare la dinamica della danza. La birra *tonto* deve essere consumata in tempi rapidi, poiché una volta pronta può inacidirsi velocemente, inoltre, visto il procedimento richiesto, era sensato produrne in grandi quantità, per questo essa veniva condivisa con parenti e vicini. Secondo Torelli, missionario cattolico che visse in *Tooro* settentrionale dal 1903 al 1968, anno della sua morte, le danze accompagnavano diverse occasioni sociali:

Toute fête de famille est rehaussée par des chants qu'accompagnent souvent des danses. On chant et l'on danse le jour des noces, les jour de l'installation définitive du jeune ménage, le jour de liesse qui clôt le deuil d'un père ou d'une mère. Un soliste entonne un chant de circonstance dont le refrain est repris par toute l'assistance et l'on finit par danser.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

⁵⁹² *Ivi*.

⁵⁹³ HANNA 1988, p. 88. La definizione di *sex role scripting*, che sostanzialmente corrisponde a quella di genere, è data a p. 75.

⁵⁹⁴ TORELLI 1973, pp. 522-523.

Le ricche informazioni etnografiche di Torelli furono pubblicate dopo la sua morte a cura di un confratello operante in Rwanda e, vista la lunga permanenza (65 anni) del sacerdote svizzero in Tooro settentrionale, sono difficilmente ascrivibili ad un preciso periodo. Secondo Kinyoro, la birra si consumava in una varietà di situazioni: oltre per il matrimonio, anche per accompagnare il pasto a base del primo raccolto del miglio, o per i funerali (cerimonia che terminava il lutto). Tuttavia non tutte queste occasioni prevedevano la danza: in particolare non si danzava, a differenza di quanto scritto da Torelli, per i funerali.⁵⁹⁵ Inoltre, durante la stagione secca, quando le banane per la birra erano particolarmente abbondanti, si preparava la birra, organizzandosi coi vicini perché non fosse tutta pronta allo stesso momento, e ci si ritrovava per festeggiare: erano queste le occasioni principali, oltre ai matrimoni, durante le quali si danzava, similmente a quanto descritto da Blacking riguardo alle danze *malende* che avevano luogo durante le bevute collettive di birra.⁵⁹⁶

Albert B. Lloyd, missionario in Uganda per conto della Church Missionary Society, durante il suo viaggio in Bunyoro nei primi anni del Novecento, descrive le danze eseguite nel corso delle feste in cui si consumava birra. Lloyd collega le bevute di birra, e in particolare l'ubriachezza che ne consegue, alla possessione spiritica tradizionale, per questo, da buon anglicano, condanna severamente questi festeggiamenti ed esprime un giudizio negativo sui danzatori:

The dances of Banyoro are, to say the least of it, very disgusting; to the usual accompaniment of tom-tom and pipe, the dancers move their bodies about and put them to all kinds of contortions, in a most disgusting manner. Men and women alike take part, and both are stripped to the waist so as to show off the evolutions to the best advantage. The men wear wooden bells to their ankles, and the women sometimes have iron ankles that they jingle to the tune, keeping time with the tom-toms and the drums. Wriggling and twisting about, they keep it up until the perspiration pours from their bodies, then they usually refresh themselves with a long drink of marwa, the native banana beer, and after a short rest go at it again. Sometimes the whole crowd will join in the fun, forming a huge circle of men and boys, with the women in the centre. The dance is kept up all through the night, or at least until the majority are too drunk to keep it longer, then they just fling themselves down on the ground and try to sleep off the ill effects of the drink. [...] Immorality is the usual accompaniment of these dances, and the missionary does well to fight against this heathen custom...⁵⁹⁷

Questo estratto dal volume di Lloyd fornisce diverse informazioni sulle danze nyoro, anche se non vi è il riferimento specifico a nessuna di esse, mentre la fotografia riprodotta qui, presente nella pagina a fronte della citazione, riproduce sicuramente una danza della famiglia del *runyege* (poiché sono impiegati i sonagli), anche se non è dato sapere con precisione quale.

⁵⁹⁵ Ciò per lo meno non avveniva in Tooro (Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012).

⁵⁹⁶ BLACKING 1985, p. 75.

⁵⁹⁷ LLOYD 1907, pp. 54-55.



Figura 30. Danza nyoro (non si specifica se sia effettivamente *runyege* o un'altra danza), tratta da LLOYD 1907: sono visibili, a sinistra e sullo sfondo, le trombe a imboccatura laterale *ngwara* e, al centro, i danzatori coi sonagli *binyege* e le danzatrici.

Probabilmente col termine *pipe* Lloyd si riferiva maldestramente alle trombe *ngwara* (visibili anche nella fotografia). Il loro impiego per accompagnare la danza avveniva in occasione di cerimonie speciali, come ad esempio i matrimoni, vista la specializzazione dei suonatori *bagwara* e la loro presenza in specifici centri del territorio. Lloyd scrive inoltre che 'a volte le donne indossano cavigliere di ferro che fanno tintinnare seguendo la melodia'; questo particolare non trova riscontro nella fotografia. Nessuna delle persone che ho intervistato a proposito del *runyege* ha fatto riferimento a queste cavigliere indossate dalle donne; il lavoro di Wachsmann sugli strumenti musicali ugandesi non riferisce di cavigliere metalliche in uso in Bunyoro.⁵⁹⁸ È questo un elemento probabilmente assimilato, e applicato in modo discontinuo, dalle popolazioni vicine che utilizzano cavigliere metalliche, tuttavia sembra improbabile che esse venissero indossate nel *runyege* o in una delle danze coi sonagli (anche nella fotografia le donne non indossano cavigliere), ma ciò avveniva verosimilmente in altre danze. Anche oggi, di norma, nella parte femminile del *runyege* non si danza indossando cavigliere, a differenza di quanto avviene talvolta per il *baakisimba*. Infine un altro elemento fornito dalla descrizione di Lloyd è quello della disposizione spaziale durante la danza: la gente poteva liberamente unirsi a chi danzava e spesso gli uomini e i giovani danzando formavano un cerchio al centro del quale vi erano le donne. La fotografia invece presenta probabilmente un altro momento delle danze, si riconosce infatti una disposizione lineare dei danzatori opposti in due file, coi suonatori alle spalle e la folla attorno, ad una breve distanza.

⁵⁹⁸ WACHSMANN 1953.

Secondo Samuel Kahunde, etnomusicologo nyoro,⁵⁹⁹ fino agli anni Ottanta, nei villaggi erano comuni le occasioni di danza, per festività o quando si preparava la birra, infatti allora la musica occidentale non era ancora così diffusa come oggi. A queste feste, si formavano spontaneamente gruppi, qualcuno iniziava a suonare il tamburo e magari si iniziava a ballare. Fino agli anni Ottanta c'è stata infatti una sostanziale continuità nella tradizione di musica di villaggio: come mettono in luce Peter Cooke e Sam Kasule,⁶⁰⁰ nonostante con gli anni Sessanta si fosse dato avvio a livello nazionale ad un processo di professionalizzazione nel campo della musica e danza tradizionale con la creazione dei primi *cultural group*, gli anni di instabilità politica dal 1972 al 1986, hanno fatto sì che l'isolamento delle comunità rafforzasse le tradizioni locali. Fu poi in seguito, con lo sviluppo economico e la diffusione della radio, che l'Uganda fu maggiormente esposto alle influenze esterne ed ebbe così avvio il progressivo abbandono delle tradizioni musicali radicate nei villaggi.

Tornando alle feste per la birra, secondo gli informatori esse sono sempre state un'occasione d'incontro e, per i giovani, un'opportunità per scegliere il proprio partner di danza e forse anche di vita: naturalmente i migliori danzatori apparivano come i più attraenti ed erano i più richiesti. Per i giovani il mostrare la propria forza e abilità nella danza, soprattutto nell'enfasi data ai passi, sollevando molto i piedi da terra, quasi saltando (*kusimba*) era l'elemento che poteva più attrarre l'attenzione femminile, proprio perché stereotipizzava nella danza la forza fisica connessa all'immagine di genere maschile. Parallelamente, le donne enfatizzavano e acceleravano il movimento del bacino, sottolineato dalla posizione delle mani tenute alla stessa altezza, mostrando così la propria flessibilità che allude alle capacità riproduttive.

Tuttavia, non danzavano soltanto i giovani ma anche le persone sposate, trascinate dal festeggiamento.⁶⁰¹ La danza avveniva in modo spontaneo, a seconda del desiderio di ognuno, che si poteva unire o ritirare a seconda del proprio piacere, per questo si danzava sparsi nello spazio disponibile nei pressi della casa di chi aveva preparato la birra *tonto*. Momento centrale della danza era quello della formazione di coppie, esso non era formalizzato come è oggi nelle performance destinate ad un pubblico, ma era libero. Esiste un termine in runyoro-rutooro, *kutongora*, per indicare la danza in coppia, o meglio il processo che porta alla formazione della coppia di danza: letteralmente la parola significa infatti 'prendere, scegliere il migliore o il più maturo'.⁶⁰² Secondo vari informatori, *kutongora* avveniva attraverso una sorta di corteggiamento che aveva luogo durante la danza, nel quale l'uomo sceglieva una compagna avvicinandosi a lei durante la danza e guardandola negli occhi; ci si aspettava che la donna distogliesse lo sguardo, piegando il capo e sorridendo, ma che alla fine accettasse di danzare con il pretendente, perché una donna non poteva rifiutare di danzare con qualcuno. Anche in questo elemento della danza sono ravvisabili i due distinti ruoli, tipizzati sulla base della concezione di genere: all'uomo spetta la competizione con gli

⁵⁹⁹ Int. a Samuel Kahunde, Masindi, 23/06/2011.

⁶⁰⁰ COOKE, KASULE 1999, pp. 6-7.

⁶⁰¹ Int. a Christoph Magezi, Hoima, 29/06/2011.

⁶⁰² DAVIS 1938, p. 172. In senso lato, il dizionario riporta anche il significato di 'danzare con', 'scegliere il partner'.

altri danzatori nella scelta della partner, l'intraprendenza e l'audacia di convincere una donna a danzare con lui, mentre da quest'ultima si attende una manifestazione di timidezza, come richiede il codice di comportamento previsto per le donne di fronte alle figure maschili, ma anche la grazia nel mostrare l'imbarazzo per poi infine accettare il compagno di danza, poiché, secondo quanto riportato da diversi informatori, una donna non può dire di no a un uomo.

Il *runyege* era soprattutto una danza di festeggiamento, ma la connotazione sessuale non era aliena a esso: si danzava infatti con le persone che più si preferivano (o dalle quali si veniva preferite), i movimenti dei danzatori risultavano attraenti ed era concesso il contatto tra i due danzatori durante la parte culminante della danza.⁶⁰³ Secondo Kinyoro, quando finiva la festa a volte si diceva: *Anyakwine enambaye asorole*, cioè 'chi ha una compagna se la porti via (alludendo a una relazione con la compagna)'.⁶⁰⁴ Tuttavia, come accennato sopra, secondo i più profondi conoscitori della danza, il *runyege* non era soltanto per giovani non ancora sposati ma per chiunque volesse unirsi al ballo, quindi anche per le persone sposate, riunite nella circostanza di festeggiamento. In questo senso non si può parlare propriamente di danza di corteggiamento, nonostante questo elemento non fosse estraneo al *runyege*: potrebbe apparire una precisazione pedante, tuttavia l'inquadrare tale danza come semplice stereotipizzazione coreutica del corteggiamento o come danza eseguita soltanto per favorire questa circostanza porta a una semplificazione eccessiva della intrinseca compresenza di significati del *runyege*. John Middleton, descrivendo le danze dei Lugbara dell'Uganda settentrionale, mette in luce come nelle danze per i funerali, incentrate sul tema della fertilità, siano presenti due distinte parti di danza per uomini e donne, mentre nella danza di corteggiamento, alla quale partecipavano solo giovani e fanciulle non maritati, lo stile coreutico era il medesimo per entrambi i generi. Secondo l'antropologo britannico, in tali danze di corteggiamento, l'enfasi era sulla sessualità e non sulla fertilità, per questo era assente una differenziazione dei ruoli di danza, poiché è soltanto col matrimonio che i due generi divengono complementari e possono così essere rappresentati nella danza.⁶⁰⁵ Se tali associazioni possono essere riferite anche al *runyege*, è chiaro come nella differenziazione delle parti della danza in base al genere vi sia la rappresentazione dell'essere donna e dell'essere uomo, dunque di individui adulti, non di ragazzi che non avevano ancora affrontato il matrimonio, cerimonia che segna il passaggio all'età adulta. In questo senso, se la danza tipizza i caratteri della mascolinità e della femminilità, radicati nei movimenti e nelle sue probabili origini, essa è però aperta a tutti, anche ai giovani e ai bambini.

Nel caso del *runyege*, la connessione della danza con i matrimoni tradizionali, rimarcata dalla totalità degli informatori, può essere spiegata, oltre che con l'occasione di festa a casa dello sposo, col fatto che in queste cerimonie veniva richiesta molta birra: diversi contenitori da dare in dono alla famiglia della sposa (utilizzati durante le cerimonie nuziali) e altri per

⁶⁰³ Il contatto fisico tra i danzatori durante la danza è posto in rilievo da Kinyoro (Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011), ma questo elemento è normalmente negato dagli interpreti attuali di *runyege*, come si vedrà nel Capitolo VI.

⁶⁰⁴ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

⁶⁰⁵ MIDDLETON 1985, p. 177.

festeggiare a casa dello sposo. In quest'ultimo caso, si trattava dunque di situazioni di gioia comunitaria simili alle bevute di birra collettive. Come si è detto, infatti, il momento dell'articolato processo del matrimonio a essere segnato dall'esecuzione del *runyege* era l'arrivo della sposa alla casa dello sposo:⁶⁰⁶ in questo modo si festeggiava l'arrivo di un nuovo membro nella famiglia e si gioiva per la nuova coppia formatasi. In tale contesto, erano i parenti e amici dello sposo a danzare, ma non direttamente i novelli sposi, anche in questa occasione, dunque, è evidente che non si tratta semplicemente di una danza di corteggiamento tra giovani, ma di una danza che coinvolge la comunità nelle sue varie fasce d'età, a parte gli anziani che mancavano della forza fisica necessaria per movimenti energici come quelli richiesti dal *runyege*.

Nella teoria diffusa esclusivamente in Tooro e proposta da Gerrison Kinyoro e Sebastiano Kagaba,⁶⁰⁷ da danza comunitaria eseguita in occasione delle bevute collettive e della conclusione del matrimonio il *runyege* diventò col tempo una sorta di danza clandestina, eseguita di notte da giovani sfuggiti al controllo dei genitori.⁶⁰⁸ Essi danzavano per annunciare i matrimoni, iniziando qualche settimana prima dell'evento e, notte dopo notte, la danza si svolgeva a distanza sempre più ravvicinata alla casa dello sposo. In questo contesto ai ragazzi che danzavano il *runyege* si aggiunsero le giovani che eseguivano la danza che già conoscevano, *bw'omu mbaju*. La connotazione in parte negativa che aveva il *runyege* in Tooro è testimoniata dal fatto che tradizionalmente ci si riferiva a una persona irrequieta e sbandata o ad uno scapestrato come al danzatore di *runyege* (*muteezi w'ebinyege*, lett. sbattitore di sonagli).

È possibile sulla base delle informazioni disponibili ipotizzare un processo di diffusione del *runyege*? Vista l'origine della danza, che enuclea la stretta connessione con la preparazione della birra di banane, è verosimile che essa si sia sviluppata tra la popolazione dedita all'agricoltura, tra i bairu: infatti, se pure gli allevatori consumavano birra, essi la ottenevano dagli agricoltori, ma tradizionalmente non coltivavano né banani né sorgo.⁶⁰⁹ Un altro elemento sembra poter ricondurre il *runyege* alla componente iru della popolazione: il fatto che il canto che accompagna la danza è, almeno in Bunyoro, spesso caratterizzato dall'impiego dello jodel (*kuhugura*), tecnica vocale diffusa soltanto tra i bairu. Oggi, tuttavia, la danza non conserva più nessuna specifica associazione a bairu o bahuma: queste categorie sono sostanzialmente cadute in disuso in riferimento all'attività di sostentamento e sopravvivono soltanto, in particolare in Tooro, nella loro connotazione economica, ossia come indicazioni della provenienza da famiglie benestanti ovvero servili. Inoltre, come si è

⁶⁰⁶ TORELLI 1973, p. 499. Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011; int. a Ashraf Mugenyi Nyorano, Hoima, Bunyoro centrale, 03/03/2008.

⁶⁰⁷ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011 e a Sebastiano Kagaba, Kacwamba, Tooro occidentale, 11/05/2011. Soprattutto Kinyoro enfatizza la dimensione clandestina del *runyege* in Tooro, che egli sostiene citando il ricordo di una festa, che gli era capitato di vedere da bambino con suo padre che lo accompagnava, nella quale i danzatori si nascondevano nell'oscurità per non essere riconosciuti ed erano provvisti di bastoni per difendersi da eventuali animali selvatici o da malintenzionati incontrati durante la notte.

⁶⁰⁸ Non è dato valutare, in tale concezione negativa della danza, la possibile influenza della morale cristiana.

⁶⁰⁹ CASATI 1891.

detto, l'origine della danza non è conoscenza diffusa, e ciò non aiuta nel collegarla a una parte della popolazione piuttosto che ad un'altra. Se poi si considera il fatto che la maggior parte dei Banyoro e Batooro oggi si dedica all'agricoltura e che la pastorizia è praticata soltanto da comunità marginali, si comprende come il *runyege* sia oggi considerata una danza comune a tutta la popolazione delle due aree. Alla luce di queste riflessioni, è forse possibile riconsiderare l'interpretazione diffusa in Tooro, che vede il *runyege* come danza esclusivamente maschile, alla quale si è poi unito il *bw'omu mbaju* femminile, già conosciuto nell'area. È ipotizzabile che il *runyege*, inteso come parte maschile della danza, sia stato adottato anche dagli allevatori e congiunto alla danza femminile preesistente. In questo senso è significativo che tale spiegazione sia conosciuta soltanto in Tooro, dove l'allevamento come fonte di sussistenza è stato praticato più a lungo che in Bunyoro. Gli informatori non hanno collegato esplicitamente questo fatto alla differenziazione tra bairu e bahuma, tuttavia l'enfasi sulla novità del *runyege* rispetto al *bw'omu mbaju* e sulla clandestinità è certo indice di una differenza e discontinuità di tradizioni coreutico-musicali e, secondo Kinyoro,⁶¹⁰ potrebbe essere ricondotta alle categorie sociali di iru e huma, o in alternativa, riferirsi ad una diffusione successiva del *runyege* in Tooro rispetto al Bunyoro.

⁶¹⁰ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

3. Struttura musicale

Se la parola *runyege* si riferisce in primo luogo alla danza, essa inquadra in realtà un intero genere che ingloba anche la componente musicale, sia strumentale che vocale; è in questo modo che il *runyege* è inteso da Banyoro e Batooro, infatti l'espressione *kizina ky'orunyege* può significare sia la singola danza che uno specifico canto (o la melodia strumentale) utilizzato per accompagnarla.⁶¹¹ È legittimo ipotizzare che i sonagli *binyege* costituissero in origine il principale strumento di accompagnamento alla danza, poiché essi sono centrali sia nella definizione della parte ritmica che in quella coreutica e l'intero complesso coreutico-musicale ruota attorno ad essi; questa ipotesi sembra trovare conferma nelle registrazioni storiche, come si vedrà in seguito. A parte i sonagli, l'organico strumentale di base del *runyege* si è col tempo arricchito, nella componente di accompagnamento ritmico, di tamburi conici bipelle (*ngoma*), di solito due, di dimensioni diverse e da un tamburo cilindrico monopelle (*ngaabi*); la parte melodica è solitamente svolta dal canto, nella abituale forma responsoriale, e in Bunyoro sono attestati casi di accompagnamento delle trombe *ngwara* (che spesso assorbono l'intera parte melodica ed escludono il canto) e, dal primo Novecento, della fidula monocorde.

Sembra necessario soffermarsi su alcuni elementi che emergono dalle registrazioni effettuate da Wachsmann e Tracey nei primi anni Cinquanta. La documentazione audio realizzata dai due ricercatori, nel campo della musica per danza, dà conto esclusivamente del *runyege* e delle altre danze con sonagli dei Banyoro, infatti nessuna registrazione ha come oggetto questa danza in Tooro. È possibile ipotizzare che tale documentazione non si sia soffermata sul *runyege* tooro poiché, mancando in quell'area una significativa componente strumentale (le trombe *ngwara*) e una particolare tecnica vocale (lo jodel), tali repertori non sono parsi molto significativi ai ricercatori, soprattutto se confrontati con altri generi vocali tooro. La danza è dunque assente nelle registrazioni effettuate in Tooro nei primi anni Cinquanta, a parte due canti incisi da Tracey e che vengono definiti di accompagnamento alla danza *mateguru*, che – per quanto ho potuto verificare – non è oggi più conosciuta, mentre quei canti sono oggi utilizzati per accompagnare il *bw'omu mbaju*. Pare opportuno ricordare, inoltre, che secondo Kinyoro il *runyege* è stato a lungo danzato in Tooro nella clandestinità per essere portato alla luce soltanto dal sistema dei festival di musica e danza degli anni Sessanta.⁶¹² Anche questo elemento può aver contribuito alla mancata documentazione del *runyege* tooro.

Le danze nyoro sono invece documentate piuttosto abbondantemente e nella loro varietà di stili e strumentazione. A parte le danze dei Bagungu del lago Alberto, le registrazioni di Wachsmann e Tracey si sono concentrate in Bunyoro centro-meridionale (l'area corrispondente agli attuali distretti di Hoima e di Kibaale), la zona più settentrionale è

⁶¹¹ È questo un tratto comune a molte altre culture africane. Nella stessa area ricordiamo che tra i Lugbara dell'Uganda settentrionale, la parola *onga* identifica sia la danza che il canto e tra i Banande-Bakonzo *endara* indica la danza o lo strumento musicale.

⁶¹² Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

dunque rimasta esclusa. L'elemento forse più interessante delle danze della famiglia del *runyege* (che presentano la comune caratteristica dell'uso dei sonagli) è che nelle registrazioni storiche prese in considerazione non sono utilizzati tamburi per la sezione ritmica, ma soltanto i sonagli.⁶¹³ Non è possibile sapere se quelle registrazioni siano rappresentative del complesso delle esecuzioni o se l'utilizzo esclusivo dei sonagli fosse una particolarità o il risultato di una contingenza dei gruppi documentati da Wachsmann e Tracey, infatti l'utilizzo dei tamburi per l'accompagnamento ritmico è testimoniato a inizio Novecento da Lloyd.⁶¹⁴

Sebbene i sonagli siano l'elemento essenziale del *runyege*, poiché sia la componente coreutica che quella ritmica provengono dal movimento delle gambe e dei piedi (che, si è visto, ha probabilmente origine nella pigiatura delle banane), i tamburi sono centrali nella cultura dell'area e il loro impiego in generale è verosimilmente precedente a quello dei *binyege*. Si può ipotizzare che in seguito, con lo sviluppo della danza, essi siano stati utilizzati in supporto ai sonagli.

Anche Torelli testimonia dell'utilizzo parallelo di tamburi e sonagli: «Les danses sont généralement accompagnées de chants et du son d'un tambour ou de plusieurs. Parfois également de crécelles et même d'un sifflet (nsiriba).»⁶¹⁵ Secondo Kinyoro, inoltre, in alcune occasioni di festa, se qualcuno iniziava ad accompagnare i canti col tamburo, chi voleva poteva iniziare a danzare, incurante dell'assenza dei sonagli.⁶¹⁶ Va inoltre sottolineato che le due differenti tipologie di tamburi (il monopelle e il bipelle) avevano una diffusione molto diversa nei villaggi, infatti i tamburi bipelle in passato erano piuttosto comuni nei contesti rurali e quindi potevano essere utilizzati per accompagnare la danza, mentre i tamburi monopelle erano più rari.⁶¹⁷ In sostanza, sembra di poter concludere che l'accompagnamento strumentale del *runyege* non fosse standardizzato: era possibile danzare solo coi sonagli (come testimoniano le registrazioni), con l'aggiunta dei tamburi, ma poteva avvenire che qualcuno dei danzatori non indossasse *binyege* (come testimonia Kinyoro).

Oggi il *runyege* si esegue di norma con sonagli e con l'accompagnamento di tre tamburi, a meno che non sia disponibile un tamburo e quindi due delle tre parti previste vengano eseguite sullo stesso strumento. Questa prassi è riconducibile alla progressiva formalizzazione subita dalla danza molto probabilmente a partire dagli anni Sessanta, attraverso l'istituzione dei festival di musica e danza, come si vedrà meglio nel Capitolo V. In

⁶¹³ Fanno eccezione tre registrazioni di Tracey, effettuate a Hoima nel 1950 (*Abagungu, Nzairiki akatera empihi, Jeni akahongira*) che prevedono oltre ai sonagli l'utilizzo del tamburo monopelle.

⁶¹⁴ LLOYD 1907: si veda l'estratto citato sopra.

⁶¹⁵ TORELLI 1973, p. 523.

⁶¹⁶ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

⁶¹⁷ Stephen Mugabo racconta che negli anni Ottanta suo padre in villaggio suonava soltanto i tamburi bipelle, perché i tamburi monopelle non erano molto diffusi, per questo motivo realizzava con lo *ngoma* motivi complessi che oggi sono lasciati alla parte del tamburo monopelle, dalla sonorità più tagliente ed incisiva. Int. a Stephen Mugabo, Kampala, 16/03/2012.

ogni caso, la centralità dei sonagli *binyege* permane anche oggi: un danzatore non può danzare senza indossarli, ma è possibile danzare anche se manca un tamburo.

Nell'estratto di Torelli citato sopra, si parla dell'utilizzo di fischiotti detti *nsiriba* (in Tooro) o *firimbi* (in Bunyoro) che occasionalmente accompagnavano la danza. Nelle registrazioni di Wachsmann, questo fischiotto è testimoniato in brevi interventi rarefatti nel corso della performance e con una parte sincopata rispetto a quella dei sonagli. Secondo Kinyoro, infatti, lo *nsiriba* si usava per incitare i danzatori, aggiungendo uno stimolo ritmico in più che guidava il crescendo della danza.⁶¹⁸

La nomenclatura locale utilizzata per definire le due differenti parti presenti nel canto è indice della consapevolezza della struttura formale di questi repertori. Il solista è detto *mutongerezi*, ossia 'colui che guida il canto', ma è anche possibile definirlo *musumukirizi*,⁶¹⁹ sottolineando l'accezione del legare o aggiungere le parole: solitamente, infatti, dopo i primi versi associati in modo piuttosto stabile ad una melodia, il solista era libero di aggiungere a piacere, improvvisando, altri versi per allungare il canto. Dalla confidenza con i repertori vocali nyoro e tooro sviluppata attraverso la ricerca sul campo e dalle conversazioni con gli informatori è stato possibile identificare alcune consuetudini nell'improvvisazione testuale dei canti in stile responsoriale. In particolare, dopo i versi iniziali, che sono appunto associati piuttosto stabilmente con la melodia e col ritornello ripetuto dal coro, i nuovi versi improvvisati costituiscono una generica continuazione della situazione esposta inizialmente o più spesso sono ispirati dall'occasione o dalla situazione in cui avviene la performance, ma capita anche che il solista attinga i suoi versi da frasi presenti in altri canti di significato affine o da proverbi. È questa una modalità improvvisativa comune in molte culture musicali africane: ciò avviene, per citare un esempio spazialmente vicino, tra i Banande del Congo.⁶²⁰

Nelle registrazioni di Wachsmann e Tracey i solisti dei canti delle danze, sia *runyeye* che altre, sono sempre uomini: anche in questo caso, la documentazione relativa non fornisce indicazioni a proposito di questo dato, non è possibile sapere se ciò fosse determinato da elementi contingenti o se quella fosse la prassi. Secondo alcuni informatori non era vietato che una donna guidasse un canto di danza, analogamente a quanto avviene oggi nelle performance scolastiche e dei gruppi folklorici, ma sembra che ciò non fosse molto comune in passato.

In contrasto col solista, il coro viene detto *banukuzi*⁶²¹ o *bakugarukamu*, entrambi i termini significano 'coloro che rispondono', cioè che seguono la parte del solista in modo che l'andamento si configuri come una sorta di botta e risposta. Nelle registrazioni di

⁶¹⁸ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012. Anche tra i Banande, il cantante solista (*mwimbiriri*) utilizzava il fischiotto per sollecitare i danzatori, con finalità ed effetti simili a quelli previsti nel *runyeye*.

⁶¹⁹ Davis traduce entrambi i verbi, cioè *kutongerra* e *kusumikirra* da cui derivano queste parole, semplicemente con 'guidare il canto' o 'eseguire la parte solistica', il che sembra indicare che tale terminologia è in uso da tempo (DAVIS 1938, p. 172 e 165).

⁶²⁰ FACCI 1996.

⁶²¹ Secondo Davis, il verbo *kwanukura*, oltre a 'rispondere' significa anche 'prendere ciò che è offerto dalla mano di qualcuno' (DAVIS 1938, p. 3), in questo senso si intuisce bene il processo di concatenazione del canto nell'articolazione di domanda e risposta.

Wachsmann e Tracey, il coro canta spesso un ritornello nonsense in jodel (*kuhugura*) e sono specialmente le donne ad eseguirlo. È questo il caso anche di *Kamutwaire*, canto di matrimonio eseguito dalla famiglia dello sposo che presenta la parte corale in jodel (Capitolo III). Nelle attuali performance, le parti del coro raramente prevedono frasi nonsense e lo jodel, che come specifica tecnica vocale sembra non essere quasi più conosciuta dai giovani esecutori.

I temi che più frequentemente emergono dai canti associati al *runyege* sono quelli connessi alla birra, a fatti d'attualità, all'amicizia, agli ospiti, alla gioia e all'amore. Se non è semplice definire l'incidenza delle tematiche trattate nei canti a seconda dei periodi storici, è però possibile rilevare delle tendenze. In quest'analisi le registrazioni storiche sono di scarso aiuto, poiché testimoniano soprattutto l'accompagnamento melodico delle trombe *ngwara* e non il canto: anche nei casi in cui la documentazione riporta il titolo del brano strumentale è complesso ricostruire il testo del canto associato alla musica delle *ngwara* che di norma si basa sulla ripetizione variata di una melodia legata ad un breve testo, che è appunto quello che identifica il brano.⁶²² Tuttavia i titoli dei brani accompagnati dalle *ngwara* sembrano trattare per la maggioranza temi d'attualità, connessi ad avvenimenti e personaggi locali;⁶²³ mentre i brani per *runyege* accompagnati dal solo canto, oltre a temi d'attualità presentano anche soggetti legati alla circostanza, cioè la festa durante la quale si consuma la birra di banane, oppure il canto dà il benvenuto agli ospiti o ancora incita il vigore nella danza.⁶²⁴ Il solo canto ad argomento amoroso che emerge da tutta la documentazione di Wachsmann e Tracey è stato registrato da quest'ultimo a Hoima nel 1950 ed è di accompagnamento alla

⁶²² La melodia è proposta dalle trombe a imboccatura laterale secondo la tecnica ad hoquetus, esattamente come avviene per le trombe *makondeere*, controparte di corte di questi strumenti utilizzati nel contesto di villaggio. Per una chiara illustrazione del funzionamento della tecnica a hoquetus, contenente anche la dimostrazione della relazione tra l'insieme delle parti delle trombe e la melodia cantata di riferimento, si rimanda allo studio sulle orchestre dei Banda-Linda effettuato da Simha Arom (AROM 1985).

⁶²³ La totalità delle musiche per danza documentate da Wachsmann non prevedono il canto, ma bensì l'accompagnamento delle *ngwara*. I brani registrati a Nalweyo (tutti genericamente identificati come *Orunyege team song*) non presentano alcun titolo; mentre quelli documentati a Hoima (*Mulime bajwokole*, *Bigambo biri kweba*, *Abagenyi baizire*, *Akaija omujungu omw'ambara byoma*) riportano titoli che sembrano alludere a canti su temi di attualità e di festa.

Nella documentazione di Tracey, più accurata nel descrivere il contenuto dei brani, sono pure presenti diversi brani per *ngwara* che affrontano argomenti legati alla comunità, come ad esempio la critica agli scansafatiche (*Kotabijuba*) e l'arrivo degli ospiti (*Abagenyi baizire*).

⁶²⁴ Nella documentazione di Tracey sono presenti alcuni canti denominati 'per le bevute' che presentano l'accompagnamento dei sonagli *binyege*: essi trattano delle feste durante le quali si beve *tondo*, a sottolineare ancora una volta la connessione tra la danza coi sonagli e la birra di banane. Vi sono poi altri canti indicati come specificatamente per il *runyege*, che riportano storie conosciute dalla comunità, come ad esempio quella di una guardia di un parco nazionale che sparò ad un uomo e scomparve senza lasciar traccia (*Kahara niwe ow'omuyaga*), canti che criticano gli ingordi (*Nzairiki akatera empihi*) o altri con titoli come 'Kaburora rubò della manioca dal campo' (*Kaburora akaiba muhogo*), infine canti che incoraggiano la danza (*Muli baripiya*).

danza *iguulya*, non al *runyege* (*Ayahangiri abakazi*). La preponderanza di temi legati ad avvenimenti locali è confermata anche da Torelli.⁶²⁵

Unitamente all'analisi delle registrazioni storiche, dalla documentazione raccolta sul campo è possibile differenziare due principali tendenze nei canti del *runyege*: la prima è quella che si rifà ad una tradizione di villaggio, testimoniata dalla documentazione di Wachsmann e Tracey e che è stato possibile raccogliere attraverso la ricerca con informatori anziani, che hanno appreso i canti e la danza nel tipico modo informale delle musiche di tradizione orale; la seconda tendenza è quella rappresentata dalle odierne performance della danza, cioè quelle dei *cultural group* e delle scuole. Ciò che emerge dalla comparazione del corpus di canti raccolti dagli anziani e quelli trascritti a partire dalle esecuzioni moderne della danza è una parziale disparità di contenuti. Se in passato le tematiche dei canti toccavano i vari argomenti nominati sopra, oggi la presenza dei temi della birra o degli avvenimenti d'attualità è quasi nulla, mentre i canti sono soprattutto di gioia, d'amore, d'amicizia. Questa selezione degli argomenti presenti nei canti porta inevitabilmente a sottolineare l'interpretazione della danza come una danza di corteggiamento, che è appunto la lettura che si dà comunemente oggi del *runyege*, soprattutto al di fuori del circuito dei festival scolastici. Tuttavia in passato la danza veniva vissuta in una dimensione veramente comunitaria e il ritrovarsi era anche l'occasione per commentare avvenimenti recenti o utilizzare la parola cantata per comunicare messaggi scomodi, adattando in modo estemporaneo nuove parole per i versi solistici. In alcuni casi, tale procedimento che comunemente il solista applica anche per rendere un canto più lungo, cioè l'inserimento di nuove parole nello schema metrico-melodico della propria sezione, poteva essere esteso alla parte corale: in questa situazione, vista la rilevanza delle parole del coro nell'identificare un brano, si veniva a creare una nuova versione del canto, a partire da una melodia preesistente.

Di seguito si propone la trascrizione verbale di due differenti temi affrontati nello stesso canto, che si susseguono senza soluzione di continuità (nella trascrizione qui presentata il passaggio è marcato da una spaziatura maggiore): questo breve estratto è stato proposto da Gerrison Kinyoro come esempio di come il solista potesse modellare estemporaneamente l'andamento del canto. La presenza di un ritornello nonsense consente peraltro al solista di passare agevolmente da un argomento all'altro, senza che si avverta una forte incongruenza di contenuto rispetto al continuo ritorno della parte corale. L'esecuzione è di Gerrison Kinyoro (solista) e Stephen Mugabo (coro), e si è svolta a Kiguma il 11/05/2011 [DVD, traccia n. 11].

S- *Kaisiki ija ontongole* (3 vv.) *ndakugurra ebinyobwa*

C- *Eee eee eee eeee*

S- *Obw'oliba otasekire* (3 vv.) *engambo yange oligiba*

C- *Eee eee eee eeee*

Ragazza vieni a danzare con me (3 vv.), ti comprerò delle arachidi

Se non ridi per me (3 vv.), non mi sentirai mai parlare

⁶²⁵ TORELLI 1973, p. 523: «Le thème de chansons est très varié. Il relate souvent l'un ou l'autre évènement, parfois insignifiant, qui s'est passé dans la région.»

S- *Kinyantale omwa Zaliya (3 vv.) zikoma zaburwa ekisenya*

C- *Eee eee eee eeee*

S- *Kyemerire nikiseka (3 vv.) n'akanyungu omulino*

C- *Eee eee eee eeee*

S- *Kulyamu ki omwa Zaliya? Kulyamu ki omwa Kumaraki? Kulyamu ki omwa Kumaraki? Kuragira ebidoodo byonka*

C- *Eee eee eee eeee*

S- *Abanikire mwanule (3 vv.), enjura entahinda niyo egwa*

C- *Eee eee eee eeee*

A Kinyantale da Zaliya (3 vv.), si sono essiccate e non sono state prese

È dritto e ride (3 vv.), con una pipa tra i denti

Cosa mangiare da Zaliya? Cosa mangiare da Kumaraki? Cosa mangiare da Kumaraki? Solo amaranto

Coloro che stanno facendo seccare, la pioggia non preannunciata è quella che colpisce

In questo caso, il primo tema affrontato (*Kaisiki ija otongole...*), invita la ragazza a danzare, invogliandola a unirsi a chi canta promettendole un piccolo dono, la si esorta a sorridere per il compagno di danza altrimenti questi non le parlerà. L'informatore sottolinea come l'invito a unirsi nella danza è anche, implicitamente, un invito a fare coppia. Il secondo tema (*Kinyantale...*), invece, dà conto di un fatto di cronaca, racconta infatti la situazione a casa di un tale chiamato Kinyantale appunto, il quale aveva molte belle figlie, ma non le fece sposare, per questo esse invecchiarono, rinsecchendosi come la legna, e rimasero nella casa paterna. Una donna non sposata e senza una posizione o un ruolo di rilievo (cioè una donna non appartenente alla famiglia reale e non investita del compito di medium religioso) costituiva una rarità e, dal punto di vista della società tradizionale, quasi una sorta di aberrazione, essendo la donna – tranne alcuni casi particolari – considerata come votata al matrimonio. Nel canto, la parola 'figlie' non è pronunciata, infatti i prefissi nominali indicano oggetti inanimati, tuttavia le 'cose' che si sono essiccate e sono rimaste non possono che essere le figlie nubili di Kinyantale. È evidente dunque un tono derisorio nel canto, a critica del comportamento dell'uomo. La critica continua dicendo che da Zaliya si mangiano solo verdure amare, foglie di amaranto, nella varietà locale conosciuta come *dodo*, dunque non miglio, banane e carne come nelle altre case. Infine un altro verso significativo compara indirettamente la situazione a casa di Kinyantale e quella della danza: la citazione proverbiale 'la pioggia non annunciata è quella che colpisce' suggerisce a chi danza di assicurarsi la propria compagna, altrimenti potrebbe essere portata via da altri. Anche in questo caso, è implicito che l'assicurarsi una compagna non sia riferimento unicamente alla situazione della danza, ma alla vita: il richiamo alla vicenda fuori dal comune delle figlie di Kinyantale rimaste nubili costituisce un monito al non restare senza compagno/a.

Si è detto che i canti che accompagnano la danza sono indicati con l'espressione *bizina by'orunyege*, tuttavia tali canti possono essere intonati anche senza l'accompagnamento di sonagli o tamburi e senza che una danza abbia luogo. Inoltre molti di questi canti appartengono ad altri generi, in particolare a quello dei *bigano*, i canti-racconto: normalmente è attraverso l'accelerazione del tempo di base che essi possono essere adattati all'accompagnamento della danza. Va sottolineato che, se è vero che il canto solitamente

accompagna la danza dall'inizio alla fine, dal momento in cui i danzatori iniziano a ballare e dunque a far risuonare i sonagli l'intelligibilità del testo è sostanzialmente condizionata. La comprensione del testo è possibile perché normalmente un'esecuzione di *runyege* inizia col solo canto, cui poi si uniscono i tamburi e infine i danzatori: questa strutturazione, che oggi è formalizzata nelle performance scolastiche e semiprofessionali della danza, era molto probabilmente comune anche nella pratica di villaggio: non essendo un'esecuzione organizzata, il canto iniziava spontaneamente e, una volta consolidato l'assetto ritmico attraverso i tamburi, si dava avvio alla danza vera e propria, cui si univa chi lo desiderasse. Le registrazioni di Wachsmann e Tracey effettuate in Bunyoro, le quali come si è detto per la maggioranza non prevedono l'uso di tamburi, presentano il canto iniziale (o le *ngwara* sole, cui a volte si unisce il canto) al quale poi si aggiungono i danzatori.



Figura 31. Musicisti all'opera: è possibile vedere le posizioni standard nel suonare i tamburi nel *runyege*. Da sinistra a destra: i due tamburi conici bipelle *ngoma* (il primo che esegue il pattern ritmico fondamentale e il secondo che scandisce la pulsazione di base) e il tamburo cilindrico monopelle *ngaabi* (Bunyoro Foundation Group - Hoima, Bunyoro, centrale, 16/08/2009).

La sezione ritmica è composta, oltre che dai sonagli, dai tre tamburi nominati sopra. Similmente a quanto avveniva in Buganda,⁶²⁶ secondo vari informatori, in passato i tamburi erano suonati solo dagli uomini; le spiegazioni che sono addotte circa il divieto per le donne

⁶²⁶ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

di utilizzare tali strumenti fanno riferimento a due diversi ordini di ragioni. In primo luogo, numerose persone hanno asserito che le donne non sono abbastanza forti per percuotere i tamburi e continuare tale azione per lungo tempo; in secondo luogo, la posizione nella quale si suonano tali strumenti è considerata impraticabile per le donne a causa del loro abbigliamento, che normalmente prevede una gonna lunga fino alle caviglie. Infatti i due tamburi conici *ngoma* vengono suonati tenendo lo strumento tra le gambe, mentre si sta seduti o accucciati e con questo tipo di postura le gambe debbono essere divaricate; il tamburo cilindrico *ngaabi* viene invece suonato in piedi, sempre tenendolo tra le gambe. Le motivazioni sopra esposte inquadrano soltanto la superficie riguardante il divieto femminile di suonare i tamburi: non è infatti vero che le donne non sono abbastanza forti o costanti per farlo, visto la prestanza fisica necessaria per i lavori agricoli di cui si occupano e considerato il fatto che oggi, nelle scuole femminili, le ragazze suonano i tamburi per i festival scolastici. D'altro canto, questi strumenti potrebbero essere suonati tenendo le gambe di lato, posizione possibile anche se si indossa una lunga gonna.

Le ragioni addotte per spiegare il fatto che in passato non fosse permesso alle donne di suonare i tamburi sono significative soprattutto nel senso di come la società si aspetta che una donna debba essere, cioè, da un lato, fisicamente più debole dell'uomo e, dall'altro, casta e pudica, dunque con atteggiamenti e posture adeguati, ossia senza divaricare le gambe (elemento che si è visto caratterizzare anche il passo di base della danza) né da sedute né in piedi. Proprio queste caratteristiche della rappresentazione di genere impediscono alle donne di suonare strumenti concettualizzati come maschili: i tamburi sono per e degli uomini soprattutto in quanto simbolo di potere. A questo proposito, si ricordi quanto detto sulla concezione del tamburo come simbolo della monarchia e del potere regale:⁶²⁷ rapportato al diverso contesto, ossia quello di villaggio, ciò è vero anche tra le persone comuni. Secondo alcuni informatori, spesso i capi famiglia avevano un proprio tamburo, simbolo del proprio potere che si manifestava soprattutto come controllo della comunicazione, attraverso i messaggi e i segnali eseguibili sullo strumento, ma anche come capacità di aggregare la gente per necessità oppure per svago, dunque suonando per accompagnare la danza. Se il tamburo conico bipelle *ngoma* è il simbolo di potere per antonomasia, il tamburo cilindrico monopelle *ngaabi* è simbolo della virilità, resa esplicita dalla sua forma che richiama direttamente il fallo ed è sottolineata dalla posizione nella quale viene suonato. Le spiegazioni, a prima vista banali, sul divieto femminile di suonare i tamburi nascondono dunque un significato profondo, legato alla sottintesa natura maschile dello strumento: in altre parole, le donne non potevano suonare i tamburi proprio in quanto donne, poiché i tamburi sono culturalmente (nel senso musicale, ma anche di mezzo di comunicazione e dunque di potere) e icasticamente strumenti maschili.

⁶²⁷ Questi temi sono stati trattati nel Capitolo II. A proposito del tamburo come strumento precluso alle donne, si veda anche nota 189 del Capitolo I.

Parlando della concezione ganda di queste due tipologie di tamburi, Jean-Jacques Nattiez e Sylvia Nannyonga-Tamusuza,⁶²⁸ descrivono lo *ngoma* come femminile e lo *ngalabi* (ossia lo *ngaabi nyoro* e *tooro*) come maschile, basandosi sulla simbologia della loro forma e sulla caratterizzazione del loro ruolo ritmico: di riferimento fondamentale per i passi di danza il primo, di segnale per il cambiamento dei movimenti coreutici il secondo, che è acusticamente preminente. Questi due tamburi sono sostanzialmente corrispondenti allo *ngoma* e allo *ngaabi* usati in Bunyoro e Tooro e hanno, nel *runyege*, un ruolo analogo a quello che le due tipologie di tamburi ganda hanno nella danza analizzata da Nattiez e da Nannyonga-Tamusuza. Tuttavia questa concezione dei tamburi come maschili e femminili non sembra essere conosciuta in Bunyoro e in Tooro. Non ho avuto modo di rilevare una simile simbologia nella cultura nyoro e tooro dove, come si è visto, il tamburo bipelle *ngoma* è essenzialmente un simbolo per il potere nelle sue incarnazioni maschili: cioè il sovrano (ma non sua madre, pur essendo la massima autorità nel regno dopo di lui), i capi locali e i padri di famiglia. Tuttavia sembra che una simile concezione sessuata dei tamburi si stia diffondendo nelle scuole, come si vedrà nel Capitolo VI.

Ciascuno dei tre tamburi che col tempo si sono affermati nell'accompagnamento del *runyege* ha un ruolo specifico. Il tamburo conico bipelle *ngoma* dal suono più grave (A) tiene la pulsazione costante di base, il tamburo bipelle *ngoma* ad altezza leggermente più acuta (B) esegue le figure ritmiche fondamentali, composte da una forma elementare e da alcune variazioni, e infine il tamburo cilindrico monopelle *ngaabi* dal timbro penetrante e potente (C) esegue delle interiezioni che segnalano i passaggi da una figura di danza alla successiva. Questa suddivisione dei ruoli dei tamburi trova riscontro anche nella pratica musicale dei Baganda e dei Banande.⁶²⁹ In particolare, Serena Facci sottolinea come, similmente a quanto avviene nel *runyege*, nelle danze nande il tamburo *akakeleya* definisce la formula di base della danza, che permette di distinguerla dalle altre, mentre il tamburo *ngoma* con le sue improvvisazioni 'conduce il gioco', influenzando la danza e il canto e dunque definendo la specificità di ogni performance.⁶³⁰

Nell'analizzare il ruolo di questi tamburi nella struttura musicale del *runyege*, mi rifaccio al modello proposto da Kofi Agawu e alla sua applicazione alla danza.⁶³¹ Agawu individua tre modalità delle figure ritmiche: quella del parlato (I), nella quale i tamburi riproducono le caratteristiche (altezze relative, timbro e lunghezza sillabica) del linguaggio; quella del segnale (II), caratterizzato dall'iconicità del profilo che intrattiene un blando legame con la lingua; e infine quella della danza (III), che non è legata alla dimensione del parlato, poiché si articola secondo dinamiche puramente musicali. Agawu sottolinea come queste categorie siano delle 'modalità' cioè siano classi flessibili, nelle quali e tra le quali i percussionisti si

⁶²⁸ NATTIEZ e NANNYONGA-TAMUSUZA 2003, pp. 968-969; questa concezione dei tamburi ganda è ampiamente analizzata in NANNYONGA-TAMUSUZA 2005, pp. 63-70.

⁶²⁹ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005 e FACCI 1986-1987.

⁶³⁰ FACCI 1986-1987, pp. 112-113.

⁶³¹ AGAWU 2003; anche NATTIEZ e NANNYONGA-TAMUSUZA 2003 applicano le modalità individuate da Agawu alla danza *mbaga* dei Baganda. La prima classificazione di Agawu delle figure ritmiche si trova in AGAWU 1995; lo studioso nigeriano riprende una classificazione proposta per la prima volta da J. H. Kwabena Nketia nel 1963.

muovono a loro discrezione, infatti le danze (sia quelle considerate da Agawu che quella ganda analizzata da Nattiez e da Nannyonga-Tamusuza) inglobano variatamente queste differenti modalità.

Durante il lavoro con alcuni esperti della danza *runyege*, sono emerse le cellule ritmiche di base sulle quali si articolava in passato la danza e che oggi sono sempre più spesso presentate in versioni variate o contaminate. Nel *runyege*, infatti, i passi di base della danza sono modellati sulla cellula ritmica eseguita sul tamburo *ngoma* (B), cellula che si presenta in Bunyoro e in Tooro in due forme differenti, ma chiaramente imparentate, essendo la seconda una sorta di variazione della prima. Questa cellula è dunque alla base della danza e quindi è assimilabile al tipo III di Agawu, tuttavia riprende la struttura del linguaggio e in questo senso ha caratteristiche della modalità I. La trasposizione sul tamburo delle parole della lingua parlata cerca di riprodurre due delle caratteristiche essenziali di molte lingue africane: il tono e la lunghezza vocalica. Con una certa approssimazione, un tamburo riesce a rendere questi elementi attraverso la manipolazione del timbro e del ritmo; non si tratta di una corrispondenza precisa, è infatti necessaria la dimestichezza con le modalità di trasposizione usate e un'approfondita conoscenza della lingua per interpretare il significato della o delle parole contenute nel messaggio. Nel caso del runyoro-rutooro, che non è una lingua tonale, ho constatato che il timbro è associato al 'colore' della vocale della parola trasposta.

Gerhard Kubik ha notato come, nel contesto africano, le sillabe associate ai motivi ritmici diano indicazioni molto sottili sull'esecuzione, in particolare riguardo al timbro e al tocco della percussione, mentre la notazione occidentale spesso non permette altrettanta dovizia di particolari.⁶³² Per questo, penso sia necessario affiancare l'espressione verbale connessa alle figure qui discusse alla trascrizione in notazione, seguendo le indicazioni e i simboli impiegati da Nannyonga-Tamusuza.⁶³³ In particolare indico: 1) con le note a testa quadrata il colpo dato col solo palmo della mano che produce un suono sordo; 2) con le note a testa tonda il colpo dato con le dita ravvicinate che produce un suono appoggiato; e infine 3) con le note a testa a lineetta il colpo dato con la piena mano a dita allargate, che produce un suono forte e secco. Il colpo ottenuto con le dita ravvicinate produce un suono di altezza leggermente superiore a quello degli altri due colpi, tuttavia per semplicità ho deciso di riportarlo sulla stessa linea.

⁶³² KUBIK 1972.

⁶³³ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005, p. 55. A differenza dell'etnomusicologa ugandese, ho però scelto di semplificare la trascrizione utilizzando una sola linea di notazione invece del pentagramma completo, demandando alla rappresentazione del timbro anche le informazioni relative all'altezza, che, del resto, non è precisamente determinata nei tamburi. Infine, non mi risulta che il colpo indicato da Nannyonga-Tamusuza come 'grattato' (*scratched*) sia abitualmente utilizzato nella tecnica strumentale dei tamburi nyoro e tooro.

Prediligo la scelta di trascrizione proposta da Nannyonga-Tamusuza, rispetto a quella proposta da Moses Serwadda e Hewitt Pantaleoni a partire da problematiche di trascrizione legate ai tamburi africani, in particolare ugandesi; pur essendo una notazione che rende dettagliatamente l'aspetto timbrico dei suoni prodotti dalla membrana del tamburo, attraverso una sorta di intavolatura che impiega simboli specifici, essa risulta troppo complessa alla lettura.

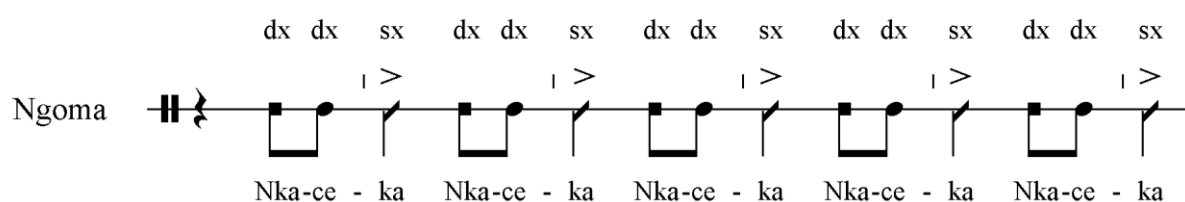


Figura 32. Cellula ritmica *nkaceka* normalmente eseguita sul tamburo *ngoma* (B) e che determina il passo principale del *runyeye nyoro*. Trascrizione effettuata dalla registrazione con Vincent Nyegenya, a Hoima, Bunyoro centrale, 22/06/2011 [DVD, traccia n. 12].

Questa trascrizione rappresenta il pattern fondamentale della danza in Bunyoro, che permette di identificare il *runyeye nyoro* come tale, differenziandolo da danze simili, come lo *ntogoro* e l'*iguulya*. Questa formula rimane alla base della danza anche oggi ed è riconosciuta come tale dai Banyoro in modo pressoché unanime. La figura riportata sopra presenta la cellula ritmica alla base della danza che, secondo diversi informatori, è associata alla parola *nkaceka*, sillabata *nka-ce-kà*; al di sopra della linea ritmica si riporta l'indicazione della mano utilizzata per il colpo. Con il simbolo di accento si vuole indicare la sillaba accentata e il colpo (dato a piena mano vicino al bordo del tamburo) sul quale cade il beat. Esso può essere eseguito, oltre che dai sonagli *binyege*, dal tamburo bipelle di suono più acuto (B), mentre l'altro tamburo bipelle di suono più grave (A) tiene la pulsazione fondamentale (corrispondente all'accento).

Di seguito si riporta invece la cellula ritmica che identifica il *runyeye tooro*, che da alcuni informatori è collegata alla parola *katurumu* o *katuruba*, sillabata *ka-tu-ru-mù/bà*. Le differenze tra i due pattern risiede nella tipologia del colpo finale: in *katurumu* esso è eseguito con le dita unite, producendo un suono appoggiato, mentre in *katuruba* il motivo ritmico viene vivacizzato con un colpo secco, ottenuto percuotendo la pelle con le dita allargate. Come per la trascrizione precedente, al di sopra della linea ritmica si riporta l'indicazione della mano utilizzata per il colpo e il simbolo di accento segnala la sillaba accentata e il colpo sul quale cade il beat. In queste cellule ritmiche possono presentarsi lievi slittamenti d'accenti e sovrapposizioni di colpi, soprattutto in *katuruba* che può risuonare quasi come *ka-tru-ba*, quando il ritmo diventa molto sostenuto. La trascrizione che riporto di seguito è quella del pattern ritmico illustratomi dal più autorevole conoscitore di danze tooro, Gerrison Kinyoro.

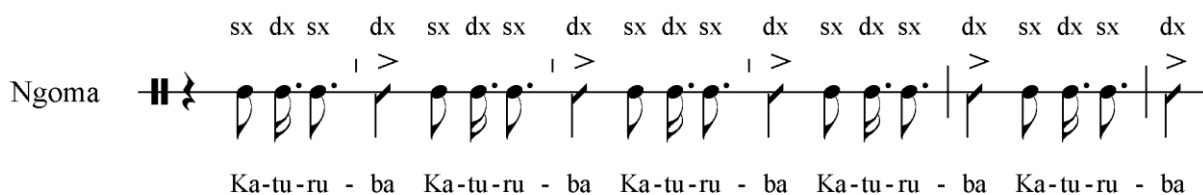


Figura 33. Cellula ritmica *katuruba* normalmente eseguita sul tamburo *ngoma* (B) e sulla quale si modella il passo principale del *runyege* tooro. Trascrizione effettuata a partire dalla versione proposta da Gerrison Kinyoro, reg. a Kiguma, Tooro occidentale, 29/07/2012 [DVD, traccia n. 13].

Secondo la spiegazione fornita da Kinyoro è possibile eseguire il pattern ritmico del *runyege* per accompagnare canti originariamente destinati al *bw'omu mbaju*, che si basa su una cellula ritmica, decisamente più semplice di quella che Kinyoro presenta per il *runyege* tooro, ma sempre organizzata in quattro colpi, a differenza del *runyege* nyoro che si articola in tre colpi soltanto. L'adattamento sembra essere dovuto ad una leggera compressione della durata e al livellamento interno dei tre colpi che precedono il battere sulla sillaba finale *ba*, come è possibile rilevare dalla Figura 11.

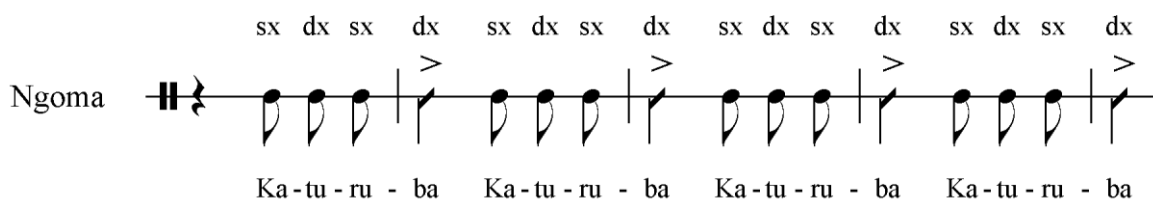


Figura 34. Cellula *katuruba* alla base della danza *bw'omu mbaju*. Trascrizione effettuata a partire dalla versione proposta da Gerrison Kinyoro, reg. a Kiguma, Tooro occidentale, 29/07/2012 [DVD, traccia n. 13].

Le cellule ritmiche, una alla base del *runyege* nyoro e l'altra fondante dello stile tooro, sono la materia prima dalla quale scaturiscono le variazioni ritmiche e timbriche (queste ultime ottenute variando il tipo di colpo e la posizione sulla membrana) dello *ngoma* e a partire dalle quali si improvvisano dei motivi sincopati sul tamburo monopelle *ngaabi*. Analizzando la cellula ritmica alla base del *baakisimba*, Nattiez e Nannyonga-Tamusuza la definiscono 'struttura immanente del *baakisimba*' e riprendono la definizione di Simha Arom di 'modello' come struttura originaria sulla quale avvengono tutte le variazioni.⁶³⁴ Questa teorizzazione si attaglia perfettamente al ruolo che le due cellule ritmiche *nkaceka* e *katurumu* hanno nel *runyege*.

Va notato che nelle registrazioni di Wachsmann e Tracey eseguite in Bunyoro, caratterizzate dall'assenza di tamburi, la cellula *nkaceka* emerge poco distintamente. Sembra che in questi documenti la denominazione *runyege* sia spesso utilizzata in modo generico, ad

⁶³⁴ NATTIEZ e NANNYONGA-TAMUSUZA 2003, pp. 959-961.

indicare le danze accompagnate da sonagli, senza occuparsi della distinzione tra il *runyege* e gli altri stili come *l'iguulya* o lo *ntogoro*. Comune a tutte queste musiche per danza è l'attacco dei sonagli *binyege*, che solitamente iniziano dopo l'esposizione di alcuni versi del canto e generalmente marcano il beat a tempo raddoppiato; in seguito i sonagli eseguono pattern continuamente variati e la cellula di base è spesso eseguita brevemente o è immanente.

Sembra opportuno soffermarsi brevemente sul significato dei due pattern timbrico-ritmici di base. Non tutte le persone consultate in Bunyoro e in Tooro a proposito del *runyege* hanno proposto le medesime parole di riferimento, alcuni informatori hanno suggerito successioni di sillabe con puro scopo mnemotecnico, che non hanno un significato nella lingua locale. Sembra che queste sillabe nonsense, spesso usate nella didattica della danza oggi, varino a seconda del maestro che le inventa cercando di riprodurre il pattern ritmico in modo verbale. Tra i vari informatori consultati, coloro che sono parsi più competenti al riguardo, ossia Vincent Nyegenya in Bunyoro e Gerrison Kinyoro in Tooro, hanno indicato le parole *nkaceka* e *katuruba* come modelli verbali delle formule ritmiche di base, sostenendo che questi siano i pattern che 'si sono sempre suonati', ossia che essi hanno imparato da piccoli, a differenza di quelli creati per insegnare la danza oggi. Riguardo al pattern *nkaceka*, che significa letteralmente 'diventai debole',⁶³⁵ nessuno degli informatori ha saputo spiegare perché esso sia alla base di una danza che esprime il vigore virile sia una sorta di lamentela che esprime stanchezza e il deperimento fisico. Nannyonga-Tamusuza ha mostrato come le cellule ritmiche fondamentali alla base della danza *baakisimba* siano centrali nel definire la danza stessa, poiché la connettono alle sue due presunte origini e riportano in nuce la doppia concettualizzazione della danza.⁶³⁶ Nel *runyege* tuttavia i Banyoro non sanno spiegare il senso della parola *nkaceka* come base della danza; ciò potrebbe essere dovuto alla carenza della ricerca sul campo oppure al fatto che, come la memoria dell'origine della danza si stia perdendo, così è già accaduto al significato di questo pattern ritmico. Tornando all'origine della danza, si è mostrato come verosimilmente essa derivi dai passi fatti nel pigiare le banane, nella colorita versione di Kinyoro inoltre il succo tardava ad uscire e l'uomo iniziava a stancarsi. Ripensando a questi elementi non sembra così azzardato suggerire che la cellula ritmica sulla quale si muovono i passi del danzatore esprimano la sua stanchezza nell'atto della pigiatura e dunque questo pattern timbrico-ritmico potrebbe davvero essere strettamente connesso all'origine della danza. La compresenza del significato di 'cantare, danzare' e di quello di 'non avere più forza' si ritrova del resto anche in un altro verbo della lingua locale, *kujenja*;⁶³⁷ inoltre il riferimento allo 'sfinimento' ricorre anche in diversi canti legati alla possessione spiritica.

⁶³⁵ Dal verbo *kuceka*, che significa 'affievolirsi, indebolirsi' (DAVIS 1938, p. 20).

⁶³⁶ Nel *baakisimba* le parole connesse ai ritmi di base della danza sono infatti direttamente ricollegabili alle due teorie sulla sua origine: una che lo connette alla coltura delle banane e al ringraziamento alle donne che le hanno coltivate (il pattern dice 'piantano le banane') e l'altro che considera la danza come originatasi alla corte del sovrano ganda ('il re è il nostro tesoro'). Questo argomento è trattato ampiamente in NANNYONGA-TAMUSUZA 2005, pp. 53-60.

⁶³⁷ DAVIS 1938, p. 54.

In Tooro, la danza si organizza su una cellula ritmica imparentata con quella nyoro ed è associata alla parola *katuruba* o *katurumu*. Secondo gli informatori, *katurumu* significa 'siamo qui': questa parola è stata interpretata dagli informatori semplicemente come un invito indiretto rivolto agli astanti a partecipare e ad unirsi alla danza: 'siamo qui, quindi venite anche voi'. In quest'ottica, tale frase sembra chiaramente connessa all'esecuzione stessa della danza. D'altro canto, nessuno è riuscito a fornire una spiegazione del significato del termine *katuruba*: esso è probabilmente il risultato della trasformazione del pattern originario *katurumu* in conseguenza della modalità percussiva impiegata. Infatti l'esecuzione della sillaba finale con un colpo secco (*bà*) e non appoggiato (*mù*), richiede l'adattamento del suono finale del pattern verbale, si ha quindi la differenziazione tra *katurumu* e *katuruba* a partire dalla stretta associazione tra 'colore' della sillaba parlata e 'colore' sonoro (timbrico, dinamico e agogico) della percussione sul tamburo.

Sia in Bunyoro che in Tooro, il tamburo cilindrico *ngaabi* ha una funzione principalmente segnaletica (II): esso normalmente non fornisce un accompagnamento costante come i due *ngoma*, ma interviene in momenti specifici, segnalando il cambio dei motivi coreutici della danza. Inoltre quando la danza accelera o quando il ritmo di base si fa monotono, il tamburo cilindrico può aumentare la propria presenza, variando i motivi di base eseguiti dal secondo *ngoma*, per 'dare colore' alla danza, come dicono i suonatori, realizzando complessi motivi spesso contrametrici, in questo senso la sua funzione non è più segnaletica, ma si configura piuttosto come modalità III. Le figure ritmiche eseguite dallo *ngaabi*, pur non avendo una diretta relazione col parlato, possono essere associate a delle parole, principalmente a scopo mnemonico o didattico, nell'insegnamento della tecnica strumentale (modalità I).

4. Struttura della danza

Nel paragrafo 2, si sono analizzate le ipotesi circa le origini del *runyege* e le sue occasioni di esecuzione, che in passato erano, secondo la nostra interpretazione, le feste durante le quali si beveva birra, circostanze in cui la danza assumeva un ruolo ricreativo e di intrattenimento. Royce descrive tale ruolo della danza come la sua funzione all'interno della società e, accanto ad un'analisi che guarda 'antropologicamente' alla danza, l'autrice indica un altro importante filone di ricerca relativo alla sua struttura, intesa come organizzazione formale.⁶³⁸

Una performance di *runyege* potrebbe essere succintamente descritta come un vasto crescendo e accelerando che si conclude con un climax finale; secondo la totalità degli informatori, infatti, il *runyege* iniziava con tempo e intensità moderata per crescere progressivamente e culminare in un tempo molto sostenuto e in fortissimo nel momento in cui le coppie di danzatori interagivano. Tuttavia la danza *runyege* non si svolge fissamente sulle stesse cellule timbrico-ritmiche, ma inizia seguendo la pulsazione fondamentale del tamburo (A); nella parte centrale segue il pattern *nkaceka* o *katuruba* (eseguito dal tamburo (B)); e infine si articola in diverse variazioni, sia a livello ritmico che a livello coreutico, della cellula di base (spesso eseguite dal tamburo (C)). Queste tre fasi sono ben distinguibili nello specifico stile di danza adottato per ognuna di esse, come si vedrà tra poco. Si è accennato come i sonagli seguano direttamente le figure ritmiche indicate nelle varie fasi della danza dai tamburi, per questo è evidente come i passi di danza maschile si sviluppino parallelamente alla variazione ritmica del tamburo; lo stesso avviene, anche se in misura minore, per i passi femminili. Normalmente, soltanto nei punti di snodo, in cui la propulsività della danza si fa più manifesta, i danzatori seguivano il pattern eseguito dal tamburo *ngaabi*.

Come si vedrà nel Capitolo VI, nelle performance contemporanee di *runyege* la danza si è arricchita di nuove figure ritmiche e parallelamente di passi di danza e di coreografie creativi. Durante la ricerca sul campo non è stato possibile assistere a una esecuzione di *runyege* in villaggio, ma solo in situazioni di spettacolo, poiché esse sono molto rare oggi; inoltre di questo tipo di performance non resta traccia video da poter analizzare, ma solo alcune registrazioni audio. Tuttavia, attraverso l'aiuto dei più autorevoli conoscitori nyoro e tooro della danza,⁶³⁹ è stato possibile ricostruire e isolare i passi e i movimenti fondamentali, comunemente utilizzati in passato nella danza; da questi passi elementari si sono articolate le più complesse coreografie di oggi, che si articolano dai numerosi nuovi motivi sviluppati o creati a partire dalle cellule ritmiche di base sulle quali si strutturano appunto i passi di danza fondamentali. Si analizzeranno qui i passi e i movimenti di danza

⁶³⁸ ROYCE 1977.

⁶³⁹ Int. a Majara junior, Masindi, 12/08/2009; int. a Magezi, Hoima, 29/06/2011 e int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011. Nella presentazione dei termini specifici per i passi di danza, che espongono di seguito, faccio riferimento a tali informatori citandoli direttamente nel testo.

maschili e femminili che si articolano sulle due cellule ritmiche fondamentali (*nkaceka* e *katurumu*) mostrate sopra.

I passi di danza maschile variano di ampiezza e intensità dallo strascicare i piedi a terra all'alzare energeticamente le gambe quasi saltando. Vi è una terminologia per indicare queste varie fasi della danza, soprattutto in riferimento al movimento dei piedi e delle gambe, tuttavia non si riscontra un'uniformità dei termini impiegati, che variano a seconda delle aree. In generale, comunque, i vari informatori consultati a proposito dei passi di danza indicano tre tipologie fondamentali del passo di danza maschile:

1- passi brevi coi piedi strascicati a terra, la gamba viene mossa in avanti dal ginocchio, non dal piede che resta a terra, il busto è piuttosto dritto, le braccia sono allargate in avanti. Questo passo si usa normalmente all'inizio, su una pulsazione di velocità piuttosto ridotta e il danzatore, attraverso il lieve movimento delle gambe, ottiene un suono non intenso dei sonagli. Il singolo passo cade sul beat (eseguito dal tamburo bipelle (A)), ossia sulla sillaba accentata della parola *nkacekà* o *katurubà*; è anche possibile eseguire questo passo a tempo raddoppiato. I termini impiegati per descrivere questo passo sono *kusigika* (lett. stare dritti e fermi;⁶⁴⁰ secondo Majara: 'far forza sui piedi'); *mukutu* (lett. lungo coltello;⁶⁴¹ Magezi) e *kuhonda* (lett. 'pestare, frantumare';⁶⁴² Kinyoro). Secondo Magezi è possibile differenziare tra i passi strascicati corti e quelli più lunghi, identificabili con la parola *biringi*.

2- passi decisi, alzando i piedi da terra (di circa 10-15 cm), col busto piegato in avanti e le braccia allargate in avanti. In questo stile, che riproduce il pattern di base *nkaceka* o *katuruba*, si esegue la maggior parte della danza ed esso la identifica, per questa ragione che è stato indicato come pattern/passaggio fondamentale. È in questa parte che si inizia a vedere chiaramente il vigore fisico necessario agli uomini per danzare sia attraverso il loro movimento energico sia grazie al motivo ritmico forte e ben definito che producono coi sonagli. Questo passo di *runyege* è descritto coi termini *kurasa* (lett. stare piegati,⁶⁴³ con riferimento alla posizione del busto durante questo passo; Magezi); *ruseijera* (Majara) e *kuseesa* (lett. attaccare, rovesciare buttar giù;⁶⁴⁴ Kinyoro), che sono accomunati dal senso di un movimento distinto e deciso.

3- infine, a velocità molto sostenuta, i passi dei danzatori divengono quasi dei salti, poiché il ginocchio viene alzato quasi al livello dell'anca, il busto è molto sporto in avanti, le braccia sempre allargate in avanti o in alto. In questa fase, i sonagli legati alle caviglie dei suonatori producono un suono molto intenso ed energico, come il movimento che li agita. Il passo è modellato sulle variazioni eseguite dal tamburo cilindrico *ngaabi*. Questo passo

⁶⁴⁰ DAVIS 1938, p. 161.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 107.

⁶⁴² *Ivi*, p. 44.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 144.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 159.

segna spesso il climax della danza e si pone verso il finale, esso viene eseguito per un tempo più breve rispetto al passo precedente, poiché necessita dello sforzo fisico maggiore e deve essere breve per restare incisivo. In Bunyoro esso è chiamato *munyonyi* (parola che si rifà a *nyonyi*, uccello,⁶⁴⁵ e quindi richiama sia lo stacco da terra durante la danza che la posizione delle braccia allungate in alto come ali; Majara, Magezi) e in Tooro *kusimba* (lett. 'piantare, conficcare verticalmente nel terreno';⁶⁴⁶ Kinyoro).

È chiaro come questi tre stili del passo di danza maschile siano determinate dalla distanza dal suolo che caratterizza il singolo passo e di conseguenza dall'intensità del suono dei sonagli. La terminologia impiegata per definire tali tipologie, nella sua varietà, punta l'attenzione sul movimento dei piedi, mentre in generale non vengono considerate la postura del busto e la posizione delle braccia, che sembrano seguire la diversificata enfasi nel passo di danza. È inoltre necessario sottolineare che, poiché il passo di danza fondamentale, ossia quello descritto al punto (2), segue il pattern suonato dal tamburo *ngoma* (B), sui motivi di *nkaceka* e *katurumu*, in Bunyoro si ha un movimento basato su tre passi, mentre in Tooro è basato su quattro. Qui sotto si riporta la trascrizione della cellula ritmica eseguita dai sonagli e accompagnata dall'indicazione dei passi, mettendo a confronto il modello nyoro con quello tooro. Nel primo rigo si trova il beat fondamentale realizzato dallo *ngoma* con suono più grave (A) e nei rigi sottostanti le cellule *nkaceka* e *katuruba* realizzate dai sonagli sul medesimo pattern realizzato dal tamburo (B).

Ngoma A

Sonagli-
Passi danza
nkaceka

dx sx dx sx dx sx dx sx dx dx sx dx dx

Sonagli -
Passi danza
katuruba

dx sx dx sx dx sx dx sx dx sx dx sx x sx dx sx dx sx

Figura 35. Beat fondamentale realizzato dal tamburo (A) e passi di danza maschile (e quindi sonagli) sui motivi *nkaceka* e *katuruba*.

Più vaghi sono i riferimenti degli informatori alle varie tipologie di passi di danza femminile. Non vengono cioè identificate con chiarezza delle tipologie come avviene per i

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 139.

⁶⁴⁶ *Ivi*, p. 162.

passi maschili e ciò è probabilmente riconducibile al fatto che il movimento dei piedi e delle gambe maschili è centrale nel determinare il profilo della danza, nel definirne la ritmica e l'enfasi. Gli uomini, ossia coloro che danzando muovono i sonagli, i *bateezi b'ebinyege* (lett. 'coloro che sbattono i sonagli'), sono sia danzatori che strumentisti e per questo i loro movimenti sono di importanza fondamentale perché l'intera danza, nelle sue componenti musicale e di movimento, si regge su di loro.

I passi delle danzatrici sono dunque meno connotati e gli informatori non conoscevano termini specifici per definirli, ma si limitavano ad indicare il complesso della danza femminile con *kuzina mugongo/bw'omu mbaju*, cioè danzare *mugongo* o *bw'omu mbaju*. Tuttavia, si è accennato nel paragrafo 2 parlando delle origini del *runyege*, a due principali tipologie di passi per le danzatrici. Si tratta del passo eseguito con la piena pianta del piede, utilizzato per la fase iniziale della danza quando le danzatrici si muovono stando però sul posto, eseguito parallelamente al passo 1 maschile, e del passo eseguito con la sola parte anteriore del piede usato per le sezioni più veloci della danza (passi 2 e 3 maschili): questo passo rende possibile passi più veloci e di spostarsi agilmente. Soltanto Magezi indica col termine *muserebende* questi piccoli passi di danza femminile,⁶⁴⁷ ma tale parola sembra alludere al corrispondente movimento del bacino quando è piuttosto veloce, ma delicato più che al moto dei piedi.

I passi di danza femminile non seguono il motivo ritmico dello *ngoma* a suono medio (B) e dei sonagli, come il passo maschile fondamentale (2), ma si appoggiano sul beat fondamentale dello *ngoma* a suono basso (A), come avviene per il passo maschile iniziale (1).

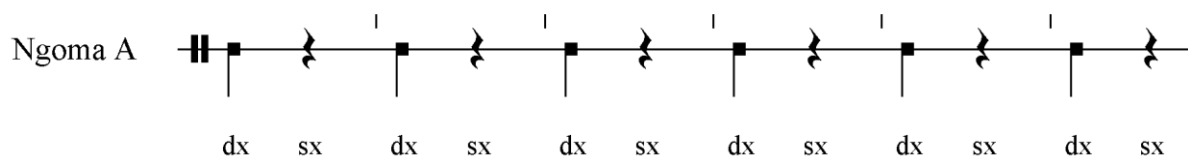


Figura 36. Sul rigo si riporta il beat realizzato dal tamburo *ngoma* (A) e al di sotto di esso i passi femminili.

Nella trascrizione, il rigo riporta il beat dello *ngoma* a suono grave (A) con l'indicazione dei passi femminili, che cadono sulla pulsazione e sul tempo debole. Il passo eseguito dalle donne è dunque molto semplice, poiché non segue direttamente le formule ritmiche dei tamburi e dei sonagli. Il movimento della parte femminile è infatti dato principalmente dall'ondeggiare del bacino, che si sviluppa a partire dal passo e dall'articolazione dell'anca e conferisce vitalità alla figura ritmica realizzata dai piedi che è di per sé basilare.

In sostanza, dunque, nella parte centrale della danza, il passo maschile segue le formule ritmiche *nkaceka* e *katuruba*, mentre il passo femminile si rifà al beat fondamentale.

Nel *mugongo/bw'omu mbaju* il torso della danzatrice deve restare immobile: il moto dei fianchi, che si origina dall'articolazione dell'anca, deve essere completamente indipendente dalla parte superiore del corpo, che invece deve rimanere ferma, ma non

⁶⁴⁷ Int. a Christoph Magezi, Hoima, 29/06/2011.

rigida. A livello fisico, la difficoltà maggiore è proprio sviluppare una sensibilità e flessibilità nel movimento dell'anca e del bacino, in modo da governarne le oscillazioni senza coinvolgere il busto e le braccia. Nella mia esperienza di allieva di *runyege* sia in Bunyoro che in Tooro, la difficoltà maggiore è stata proprio imparare a gestire il bacino e l'anca indipendentemente dal busto. Su questo punto era posta l'enfasi maggiore dei miei insegnanti: eseguire perfettamente i passi, avere una corretta posizione della braccia, far ruotare il bacino anche a velocità sostenuta non era sufficiente se questo movimento si trasmetteva al busto. Ciò è dovuto al fatto che la vera flessibilità del bacino non è visibile soltanto dai suoi vorticosi movimenti, ma anche dal contrasto con la parte superiore del corpo che è ferma pur essendo sciolta, cioè non oppone tensione alla realizzazione dei complessi movimenti del bacino. A livello tecnico questo tipo di movimento è il più complicato di tutta la danza; la parte maschile è relativamente semplice una volta che si siano assimilati i ritmi di base da eseguire coi piedi, tuttavia comporta maggiore sforzo nel pestare costantemente i piedi in modo da far risuonare i sonagli in modo impeccabile per tutto il corso della danza. Esiste un termine per indicare lo sciolto e rapido ondeggiare del bacino: secondo Kinyoro, in riferimento al *bw'omu mbaju* si dice che il bacino *matagura*, cioè 'si muove su e giù'.

La centralità del movimento del bacino femminile è evidente dalla terminologia esistente per descriverne i movimenti: *muserebende* in Bunyoro e *matagura* in Tooro. Nella citazione di Lloyd, corroborata dalla fotografia tratta dal suo libro, le danzatrici erano a torso nudo proprio perché risaltasse il movimento del bacino, avvolto in una larga stoffa. In passato, per enfatizzare il movimento del bacino si potevano usare elementi diversi: un brandello di stoffa di corteccia battuta (*rubugo*), una pelle animale (*kasaatu*), delle erbe essiccate o qualsiasi altra cosa permettesse di amplificare il movimento. Col tempo si è affermato l'utilizzo di un gonnellino di raffia (*mucence*)⁶⁴⁸ utilizzato sia da danzatori che da danzatrici e in Bunyoro anche l'uso di un anello di stoffa allacciato in vita (*kiguulya*) riservato alle sole donne. Questi elementi, che a prima vista potrebbero apparire alla stregua di costumi scenici, in realtà non sono assolutamente collaterali: la riuscita di una danzatrice dipende in larga parte dalla sua abilità nei movimenti del bacino e questi non possono essere efficaci senza il gonnellino o l'anello in vita che ne enfatizzano e amplificano il moto. A questo proposito Kinyoro riferisce il proverbio: *Akahimbisa omuzini nuko akasaatu ka ha kibunu*, cioè 'ciò che fa danzare bene la danzatrice è la pelle [allacciata] sulle natiche'.⁶⁴⁹ Oggi in Tooro, si utilizza un gonnellino corto, allacciato all'altezza dei fianchi, mentre in Bunyoro, un gonnellino dello stesso tipo ma leggermente più lungo viene legato in vita e talvolta accompagnato da un anello di stoffa.

È mia impressione, la quale ha trovato conferma nel confronto con vari informatori, che, in conseguenza di una diversa enfasi posta sul movimento del bacino, il movimento del bacino sia parzialmente differente in Bunyoro e in Tooro: nel primo caso sembra emergere

⁶⁴⁸ In passato si utilizzavano le foglie della palma *mukindo* (*Phoenix reclinata*) essiccate e legate insieme; oggi si utilizzano altre erbe più leggere che amplificano meglio ogni movimento del bacino.

⁶⁴⁹ Int. a Garrison Kinyoro a Kiguma, 11/05/2011.

un moto verticale delle natiche, nel secondo un movimento orizzontale. I diversi termini utilizzati per indicare la parte femminile della danza e i differenti elementi che la connotano possono essere indicativi proprio di tale differenza. Infatti in Bunyoro, la parola *mugongo* denota la parte inferiore della schiena, dunque le natiche, e l'anello allacciato alla vita delle danzatrici sussulta in alto e in basso al movimento dei glutei. In Tooro, invece, la parola *bw'omu mbaju* indica i fianchi e il corto gonnellino ne enfatizza il movimento oscillatorio da destra a sinistra.

In Tooro, inoltre, esiste uno specifico motivo coreutico per il climax della danza, quando la velocità diviene vorticoso e che si esegue parallelamente allo stile 3 dei passi di danza maschili: si tratta di *nyamuziga*, che letteralmente significa 'cerchio' e fa riferimento alla forma circolare che disegna il gonnellino alzato dalla velocità della danza. Secondo Kinyoro, questo termine, che oggi in Tooro è passato a definire tutta la parte femminile della danza, in origine faceva riferimento soltanto al motivo coreutico finale eseguito dalle danzatrici; esso prevede che i piedi uniti, restando paralleli e senza staccarsi dal suolo, ruotino le punte alternativamente verso destra e verso sinistra. Kinyoro stesso fa riferimento ad un passo della danza occidentale *twist*, simile al *nyamuziga*, per sottolinearne l'analogia, ma pone enfasi sul fatto che, all'inizio degli anni Sessanta, questo motivo era stato interpretato erroneamente da alcuni membri di una giuria come una contaminazione esterna della danza, mentre si trattava, secondo l'informatore, di un motivo originale del *runyege*.

In passato, fino alla metà del secolo scorso, l'interazione di danzatori e danzatrici durante la danza non era formalizzata attraverso varie figure come è oggi. Secondo Kinyoro, e similmente alla descrizione di Lloyd (ma non alla foto da egli riportata),⁶⁵⁰ nella performance di villaggio i percussionisti e i cantori si disponevano in cerchio e i danzatori stavano al centro e danzavano liberamente senza seguire figure precise.⁶⁵¹ Tuttavia secondo Torelli era possibile anche una forma coreutica alternativa:

les hommes sont sur une ligne et les femmes en face d'eux, sur une autre, la danse consiste en chants et en mouvements des bras tout frappant des pieds le sol et en se rapprochant les uns des autres. Une autre danse, celle-là quelque peu immoral, porte le nom de ntogoro. Danseurs et danseuses se rangent également les uns vis-à-vis des autres. Les danseurs avancent doucement en agitant des pieds les grelots qu'ils portent aux chevilles et présentent aux danseuses qui font le froufrou avec la peau qu'elles se sont attachées par derrière.⁶⁵²

Dunque oltre alla disposizione circolare, era possibile che i danzatori e le danzatrici si sistemassero in due righe parallele e si avvicinarsero gli uni agli altri danzando, come avviene di norma anche nelle performance contemporanee.

L'ultima parte del *runyege* ne costituisce il culmine ed è segnata da una velocità sostenuta e dalla danza a coppie. È il momento più atteso proprio per la scelta della

⁶⁵⁰ LLOYD 1907, p. 55.

⁶⁵¹ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

⁶⁵² TORELLI 1973, p. 523.

compagna di danza e per la possibilità di danzare ravvicinati con il partner. Questa fase è stata indicata dai vari informatori sia in Bunyoro che in Tooro come *kutongora* e, a differenza di quanto accade oggi, prevedeva un contatto fisico, seppur moderato, tra i danzatori: l'uomo poteva tenere le mani sui fianchi o sulle spalle (più comune nel caso del *nyamuziga*) della danzatrice.

La trattazione delle performance contemporanee di *runyege* e l'indagine delle sue trasformazioni in ambito coreutico-musicale, concettuale e culturale troveranno spazio nel Capitolo VI, dopo che si saranno discusse le influenze e interne evoluzioni dei repertori tradizionali in Uganda.

CAPITOLO V

LE TRASFORMAZIONI DELLE MUSICHE TRADIZIONALI IN UGANDA

1. Il contatto con nuove musiche
2. L'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole
3. La nascita dei festival scolastici di musica, danza e teatro
4. Le musiche tradizionali nel panorama musicale odierno: festival e gruppi
5. Autenticità, revival, tradizionalizzazione

Questo capitolo cerca di ricostruire l'itinerario che ha portato alla formalizzazione, nelle attuali esecuzioni, della musica tradizionale nyoro e tooro, cercando di mettere in luce le trasformazioni avvenute nei repertori tradizionali, sia in ambito stilistico che in relazione alle dinamiche di genere. Soprattutto nella seconda metà del Novecento, si è avuta, da un lato, la diffusione in Uganda di numerose musiche esogene e, dall'altro, la presa in carico dei repertori musicali tradizionali, non più eseguiti 'spontaneamente', da parte delle scuole e dei gruppi folklorici. I repertori di villaggio nyoro e tooro non sono più l'unica musica ascoltata ed eseguita: sono diventati musica detta 'tradizionale', oppure *folk* secondo la definizione dei programmi scolastici o ancora *cultural* secondo il termine impiegato comunemente in Bunyoro e in Tooro e dai gruppi locali (appunto detti *cultural groups*).

Qual è stata l'influenza delle musiche provenienti dall'esterno sui repertori tradizionali? Quale l'impatto dell'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole? Come si articola la ripresa dei repertori qui considerati nei festival scolastici di musica e nelle performance dei gruppi? In questo processo, vi è stato un impatto sulle relazioni di genere (o sulla loro rappresentazione) in termini musicali e culturali? Queste sono alcune delle domande che emergono dalla contestualizzazione dei repertori tradizionali all'interno del contemporaneo panorama musicale ugandese. A tali quesiti si cercherà di rispondere nel corso di questo capitolo.

Nella prospettiva di analisi che informa questo studio, comprendere la musica tradizionale odierna implica un approccio che indagherà il processo di trasformazione di questi repertori dando conto delle cause concomitanti che l'hanno determinato e del suo sviluppo storico. Per tale motivo, è necessario guardare alle dinamiche nazionali e, seppur in misura minore, internazionali, mantenendo l'attenzione sugli sviluppi locali. Seguire l'intrecciarsi di aperture verso l'esterno e di scelte nazionali di carattere prescrittivo, di pressioni locali e di influenze straniere, insomma muoversi tra il locale e il globale può aiutare a comprendere il senso che i repertori tradizionali nyoro e tooro hanno nell'Uganda e nel mondo di oggi.

1. Il contatto con nuove musiche

A partire dall'imposizione del Protettorato britannico e con il concomitante stabilirsi di missioni religiose nei territori che costituiscono l'odierna Uganda, cioè dagli inizi del Novecento, diverse musiche hanno iniziato a diffondersi nel Paese.⁶⁵³ Si tratta principalmente delle musiche religiose per il culto cristiano, costituite soprattutto da inni, e della musica per banda utilizzata nelle cerimonie governative di carattere ufficiale.⁶⁵⁴ L'Islam, arrivato nell'area dei Grandi Laghi alla fine dell'Ottocento attraverso commercianti arabi e swahili, non disponendo di musiche legate alla pratica religiosa, ebbe un impatto pressoché nullo sulla musica tradizionale; inoltre non è testimoniata l'adozione locale di musiche profane di origine araba.⁶⁵⁵

La progressiva diffusione del Cristianesimo era iniziata in Buganda alla fine del XIX secolo ad opera dell'anglicana Church Missionary Society (CMS) e, successivamente, dell'istituzione cattolica Missions d'Afrique (Frères blancs). In Uganda occidentale, il Cristianesimo si diffuse prima in Tooro all'inizio Novecento, a partire dalla conversione del sovrano Kasagama, e solo nei decenni successivi si affermò in Bunyoro,⁶⁵⁶ zona più difficile per l'insediamento missionario a causa dell'acuta instabilità politica e dell'insofferenza locale per gli europei. Il progetto di evangelizzazione era supportato dall'utilizzo della musica quale strumento di glorificazione di dio, ornamento delle funzioni liturgiche e, soprattutto in ambito anglicano, quale mezzo di coinvolgimento nelle pratiche devozionali.⁶⁵⁷

Nel corso del Novecento, in Uganda si formarono bande musicali all'interno della polizia locale che furono talvolta invitate ad intervenire anche alle cerimonie pubbliche dei regni tradizionali. A questo proposito, si hanno testimonianze dell'adozione della tromba alla corte nyoro per segnalare le fasi del giorno, in aggiunta al tamburo reale tradizionalmente preposto a questo compito.⁶⁵⁸ Ancora oggi la banda della Polizia viene invitata, in Bunyoro e in Tooro, alle celebrazioni dell'anniversario dell'incoronazione del re per eseguire l'inno nazionale. La qualità esecutiva è tuttavia generalmente scarsa e il fatto che sia praticata da un piccolo numero di persone ed eseguita in rare circostanze ufficiali ha fatto sì che la sua diffusione e influenza sulle pratiche musicali locali fosse molto limitata.

Fino alla metà del secolo scorso, fu certamente la musica religiosa a diffondersi maggiormente, poiché il canto nella liturgia e nelle funzioni devozionali coinvolgeva i fedeli

⁶⁵³ Nel tratteggiare un percorso storico delle musiche in Africa orientale, Mitchel Strumpf riferisce brevemente delle nuove musiche giunte nell'area considerata, a partire dalla fine del XIX secolo, con particolare riferimento alla musica religiosa e a quella militare (introiettate in vari modi nelle tradizioni musicali africane) e, successivamente, alla *popular*. Si veda STRUMPF 2012, p. 36.

⁶⁵⁴ Sull'influenza di queste musiche su quella africana, si vedano AGAWU 2001 e 2003b.

⁶⁵⁵ Il percorso storico che ha progressivamente portato la comunità musulmana in Uganda ad una maggiore tolleranza della musica è sinteticamente presentato in KIYIMBA 2012. Negli ultimi anni si sta inoltre manifestando la volontà di creare in Uganda una sorta di *Islamic music*.

⁶⁵⁶ Le prime missioni cattoliche si insediarono in Tooro nel 1895 e in Bunyoro nel 1901.

⁶⁵⁷ KING 2008.

⁶⁵⁸ Int. a Koronweri Kisembo, Hoima, Bunyoro centrale, 21/03/2008.

nella partecipazione attiva e nell'ascolto. Soprattutto quest'ultimo era consistente, mentre la partecipazione al canto era condizionata dalle conoscenze linguistiche, infatti spesso le lingue utilizzate nei canti erano conosciute soltanto da una ristretta minoranza; l'inglese, utilizzato nella musica religiosa anglicana, era parlato soltanto dalle persone con una buona istruzione scolastica,⁶⁵⁹ mentre il latino, presente nei canti della Chiesa cattolica, era conosciuto soltanto dal clero occidentale.

A questo proposito, sembra opportuno citare un passaggio tratto dal racconto dell'esperienza missionaria di Ruth Fisher in Tooro:

Although these folk can make plenty of noise they can make very little music. They have never been educated up to it. The royal band has been their only conservatoire of music, and their few songs were connected with drink or plunder, themes scarcely conducive to the highest poetry. But their singing is great. You should have heard a singing class I used to have on Saturday mornings. About twenty of the ladies used to turn up and exercise their vocal powers. Their only knew a few of Sankey's most unmusical hymns, and to these they resigned themselves with a fixed expression and still more fixed attitude without making the slightest facial movement. They produced a curious grunt through their nasal organ, quite irrespective of time, key or tune. I sacrificed myself to making the most hideous grimaces it is possible to form my features into, in order that they might imitate and so bring a few muscles into action. But neither tonic sol-fa nor any other tonic would bring about results, so I gave up the class very hoarse from my efforts.⁶⁶⁰

Questa testimonianza, che dà conto della pratica corale in una missione anglicana in Tooro nei primissimi anni del Novecento, fornisce informazioni sull'impressione che una giovane inglese aveva della musica tradizionale e sull'insegnamento della musica religiosa ai Batooro. La musica tradizionale viene liquidata con poche parole sprezzanti, soprattutto in rapporto ai repertori vocali che, secondo Fisher, trattano di temi poco edificanti; una certa professionalità è riconosciuta soltanto alla musica di corte. Già allora all'attività di evangelizzazione si affiancava l'insegnamento degli inni anglicani, tra i quali quelli di Ira D. Sankey, famoso cantante gospel e compositore di musica innodica; Fisher fa riferimento all'utilizzo del sistema *Tonic sol-fa*,⁶⁶¹ che però otteneva allora scarsi risultati. Si trattava di uno dei primi approcci dei Batooro con la musica occidentale e probabilmente per questo vi era molto impaccio. La postura e l'espressione del viso immobili sono possibilmente dovute

⁶⁵⁹ I primi convertiti al cristianesimo anglicano furono tuttavia i Batooro e i Banyoro appartenenti alle élite, che furono altresì i primi ad accedere all'istruzione scolastica, quindi nella Chiesa anglicana nativa i fedeli potevano seguire sia la Messa che il canto più facilmente di quanto non avvenisse per i cattolici.

⁶⁶⁰ FISHER 1904, p.75.

⁶⁶¹ La notazione *Tonic sol-fa*, ideata dall'educatore musicale britannico John Curwen durante l'Ottocento, fu introdotta in Africa orientale al fine di facilitare l'apprendimento degli inni religiosi. Questa notazione si colloca al di sopra del pentagramma e utilizza le lettere iniziali delle note codificate da Guido d'Arezzo (anglicizzate in doh-rey-me-fah-sol-lah-te). La melodia viene riportata nella tonalità di do maggiore, in modo che la lettura e l'intonazione degli intervalli risulti semplificata. I segni di punteggiatura (virgole, punti, due punti e punti e virgola) assolvono la funzione delle pause e le linee verticali quelle delle stanghette di battuta. Per una breve descrizione di questo tipo di notazione, si veda KAUFMAN SHELEYMAN 2002.

alla visione che la popolazione aveva della modalità esecutive della ‘musica dei bianchi’, in contrasto a quella locale, in cui il movimento corporeo è libero e tutti partecipano col battito di mani.⁶⁶² Fisher informa anche dei problemi di emissione vocale, di intonazione e di esecuzione ritmica delle cantanti: ciò non stupisce affatto, poiché queste caratteristiche della musica locale sono differenti da quella occidentale.

Nonostante Fisher si rassegnò e abbandonò l’insegnamento degli inni ai Batooro, questa pratica ebbe successivamente molto seguito. Come nota Roberta King, in ambito anglicano il repertorio innodico e il canto corale costituivano il nucleo identitario del Cristianesimo in periodo vittoriano.⁶⁶³ Anche Kofi Agawu sottolinea la pervasività dell’influenza degli inni ecclesiastici nel mondo sonoro africano.⁶⁶⁴ I missionari protestanti che giunsero nel primo Novecento in Africa portarono con sé le musiche liturgiche e devozionali che facevano parte della pratica religiosa nel loro Paese e si sforzarono di inserirle nei nuovi contesti culturali nei quali il messaggio biblico veniva propagato.⁶⁶⁵ Sulla scorta dell’importanza attribuita nel Regno Unito agli inni e al canto corale eseguito a quattro parti dal coro (ma cui partecipava anche l’assemblea), in Uganda gli inni divennero centrali nella pratica religiosa anglicana, anche attraverso l’insegnamento musicale nei catechismi domenicali (le *Sunday Schools* su modello britannico) e l’utilizzo del sistema di notazione *Tonic sol-fa*, molto utilizzato per l’apprendimento musicale infantile in Gran Bretagna. Inoltre, le prime scuole furono aperte in Uganda da missionari e, col tempo, in alcune di esse si inserì l’insegnamento della musica religiosa.

Il coinvolgimento nella pratica musicale religiosa, condotto principalmente attraverso il canto corale,⁶⁶⁶ faceva parte del progetto di evangelizzazione in tutta l’Africa, parallelamente alla condanna delle credenze locali e della musica tradizionale, in particolare di quella associata alla religione.⁶⁶⁷ Proprio per questo, ancora oggi è molto difficile compiere ricerca sui repertori associati ai culti tradizionali, che, seppur vitali, vengono spesso praticati nella

⁶⁶² Roberta R. King, descrivendo il diverso approccio del canto occidentale basato sulla lettura da un innario rispetto a quella africana basata sulla fisicità e la dinamicità esecutiva, si rifà alla distinzione proposta da Nathan J. Corbitt tra *book music* e *body music* (KING 2008, p. 11).

⁶⁶³ KING 2008, pp. 26-31.

⁶⁶⁴ AGAWU 2001, p. 18 e 2003b, p. 12.

⁶⁶⁵ Va notato che i missionari protestanti che giunsero in Africa orientale nella prima parte del XX secolo non erano esclusivamente anglicani, ma anche membri delle correnti revivalistiche o carismatiche del Protestantismo, come il Metodismo o il Presbiterianesimo. Queste confessioni professanti avevano sviluppato, in particolare in America, delle proprie tradizioni musicali, come gli *spiritual song* (*spiritual*) e il canto *gospel* (KING 2008, pp. 31-34). Tuttavia in Uganda, l’importanza della religione protestante fu senza dubbio prevalente e il prestigio derivato dalla stretta associazione con il potere coloniale britannico fu ineguagliato dalle altre confessioni cristiane.

⁶⁶⁶ Se il canto fu centrale nell’esercizio musicale sia anglicano che cattolico, sia per la (relativa) facilità esecutiva sia per la sua efficacia quale strumento evangelico, la musica strumentale fu a lungo minoritaria.

⁶⁶⁷ KWABENA NKETIA 1974, pp. 14-15; KING 2008, p. 48.

segretezza a causa del timore dell'ostracismo da parte della comunità e, probabilmente, della riprovazione degli occidentali, generalmente identificati come cristiani.⁶⁶⁸

In seguito alla traduzione della Bibbia negli idiomi locali ugandesi, anche diversi canti furono tradotti nelle lingue indigene e ciò favorì ulteriormente la partecipazione al canto. Questo avvenne soprattutto tra i fedeli anglicani, mentre per i cattolici la liturgia e il canto liturgico si svolsero in latino fino alla metà degli anni Sessanta⁶⁶⁹ e solo alcuni canti devozionali furono tradotti nelle lingue locali. Grazie all'utilizzo delle lingue locali, i canti religiosi divennero efficienti strumenti di evangelizzazione e di riflessione sul Vangelo per i fedeli, che difficilmente avevano accesso diretto, attraverso la lettura, ai testi sacri.⁶⁷⁰

In generale la posizione delle religioni del libro rispetto alle musiche tradizionali era di negazione, se non di totale rigetto. Klaus Wachsmann nota soprattutto l'influenza delle posizioni cristiane in merito al necessario carattere 'spirituale' della musica e quindi in sostanziale opposizione alla musica tradizionale: secondo l'etnomusicologo tedesco tra le persone che più si avvicinarono alla Chiesa questo atteggiamento era molto marcato e vi era il desiderio di assimilare gli stilemi artistici occidentali, mentre gli altri rimasero legati alla musica tradizionale.⁶⁷¹

Nonostante questi elementi, l'effettiva influenza della musica religiosa su quella tradizionale è difficile da valutare, poiché non sono disponibili registrazioni realizzate nella prima metà del Novecento, quando la diffusione del Cristianesimo non era ancora capillare, dunque una comparazione delle esecuzioni degli anni Cinquanta o degli anni Duemila con documentazione precedente non è possibile. È inevitabile che l'ascolto durante le celebrazioni religiose abbia quantomeno abituato i partecipanti a stilemi musicali differenti, quantunque non si possa ipotizzare una bimusicalità diffusa, vista l'inevitabilmente scarsa partecipazione al canto nella pratica religiosa cattolica a causa dell'utilizzo della lingua latina. È possibile tuttavia affermare che un'influenza dello stile musicale europeo si sia progressivamente affermata per quanto riguarda l'intonazione (normalizzata sul modello intervallare della scala diatonica occidentale) e probabilmente anche rispetto alla tecnica di emissione vocale (suono più limpido, anche in registri non naturali) e alle sovrapposizioni verticali (scrittura per quattro parti tipica di molta musica religiosa). Sono questi gli elementi del canto religioso che più differivano da quello tradizionale e dunque da essi venivano le difficoltà maggiori nel canto dei fedeli, che dovettero avvicinarsi allo stile musicale previsto dalle chiese missionarie. Si è vista la critica di Fisher al timbro vocale (definito 'grugnito') e agli errori di intonazione delle cantanti che ella istruiva e non è difficile immaginare che in seguito siano stati questi gli elementi sui quali l'insegnamento musicale abbia insistito

⁶⁶⁸ Ciò è vero soprattutto per i repertori religiosi familiari, come ad esempio i canti per i gemelli, mentre per quelli 'istituzionali', appannaggio dei medium e dei loro aiutanti, c'è più apertura; inoltre, per la mia personale esperienza, in Bunyoro la condanna sociale di queste musiche è più forte che in Tooro.

⁶⁶⁹ King rileva che nel corso dell'Ottocento i missionari benedettini e i Padri Bianchi introdussero in Tanzania anche il canto gregoriano che, tra l'altro, fu positivamente accolto dai fedeli per la sua affinità con la musica locale, in particolare per l'assetto modale e la struttura responsoriale. (KING 2008, p. 19)

⁶⁷⁰ KING 2008.

⁶⁷¹ WACHSMANN 1958.

maggiormente. La tonalità occidentale, lontana dai sistemi pentatonici locali, e il timbro vocale levigato e tornito soprattutto al registro acuto, in opposizione a quello più naturale della tradizione, dovevano dunque essere appresi da chi si avvicinava alla fede cristiana.

Queste influenze sulla musica cosiddetta tradizionale dell’Africa orientale sono riconosciute anche da Gerhard Kubik, il quale sottolinea anche come questi nuovi elementi vennero elaborati in base alle categorie locali:

Many of the musical forms which are regarded today as traditional show some influence of the diatonic scale, imported with church and school music, as well as that of the three and four-voice part-writing of nineteenth-century hymns and church songs. These influences were processed largely on the basis of local ideas.⁶⁷²

⁶⁷² KUBIK 1981, p. 86.

2. L'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole

Il 1962 fu una data importante per la musica in Uganda. Da un lato, il Concilio Vaticano II⁶⁷³ sancì l'apertura alle lingue locali e alle musiche tradizionali nella liturgia cattolica.⁶⁷⁴ Dall'altro lato, con l'ottenuta indipendenza del Paese dal Regno Unito, si manifestò la necessità di creare programmi per sviluppare un'identità nazionale all'insegna dell'africanità, in opposizione al potere coloniale e all'influenza occidentale. A questo fine anche la musica e la danza vennero coinvolte nell'operazione di costruzione di un'identità ugandese, che si proponeva come collezione delle diverse realtà culturali locali in contatto e in dialogo tra loro. La cultura e la musica tradizionale ricevettero così una nuova legittimazione e recupero, a differenza di ciò che era avvenuto durante il periodo coloniale, anche attraverso la già citata condanna religiosa dei repertori coreutico-musicali tradizionali. Così in Uganda, similmente a quanto avvenne in altri stati africani,⁶⁷⁵ venne fondato un gruppo che riuniva i migliori musicisti provenienti dalle varie aree del Paese e proponeva i repertori tradizionali delle diverse culture ugandesi cercando di adattarli al nuovo contesto esecutivo spettacolare e interetnico. Celebre, negli anni Sessanta e Settanta, fu il gruppo *Heart Beat of Africa* basato al National Theatre di Kampala e spesso impegnato in tournée europee e mondiali. Sull'impronta di questa troupe, si formarono nel Paese dei gruppi locali di musica e danza tradizionale, comunemente detti *cultural groups*. Su questi gruppi, molto attivi anche oggi, si

⁶⁷³ I lavori del Concilio durarono in realtà dal 1962 al 1964; inoltre una significativa apertura alla musica locale delle varie comunità cattoliche era già avvenuta pochi anni prima, nel 1955, con l'enciclica di Pio XII *Musicae Sacrae Disciplina*.

⁶⁷⁴ Il riferimento è di nuovo a KING 2008 e, per un panorama specifico sulle nuove composizioni nate nella Chiesa cattolica in Buganda ma significativo per tutta l'Uganda, GRAY 1995. Per alcune informazioni sulla musica cattolica composta in stile locale nella zona dello Nkore, si veda: VAN THIEL 1965.

Nel contesto cattolico, Monsignor Lawrence Veneventura Kasaija, attivo presso la diocesi di Fort Portal, ha composto centinaia di canti in lingua runyoro-rutooro, utilizzati sia nella liturgia che nelle pratiche devozionali in Tooro e in Bunyoro. La musica vocale eseguita oggi nel corso della Messa in ognuna delle due aree considerate fa uso quasi esclusivamente di brani da lui composti e pubblicati in numerosi volumi ed edizioni di libri dei canti (nei quali è quindi presente esclusivamente la componente testuale). Si tratta sia di canti omofonici sia, in misura minore, di brani a quattro parti che, per la maggior parte, presentano una struttura responsoriale, ma vi sono anche forme strofiche; l'armonia è di matrice occidentale, con l'importante caratteristica dell'assenza di intervalli di semitono, di difficile intonazione per Banyoro e Batooro: si tratta dunque di canti basati su un sistema pentatonico. Int. a Monsignor Lawrence Veneventura Kasaija, Fort Portal - Virika, 20/03/2012.

⁶⁷⁵ Come ad esempio il Mali (*Ensemble instrumental national*), la Guinea (*Ballets africains*), la Tanzania (*Tanzania National Dance Troupe*) o il Ghana (*National Dance Ensemble*). Va tuttavia sottolineato che la riscoperta ed esibizione dell'africanità attraverso la musica, e soprattutto la danza, dei neonati stati indipendenti, pur configurandosi come un fenomeno comune a molti Paesi africani, prese direzioni e adottò poetiche differenti nei vari stati. In Guinea, ad esempio, la politica nazionale mirava a cancellare le differenze interetniche per raggiungere omogeneità sociale nel Paese, per questo gli spettacoli dei *Ballets africains* non ripresero le danze delle diverse etnie della Guinea, bensì crearono nuovi balletti ispirandosi alle varie danze locali. L'argomento dei gruppi nazionali è brevemente affrontato da HANNA 1965 e 1973; KUBIK 1981; COOKE, KASULE 1999; AGAWU 2001 e 2003b e PIER 2012.

tornerà in seguito, per analizzare la loro connessione con l'insegnamento della musica scolastica nelle scuole e con l'istituzione dei festival di musica e di danza.

Portavoce di un genuino ritorno alla cultura africana tradizionale, vissuta con consapevolezza e con orgoglio, abbandonando gli atteggiamenti che 'scimmiottano l'uomo bianco' è Okot b'Bitek. A differenza dell'idea di *négritude* proposta da Senghor, p'Bitek sostiene che sia urgente dare un vero senso alla guadagnata indipendenza, rivalutando le proprie lingue, tradizioni e credenze, invece di aspirare al modello di vita occidentale. Grande intellettuale ugandese e per alcuni anni direttore del National Theatre di Kampala, centro di vitale importanza per le arti nel Paese, p'Bitek ebbe una vasta influenza sul clima culturale del post-Indipendenza in ambito intellettuale.

Se gli anni Cinquanta furono segnati dalle estensive campagne di registrazione di Hugh Tracey e Klaus Wachsmann, finalizzate alla documentazione di tradizioni musicali che stavano scomparendo e al loro studio in ambito accademico, gli anni Sessanta videro, da un lato, un vivo interesse nella raccolta di musiche tradizionali al fine di riproporle nell'insegnamento scolastico e, dall'altro, un costruttivo dibattito attorno alla conservazione e alla continuazione delle tradizioni musicali locali.

Nel periodo immediatamente precedente all'Indipendenza e nei primi anni dopo il suo ottenimento, il bisogno di una ristrutturazione del sistema scolastico era molto sentita in Uganda, come nelle altre colonie inglesi in Africa centro-orientale.⁶⁷⁶ Tom Nabeta⁶⁷⁷ propose, in un articolo del 1959, la fondazione in Uganda di dipartimenti di musica all'interno dei Teachers' Training Colleges, le scuole di formazione per insegnanti di scuola primaria, per educare maestri che potessero poi condurre corsi di musica nelle scuole. Nella sua visione, era necessario unire all'insegnamento della musica occidentale quello della musica tradizionale, nel campo teorico come in quello pratico, anche grazie all'aiuto di musicisti tradizionali. In questo modo sarebbe stata possibile una reale competenza in entrambe le musiche e, indirettamente, la conservazione della musica tradizionale proprio grazie all'acquisita capacità di differenziarla da quella occidentale.

La necessità dell'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole, al fine di conservare attivamente tali repertori, era sentita da diversi intellettuali dell'epoca.⁶⁷⁸ La conferenza sulla musica tradizionale africana tenutasi al Makerere University College nel 1963,⁶⁷⁹ alla quale parteciparono personaggi di spicco nel panorama musicale del tempo come George W. Kakoma e Okot p'Bitek,⁶⁸⁰ affrontò la problematica della conservazione e trasmissione della musica tradizionale. Gli atti della conferenza danno conto di una molteplicità di visioni sul percorso da intraprendere per la conservazione della musica

⁶⁷⁶ Per un inquadramento generale sull'insegnamento scolastico in Uganda, Kenya e Tanzania dal primo Novecento all'inizio degli anni Sessanta, si veda: TYLER 1969.

⁶⁷⁷ NABETA 1959.

⁶⁷⁸ Il riferimento è a TRACEY 1965 e BLACKING 1965.

⁶⁷⁹ Gli atti della conferenza sono pubblicati in: KAKOMA, MOORE, P'BITEK 1964.

⁶⁸⁰ Entrambi avevano compiuto studi accademici all'estero. Kakoma compose l'inno nazionale dell'Uganda e insegnò a lungo alla Makerere University; p'Bitek, antropologo e intellettuale ugandese, oltre agli incarichi artistici già menzionati, fu insegnante di Studi africani in Kenya e di Scrittura creativa a Kampala.

tradizionale: la visione che emerse come maggioritaria voleva l'inserimento dei musicisti tradizionali nelle scuole affinché gestissero personalmente l'insegnamento dei repertori musicali locali; si presero invece le distanze dai musicologi, europei o africani, i quali privilegiavano concetti astratti e non la pratica musicale che più interessava agli ugandesi. Il modello di scuola cui si rifà questa proposta è quello che fu promosso dal musicologo ghanese Kwabena Nketia all'Università di Accra, in Ghana, dove si affiancava l'insegnamento pratico di esperti musicisti ghanesi a materie teoriche.⁶⁸¹ Gli intellettuali partecipanti alla conferenza approvarono la richiesta, inoltrata allo Stato ugandese, della promozione dell'insegnamento scolastico della musica tradizionale attraverso la formazione di una School of (African) Music.

La pressione svolta dagli intellettuali della Makerere ebbe successo, infatti negli anni successivi furono inseriti corsi di musica occidentale e tradizionale nei Teachers' Colleges e fu fondata una scuola di musica nell'università della capitale, che diverrà poi il Music Dance and Drama Department (MDD) della Makerere University.

Per comprendere le caratteristiche dell'attuale riproposta dei repertori tradizionali, sembra particolarmente rilevante considerare le modalità con le quali essi vengono insegnati a scuola e il contesto competitivo nel quale si svolgevano, e ancora si svolgono, i festival scolastici di arti performative. Si ritiene infatti che la scuola abbia avuto un'influenza determinante nella standardizzazione e formalizzazione di tali repertori, ridefinendone le caratteristiche stilistiche, ma altresì rimodellandone la struttura e il significato.

Ripercorrere lo sviluppo dell'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole ugandesi non è impresa semplice per la scarsità di fonti e di documentazione (anche ufficiale) in proposito; per questo si è scelto di far riferimento all'operato di due figure che contribuirono a porre le basi di tale insegnamento e che furono importanti per il corso che esso prese in Bunyoro e in Tooro: Peter R. Cooke e Solomon Mbabi-Katana. Il loro operato in questo campo è stato indagato sia attraverso le informazioni apprese direttamente da essi sia per mezzo dell'analisi delle loro pubblicazioni su tale argomento.⁶⁸² A partire da questo materiale è possibile evidenziare alcune delle tendenze che hanno guidato l'insegnamento

⁶⁸¹ Il programma educativo musicale ghanese è proposto come modello anche da Klaus Wachsmann (WACHSMANN 1967b).

⁶⁸² Naturalmente essi non furono gli unici a collaborare all'introduzione e alla definizione di un programma di musica tradizionale nelle scuole, tuttavia nell'ambito di questo studio essi emergono come le persone più significative. A parte i lavori di Cooke e Mbabi-Katana, vi è un'ulteriore antologia di canti, curata da Edwin A. Moon e J. Byangwa (MOON, BYANGWA 1971), che contiene canti nyoro e tooro, ma si concentra principalmente su repertori tradizionali ganda. Presenta scelte di notazione simili a quelle operate da Mbabi-Katana, come l'affiancamento alla notazione su pentagramma di quella nel sistema *Tonic sol-fa*. Ogni canto è brevemente introdotto da una nota che ne spiega il contenuto e la tipologia, ma non ci sono suggerimenti per l'applicazione didattica come nei testi curati da Mbabi-Katana. Moon spiega, nell'introduzione, che l'interesse per la musica tradizionale ugandese nacque in lui da partire dalla fine degli Sessanta, quando arrivò in Uganda e assunse l'incarico di direttore della banda della Polizia, e da allora investigò la musica tradizionale; in seguito si avvale della collaborazione e conoscenza personale di Byangwa per la redazione dell'antologia. Questo volume contiene soltanto cinque canti nyoro (su settantadue) e la scarsa dimestichezza dei curatori con questa lingua è testimoniata da diverse imprecisioni nelle trascrizioni testuali.

della musica tradizionale nelle scuole durante il periodo cruciale del suo avvio e quindi comprendere il processo di formalizzazione dei repertori tradizionali per come appaiono oggi. Ci si rivolge in particolare ai repertori vocali, per la rilevanza che hanno in questa sede e per la preminenza che hanno nell'insegnamento musicale a scuola; infatti, come si è visto, la musica strumentale di villaggio in Bunyoro e in Tooro non è particolarmente ricca⁶⁸³ e di conseguenza fu insegnata in misura minore nelle scuole, con la significativa eccezione dei tamburi, utilizzati per l'accompagnamento delle danze e di alcuni canti.

Dopo il suo Bachelor in musica, Peter Cooke si recò in Uganda, dove visse dal 1964 al 1968: in questo periodo insegnò in istituzioni secondarie e condusse campagne di documentazione delle musiche tradizionali del Paese, tra le quali anche quelle del Bunyoro e del Tooro.⁶⁸⁴

Al National Teachers' College di Kyambogo,⁶⁸⁵ a partire dal 1965, Cooke si impegnò a coinvolgere musicisti tradizionali per l'insegnamento della musica locale, nella convinzione che quello fosse l'unico modo per apprendere le musiche di tradizione orale; inoltre incoraggiò gli studenti a fare ricerca nella propria area di provenienza raccogliendo documentazione sulla propria musica e si impegnò affinché anche la tecnica strumentale tradizionale fosse valutata nel curriculum musicale. Allo stesso modo sostenne il principio della bi musicalità, e dunque della parallela conoscenza della musica europea, e diede spazio anche alle altre musiche africane.

L'approccio all'insegnamento della musica tradizionale era per Cooke eminentemente pratico e, come si è visto, egli si appoggiava a musicisti tradizionali e alla ricerca di base nei villaggi, i cui risultati andavano poi condivisi coi colleghi. Soltanto una pubblicazione testimonia dell'attività di Cooke nel campo della didattica della musica tradizionale.⁶⁸⁶ Si tratta del risultato di un progetto, svoltosi tra il 1966 e il 1967, di ricerca sul campo e di un lavoro collettivo di trascrizione da parte di alcuni insegnanti di musica, provenienti da tutto il Paese, che frequentarono un corso di aggiornamento al College di Kyambogo. Ogni insegnante doveva presentare ai colleghi dei canti provenienti dalla propria area di origine e insegnarli loro; in seguito i canti vennero trascritti, con un lavoro di collaborazione tra tutti i

⁶⁸³ Nelle scuole vennero invece insegnati strumenti che si affermarono progressivamente come panugandesì, come ad esempio l'arpa arcuata di origine nilotica e con accordatura eptatonica, lo xilofono, la siringa e la fidula monocorde. Questi strumenti non erano utilizzati nella musica tradizionale nyoro e tooro, ma nei decenni scorsi furono estensivamente insegnati nelle scuole e oggi si esibiscono in formazione orchestrale nell'esecuzione di brani composti dai docenti di musica all'interno dei festival scolastici (categoria *Instrumental music*).

⁶⁸⁴ Inizialmente a Cooke fu affidato l'incarico di direttore del settore musica della Makerere College School, una scuola modello associata Makerere College Institute of Education, fondata allo scopo di sviluppare nuovi programmi scolastici e applicare metodi innovativi. All'epoca, alcuni europei, che insegnavano diverse discipline alla Makerere University, si prestarono anche ad offrire lezioni di strumento (violino, violoncello, flauto traverso, flauto dolce, tromba, ecc.) e il famoso musicista ganda Evaristo Muyinda teneva corsi sulla musica tradizionale. Comunicazione di P. Cooke, 04/05/2012.

⁶⁸⁵ Nel 1965 Cooke fondò e diresse il Teacher training Department di tale istituzione nei pressi Kampala, che in seguito diventò Music Department. Oggi quest'istituzione è diventata University of Kyambogo e il Dipartimento di Musica ha assunto la nuova denominazione di Department of Music and Performing Arts.

⁶⁸⁶ COOKE 1966.

partecipanti ai corsi, su pentagramma. Cooke racconta che gli insegnanti proposero questi canti con un'intonazione già in parte standardizzata; infatti essi avevano appreso la notazione *Tonic sol-fa* attraverso l'educazione ricevuta nelle scuole missionarie e probabilmente fu proprio la diretta influenza della musica religiosa europea a standardizzarne l'intonazione. Inoltre, negli anni Sessanta la musica congolese (in particolare la *rumba*) e la musica *popular* occidentale occupavano un discreto spazio nelle trasmissioni radiofoniche⁶⁸⁷ e incontravano il vivo interesse soprattutto dei giovani: secondo Cooke,⁶⁸⁸ queste musiche contribuirono non poco ad influenzare l'intonazione della musica tradizionale.

A partire dalle esecuzioni dei maestri, Cooke insegnò loro la notazione su pentagramma, poi si realizzarono le trascrizioni e vi furono alcune discussioni relative soltanto alla scelta di note vicine di semitono (ad esempio Mi-Fa).⁶⁸⁹ In seguito, i canti furono insegnati alle alunne della scuola primaria femminile Nabisunsa e in quell'occasione si realizzò anche una registrazione su cassetta che fu poi allegata al libro.⁶⁹⁰ I maestri tornarono nelle loro scuole in tutta l'Uganda con copie della pubblicazione e presumibilmente il corso a Kyambogo influenzò il loro insegnamento, sia a livello dei repertori conosciuti (avevano imparato canti provenienti da altre aree del Paese) sia a livello di metodo di insegnamento (che avevano sperimentato nella scuola di Nabisunsa insegnando alle bambine i canti da loro appresi e arricchendoli con strumenti d'accompagnamento).

Nell'introduzione a *Twenty-four songs of Uganda*, Cooke spiega il processo che ha portato alla raccolta dei canti e alla loro trascrizione. Inoltre dà informazioni circa le scelte di trascrizione, come l'assenza di stanghette di battuta, degli accidenti in chiave e dunque di una tonalità definita, della trasposizione dei canti in un registro adatto alla voce dei bambini e dell'utilizzo di segni specifici per indicare i glissando e le intonazioni imprecise. Per ogni canto viene indicato il nome del raccoglitore e, dove possibile, il villaggio dove fu raccolto; inoltre di ciascun brano si individua il genere cui appartiene e viene fornito il testo tradotto, corredato da note esplicative di alcuni termini; vengono infine indicati, quando presenti, gli

⁶⁸⁷ La prima stazione di radio pubblica, *Radio Uganda*, fu aperta nel 1954 dall'amministrazione britannica al fine di favorire l'informazione, sviluppare il senso di nazionalità del Paese che si avvicinava all'Indipendenza e promuovere l'educazione di giovani ed adulti. Con l'Indipendenza *Radio Uganda* passò nelle mani del governo ugandese che continuò a perseguire la linea adottata dal Protettorato; in seguito, con i regimi dittatoriali di Amin e con il secondo mandato dispotico di Obote, la radio divenne strumento di propaganda. A partire dagli anni Novanta, parallelamente alla ripresa economica del Paese, si è verificato un fiorire di stazioni radiofoniche locali nelle varie lingue vernacolari. In Bunyoro e in Tooro tali emittenti sono oggi numerose e molto seguite. La radio è ancora il maggiore mezzo di comunicazione in termini di copertura del territorio e di numero di ascoltatori non solo in Uganda, ma in Africa in generale.

⁶⁸⁸ Comunicazione di Peter Cooke, 15/03/2012.

⁶⁸⁹ Comunicazione di Peter Cooke, 15/03/2012.

⁶⁹⁰ Wachsmann criticò le registrazioni allegata al libro, suggerendo a Cooke di effettuarne altre con persone appartenenti alle aree documentate nei singoli canti e che utilizzassero uno stile di canto tradizionale, invece di bambine provenienti per la maggior parte dall'Uganda centrale. Cooke riporta la lettera di Wachsmann su questo argomento in COOKE 2012, pp. 7-8.

strumenti di accompagnamento ed, eventualmente, il tipo di danza ad esso associata. Vedremo in seguito un esempio di canto presente in quest'antologia.

Il lavoro di Solomon Mbabi-Katana⁶⁹¹ costituisce senza dubbio il maggior contributo edito nel campo dell'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole sia per la mole di materiale raccolto e pubblicato sia per l'impatto che i suoi testi e la sua attività di insegnamento ebbero in Tooro e soprattutto in Bunyoro. La produzione di Mbabi-Katana merita alta considerazione per le finalità del suo lavoro (l'apprendimento dei canti tradizionali da parte dei giovani ugandesi), per la devozione che ha guidato il suo operato e per la grande quantità di repertori documentati; tuttavia il suo contributo all'insegnamento scolastico della musica tradizionale richiede, in questa sede, una considerazione critica rispetto all'impatto che ebbe a livello nazionale e locale.

Secondo quanto riportato da Mbabi-Katana, la sua carriera iniziò negli anni Cinquanta con l'insegnamento della musica nelle scuole primarie: all'epoca la musica, soltanto quella occidentale, era appena stata formalmente introdotta nei curricula di certe scuole. Nel clima culturale segnato dall'entusiasmo pre-Indipendenza, Mbabi-Katana comprese la necessità di insegnare nelle scuole anche la musica tradizionale e nel 1961, in seguito alla sua elezione come parlamentare per il Distretto di Masindi (Bunyoro) propose una legge per l'introduzione dell'insegnamento della musica africana nella formazione degli insegnanti e nelle scuole ugandesi.⁶⁹²

Successivamente, gli fu assegnata la cattedra di *Music Methods* alla Makerere University, dove dagli anni Settanta introdusse l'insegnamento di *Folklore*,⁶⁹³ tra l'altro invitando musicisti tradizionali, come i *bakondeere* del Bunyoro.⁶⁹⁴ Nonostante Mbabi-

⁶⁹¹ Il riferimento alle esperienze formative e di insegnamento di Solomon Mbabi-Katana può essere utile per meglio comprendere il suo lavoro. Muniyoro originario di Buhimba (Hoima District), iniziò ad insegnare musica nel 1952 in una scuola nei pressi di Kampala. L'anno successivo si recò a studiare a Londra al College of Music e nel corso di questo periodo di studio comprese il bisogno di insegnare la musica africana. Nel 1956 iniziò a lavorare in una scuola vicino a Fort Portal, dopo due anni fu trasferito a Masindi in una scuola secondaria, dove però non insegnò musica perché l'istituto era nuovo e ancora non ben organizzato. Negli anni Sessanta fu invitato come professore di *Music Methods* alla Makerere University; qui gli fu suggerito di partecipare a un bando della Fondazione Rockefeller per un assegno di ricerca sulla musica dell'Africa orientale e, in quel periodo, gli fu proposta una borsa di studio per la Washington State University dove poi ottenne il *Master of Arts*. Successivamente insegnò e frequentò il dottorato alla Northwestern University a Chicago, dove si dottorò con una dissertazione sull'educazione musicale e in particolare sull'insegnamento della musica africana. (Int. a Solomon Mbabi-Katana, Buhimba, 09/04/2008).

⁶⁹² Int. a Solomon Mbabi-Katana, Buhimba, 09/04/2008.

⁶⁹³ Nel periodo di docenza nell'ateneo di Kampala, Mbabi-Katana pubblicò alcuni brevi testi sugli strumenti musicali ugandesi: in particolare, sulle trombe a imboccatura laterale *makondeere*, MBABI-KATANA 1982 e sul lamellofono *likembe*, MBABI-KATANA 1986.

⁶⁹⁴ La concezione dei *bakondeere* come musicisti reali e, come tali, legati al sovrano era molto forte in passato. Tuttavia con l'abolizione delle monarchie tradizionali e il periodo di esilio del sovrano (1967-1993), questo vincolo con la corte era caduto e i musicisti reali si esibirono in varie occasioni. Per Mbabi-Katana, l'insegnamento alla Makerere e conseguentemente l'utilizzo della musica per *makondeere* in contesti nuovi e diversi dal passato, come le cerimonie di laurea, erano modi per preservare la tradizione, dato che era venuta a

Katana e Cooke fossero attivi nel campo dell'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole nei medesimi anni, tra due non ci fu collaborazione o scambio di idee.⁶⁹⁵ Nello stesso periodo, Mbabi-Katana tenne anche corsi al Kabarega Teachers' College di Masindi (sezione distaccata del principale istituto di Kyambogo) dove insegnò musica tradizionale ai maestri, generalmente avvalendosi dei risultati delle proprie ricerche più che della collaborazione di musicisti tradizionali.

Numerose sono le sue pubblicazioni sulla musica africana per le scuole: vi sono infatti diverse antologie, dedicate a canti non solo ugandesi ma provenienti da tutta Africa centro-orientale,⁶⁹⁶ e pubblicate a partire dagli anni Sessanta fino agli anni Duemila.⁶⁹⁷ L'impostazione di questi volumi è sostanzialmente quella dei canzonieri scolastici di stampo occidentale. La formazione di Mbabi-Katana si era svolta nel campo dell'educazione musicale e il suo approccio alla presentazione dei canti nelle antologie, che si mantiene costante nel corso di quasi un cinquantennio, è nettamente connotato da finalità didattiche. I canti scelti sono tratti principalmente da repertori per l'infanzia, di gioco o legati a racconti tradizionali, sono altresì presenti, in misura minore, alcuni canti di danza o di lavoro. Tali brani sono presentati in trascrizioni semplificate (non vengono utilizzati segni particolari per segnalare elementi possibilmente problematici, come intonazioni imprecise o ritmiche difficilmente rendibili con la notazione classica), nelle quali si utilizzano stanghette di battuta, indicazioni di tempo e accidenti in armatura di chiave. Questa scelta è molto significativa se si considera che Mbabi-Katana, a differenza di Cooke, non dichiara di aver raccolto i canti a partire dalle esecuzioni di persone che avevano avuto una formazione istituzionale nel campo musicale, cioè i maestri; per questo supponiamo che almeno buona parte dei canti da lui documentati provengano da persone che praticavano spontaneamente tali repertori della loro tradizione e dunque che le loro esecuzioni fossero meno influenzate dalla musica occidentale. Le trascrizioni di Mbabi-Katana sono corredate dalla notazione nel sistema *Tonic sol-fa*, molto diffuso in Uganda e normalmente conosciuto da insegnanti ed alunni. Il testo integrale del canto viene presentato nella trascrizione musicale e poi per esteso in traduzione inglese.

Non vengono date indicazioni sull'attività di raccolta dei canti: il luogo di registrazione, gli interpreti e la data non sono menzionati, così come la spiegazione del contesto esecutivo e del significato del canto appaiono raramente. In linea con la tradizione dei canzonieri scolastici europei, queste ultime nozioni non sono ritenute di importanza per le finalità che si prepone la pubblicazione: la dizione 'children song', 'story song' ecc. è fornita come indicazione per comprendere la natura del canto. Spesso all'insegnante è chiesto di scrivere il testo alla lavagna, di leggerlo agli studenti e di spiegarlo loro; soltanto talora, nel caso dei

manca la fonte prima che ne garantiva la continuità, cioè la monarchia (Int. a Solomon Mbabi-Katana, Buhimba, 09/04/2008).

⁶⁹⁵ Comunicazione di Peter Cooke, 04/05/2012.

⁶⁹⁶ Una succinta recensione di questi lavori e una contestualizzazione del loro impatto nel sistema scolastico ugandese si trova in CURTISS 1976.

⁶⁹⁷ Tra cui *Songs of East Africa* in tre volumi usciti tra il 1965 e il 1966; *Primary School music course* uscito nel 1973; le ultime due raccolte antologiche, *African class music course* (1987) e *African music for schools* (2002), riprendono anche alcuni brani già proposti nelle precedenti pubblicazioni.

canti tratti da racconti, è presentata (con finalità didattica) la storia nella quale tali brani sono inseriti. I suggerimenti di impiego didattico dei brani puntano soprattutto all'interazione degli scolari attraverso drammatizzazioni (la rappresentazione del contenuto del canto attraverso azioni e gesti) e a sviluppare la coordinazione ritmica. In particolare, si prevedono drammatizzazioni del testo nelle quali è necessario mimare l'attività collegata all'esecuzione del canto (un'attività lavorativa, una processione, una danza ecc.) oppure si suggerisce la rappresentazione del contenuto del canto (ciò avviene soprattutto nel caso di canti tratti da racconti: la storia deve essere presentata agli studenti i quali devono poi metterla in scena durante il canto). I disegni a penna presenti dopo ogni canto sembrano voler chiarire il contesto esecutivo dando indicazioni sull'esecuzione della drammatizzazione: sono dunque diretti agli insegnanti e non agli scolari, come potrebbe sembrare a prima vista. Infine, come ultima modalità didattica, vi sono danze e movimenti ritmici spesso creati ad hoc dall'autore per sviluppare il senso ritmico contenuto nei canti. Si vedrà in seguito un canto tratto da una delle antologie scolastiche di Mbabi-Katana.

Nel corso della già citata conferenza, organizzata nel 1963 presso la Makerere University, sulla musica tradizionale africana, Mbabi-Katana sottolineò l'importanza della notazione musicale come strumento fondamentale affinché fosse realmente possibile l'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole ugandesi.⁶⁹⁸ Nel complesso, la formazione e il ruolo che Mbabi-Katana ebbe nella didattica musicale ugandese corrispondono a quelli della generazione degli insegnanti africani del periodo post-Indipendenza dotati di competenze bimusicali. Secondo Serena Facci, che porta come esempi i lavori di Joseph Matare e di A. A. Mensah, a questi musicisti e didatti, formati a differenti linguaggi musicali e in un sistema scolastico di impronta europea, «si deve una produzione di materiali didattici in cui i repertori tradizionali vengono filtrati dai sistemi di insegnamento europei: trascrizione dei testi delle canzoni, trascrizioni su pentagramma delle melodie, intavolature per l'uso degli strumenti, ecc.»⁶⁹⁹

Mbabi-Katana pubblicò inoltre un manuale teorico⁷⁰⁰ applicato ai repertori musicali dell'Africa orientale. Il breve manuale spiega in modo elementare la teoria relativa alla notazione su pentagramma per quanto riguarda altezze, durate, intervalli, scale e organizzazione ritmica. Alla fine di ogni capitolo si trovano esercizi da applicare principalmente ai canti dell'antologia da lui pubblicata in quegli anni, *Songs of East Africa*: gli esercizi propongono infatti di riconoscere gli elementi spiegati nel manuale all'interno dei repertori consigliati e a partire dalle trascrizioni lì presenti. L'aspetto che risulta più metodologicamente datato è il fatto che tale antologia non sia corredata da registrazioni dei canti e che quindi il loro apprendimento fosse possibile, per i maestri, soltanto a partire dalla corretta lettura della notazione su pentagramma o in notazione *Tonic sol-fa*. Inoltre il manuale non tratta i problemi di trascrizione relativi a questioni ritmiche o di intonazione, infatti il riferimento per gli esempi e gli esercizi è all'antologia curata dallo stesso autore, il

⁶⁹⁸ KAKOMA, MOORE, P'BITEK 1964, p. 34.

⁶⁹⁹ FACCI 2002, p. 873.

⁷⁰⁰ MBABI-KATANA 1966.

quale, come si è detto, presenta numerose trascrizioni, senza che siano spiegate le scelte operate e senza adottare segni particolari per rendere conto di problemi di intonazione o di ritmo.

Ne risulta che la teoria derivata dagli esempi delle antologie, ossia dalle trascrizioni standardizzate, è condizionata da un problema di fondo: la non aderenza ai repertori tradizionali per come sono testimoniati da esecuzioni di informatori locali, ma la loro rappresentazione costruita sul modello sistematico occidentale. Un esempio significativo di questo procedimento di standardizzazione è presente nel citato manuale di Mbabi-Katana, in riferimento alle scale in uso nell'Africa orientale. Si prendono in considerazione qui le scale pentatoniche, poiché interessanti per i repertori oggetto di analisi. Le sezioni del manuale che trattano questo argomento vengono riportate di seguito.⁷⁰¹

Five-note Scale

A large number of East African melodies are based upon a scale of five notes whose relationship consists of three major seconds between d-r, r-m, and s-l, and of two minor thirds between m-s, and l-d, as is illustrated in the diagram on the following page.

Modes of the Five-note Scale

East African melodies show different organizations of the five-note scale. Such organizations are referred to in this work as modes.

There is a general tendency in the tunes under consideration to start with a high note and end with the lowest note or another note other than the starting note. Consequently, the modes shown in this book are descending.

The First Five-note Mode

The following diagrams clearly illustrate the modes by which the five-note scale is laid out in East African melodies:

No. 6, Part I, "Songs of East Africa."

The image shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a descending melodic line of five notes. The bottom staff is also a treble clef and is labeled 'Mode'. It shows the same five-note scale in a descending order, with the final note enclosed in a box. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves to illustrate the mode.

⁷⁰¹ MBABI-KATANA 1966, pp. 40-43.

The Second Five-note Mode

No. 1, Part I, "Songs of East Africa."

The Third Five-note Mode

No. 18, Part I, "Songs of East Africa."

The Fifth Five-note Mode

In the fifth five-note mode, the ascending and descending forms are different, i.e.:

No. 40, Part II, "Songs of East Africa."

The Fourth Five-note Mode

No. 5, Part I, "Songs of East Africa."

The image shows a musical score for a piece titled 'The Fourth Five-note Mode'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing a single melodic line. The bottom staff is also a treble clef and is labeled 'Mode'. It shows five notes: s', m, r, d, and s. Vertical dashed lines connect the notes in the top staff to their corresponding notes in the bottom staff. The notes in the top staff are: s' (quarter), m (quarter), r (quarter), d (quarter), s (quarter), followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Nella presentazione dei modelli di scala non vi è nessun accenno a problemi relativi all'altezza effettiva delle note, alla variabilità locale delle scale, alla coesistenza nella stessa tradizione musicale di sistemi scalari diversi o alla possibile elasticità degli intervalli. Le varie scale pentatoniche possibili secondo l'autore sono derivate dalle trascrizioni dei canti da lui raccolti e qui sinteticamente riportate. Nelle righe introduttive si dice che esse sono composte da intervalli di seconda maggiore o terza minore (nell'ultimo esempio, tuttavia, vi è anche il caso di un intervallo di semitono): non sono cioè contemplati intervalli che non corrispondano a quelli occidentali di un tono e di un tono e mezzo. Del resto il riferimento è a trascrizioni a fini didattici che non problematizzano la resa su pentagramma di intonazioni non riferibili alla suddivisione in semitoni del sistema occidentale. Infine, per conoscere presso quale popolazione sono utilizzate queste scale è necessario seguire il riferimento al canto nell'antologia. A partire da questi elementi risulta chiara l'operazione di semplificazione e standardizzazione operata sulla varietà delle scale pentatoniche, certo in parte già influenzate soprattutto nella pratica innodica dalla musica occidentale, ma mai formalizzate in questo modo precedentemente.

Due dei modelli di scala pentatonica presentati sopra interessano le tradizioni musicali nyoro e tooro: il primo 'modo' di cinque note presentato (sequenza di intervalli: T, T, T+s, T, T+s) fa riferimento ad un canto nyoro, *Twara twara matai gange*; mentre il terzo 'modo' (sequenza di intervalli: T, T+s, T, T, T+s) è estratto da un canto tooro, *Kisoma bwire*. Nella trattazione teorica di Mbabi-Katana qui presentata, questi 'modi' non vengono associati ad una specifica tradizione musicale, in altre parole non si dice che il primo modello presentato sia quello in uso (soltanto) tra i Banyoro e il terzo tra i Batooro. Infatti questa non è un'associazione significativa, in quanto ad esempio la scala alla base di un altro canto nyoro tratto dalla stessa antologia, *Twateraga empaka zaitu*, presenta la seguente successione di intervalli: T+s, T, T, T+s, T. Questo tipo di scala è presentato come quarto modo e esemplificato con un canto dell'Iteso. È chiaro che per rendere agevole la lettura a maestri e studenti, Mbabi-Katana ha dovuto operare approssimazioni, infatti le trascrizioni delle altezze delle note sono assimilate al semitono più vicino (non vi sono infatti segni supplementari a indicare intonazioni non incasellabili negli intervalli di semitono), il che permette di notare questi canti anche col sistema *Tonic sol-fa*. Tuttavia qual è il senso di presentare questi modelli senza associarli a tradizioni musicali specifiche? Anche l'organizzazione interna delle varie antologie non mira a presentare gli specifici repertori

vocali delle diverse popolazioni menzionate, ma a presentare canti dell’Africa orientale come ricco patrimonio, portato dall’oralità alla scrittura e dunque nelle classi, patrimonio cui attingere a fini didattici. Senza voler forzare un collegamento tra questo testo di Mbabi-Katana e l’attuale corrente di insegnamento scolastico, va notato come col tempo si sia diffusa, a livello nazionale, l’idea che la musica africana sia pentatonica, col riferimento ad un generico pentatonismo, ossia senza identificare specifici modelli scalari pentatonici: ciò è avvenuto anche in aree del Paese storicamente caratterizzate da sistemi scalari prevalentemente eptatonici, come tra i vicini Bakonzo.⁷⁰²

L’autoreferenzialità dell’autore e l’assenza di spiegazioni sulla metodologia adottata lasciano spazio alle domande circa la tipologia di documentazione sulla quale il musicologo si è basato e a proposito delle sue trascrizioni, che paiono eccessivamente forzate in modalità prescrittive derivate dalla cultura occidentale. In una recensione del libro di Mbabi-Katana, Ken A. Gourley esprime un simile parere: “What Mr. Mbabi-Katana has in fact produced is not an *Introduction to East African Music* but an introduction to African Music that has been simplified to fit into a European mould.”⁷⁰³

Attraverso le varie antologie di canti e il manuale teorico, Mbabi-Katana ha effettuato una vasta operazione di standardizzazione dei repertori vocali e della teoria ad essi relativa: certo era consapevole di questa normalizzazione, resa necessaria dalle finalità che si proponeva, ma probabilmente non delle implicazioni e degli sviluppi successivi di alcune scelte. Naturalmente la produzione qui analizzata costituisce un corpus nato con finalità didattiche, non scientifiche. Questi lavori si rivolgevano principalmente, come si è visto, ai maestri di musica, e indirettamente, attraverso di essi, agli studenti, per i quali erano pensate, nelle antologie, applicazioni didattiche dei canti appresi. Tuttavia all’abbondanza di contenuti specifici, cioè al gran numero di canti documentati, si contrappone la scarsità di premesse teoriche. Vi è infatti la totale assenza, da un lato, di precisa documentazione relativa ai canti (raccolta, contesto esecutivo, ecc.), e, dall’altro, di esplicitazione delle scelte operate durante la trascrizione e dunque della riduzione di questi repertori, normalmente appresi nel contesto di una tradizione orale, in un modello scritto, sul quale gli insegnanti avrebbero studiato per poi riproporre oralmente quelle nozioni e quei repertori agli alunni. Se nell’insegnamento primario e secondario la consapevolezza della portata di questa operazione non è di centrale importanza, tuttavia lo è, per lo meno, nella formazione degli insegnanti. Infatti, vista la cronica scarsità dei fondi di cui dispongono le scuole, è sempre stato difficile disporre di musicisti tradizionali per l’insegnamento nei Teachers’ Colleges: ciò significa che, non solo la musica tradizionale insegnata all’alunno è mediata dal maestro, ma che lo stesso maestro apprende da insegnanti dell’istituto e non dai ‘portatori della tradizione’. In questo sistema, se le premesse che sottendono alla semplificazione e codificazione presenti nelle trascrizioni dei canti e del manuale non sono esplicitate, si corre il rischio che il contatto tra la scuola e la tradizione orale si perda del tutto e che non vi sia consapevolezza dell’adattamento subito dalle musiche tradizionali che si insegnano a scuola.

⁷⁰² Si veda, a questo proposito, CRUPI 2008.

⁷⁰³ GOURLEY 1970, p. 130.

Va comunque precisato che raramente l'insegnamento in Uganda si appoggia a testi scolastici posseduti dagli studenti: ciò avviene sia nelle scuole primarie che in quelle secondarie, come pure nei Teachers' Colleges. Solitamente l'apprendimento si basa sugli appunti presi nel corso delle lezioni (per i bambini delle scuole primarie ricopiando ciò che il maestro scrive alla lavagna). L'importanza di testi come le antologie e il manuale sopra presentati sembrerebbe dunque del tutto marginale. Tuttavia su questi testi si sono basati i docenti dei Colleges, trasmettendo una musica tradizionale già sotto diversi aspetti standardizzata (nell'intonazione, nell'interpretazione del canto) ai maestri che l'hanno poi insegnata agli alunni. Se all'influenza della musica religiosa, in particolare degli inni spesso appresi tramite il sistema *Tonic sol-fa*, è da ascrivere un generale appiattimento delle scale locali, all'insegnamento scolastico si deve una formalizzazione della teoria attorno all'organizzazione intervallare. Nel suo intervento alla riunione sulla musica africana organizzata dall'UNESCO nel 1970 a Yaoundé (Camerun), parlando delle influenze sulla musica tradizionale in particolare vocale, George W. Kakoma sottolinea proprio come nelle scuole i bambini ugandesi intonano i canti tradizionali 'come se derivassero dalla scala diatonica occidentale'.⁷⁰⁴

Infatti il percorso storico che durante il secondo Novecento ha portato al quasi totale abbandono della musica tradizionale nella pratica spontanea delle comunità ha parimenti affidato alle scuole buona parte del compito di trasmettere l'eredità della musica tradizionale. La prassi dell'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole sembra riferibile, in Bunyoro e in Tooro, alla metodologia e alla teoria codificata da Mbabi-Katana, che non a caso è spesso citato dai maestri di musica, soprattutto dai più anziani, come figura di riferimento nel campo della musica ugandese.⁷⁰⁵ La recezione del suo lavoro è passata sia attraverso il suo insegnamento diretto alla Makerere University e al Kabarega Teachers' College di Masindi (Bunyoro), dove hanno studiato diversi maestri poi attivi nelle zone considerate, sia attraverso le pubblicazioni qui considerate, se non fruite direttamente da futuri insegnanti e da alunni, per lo meno mediate dai docenti del Kabarega College (come avviene ancor oggi per i libri testo),⁷⁰⁶ e comunque apprese, dai discenti.

Può essere utile porre a confronto uno stesso canto presente nelle antologie di Cooke e di Mbabi-Katana al fine di comparare il loro approccio all'insegnamento della musica tradizionale. Il confronto può essere tanto più significativo in quanto il canto selezionato è ancora oggi conosciuto e utilizzato a scuola, è stato infatti documentato da me nel 2010. Il canto scelto, *Kangeye*, è un canto collegato ad un racconto nyoro (*ruganikyo*) all'interno del quale il canto svolge la funzione drammaturgica di riportare ed enfatizzare il discorso diretto tra i personaggi. L'antologia curata da Cooke è corredata dalle registrazioni dei canti eseguiti da bambine, tra i quali anche *Kangeye*.⁷⁰⁷ È quindi possibile un confronto del brano in questione con la trascrizione; mentre non è così per i canti delle antologie di Mbabi-Katana.

⁷⁰⁴ KAKOMA 1970, pp. 78-79. La traduzione del testo dall'inglese è di chi scrive.

⁷⁰⁵ Int. a Joshua Kabyanga, Masindi, 24/06/2011.

⁷⁰⁶ Ad esempio da Stephen Kabutuku. (Int. a Mwibaale, 05/09/2011.)

⁷⁰⁷ Registrazione di Peter Cooke dell'esecuzione del dicembre 1967 di *Kangeye* da parte delle alunne della Nabisunsa Secondary School di Kyambogo, nei pressi di Kampala.

Si propone qui la versione tratta da *African class music course*⁷⁰⁸ di Mbabi-Katana:

28. A RUNYORO STORY SONG "KANGEYE"

Solo **Chorus**

♩ = 80

Ka - nge - ye Ka - nge - ye Le - ka o -
 :l :l :l s :- :s m :- :d d :- :s₁

Clapping

Drumming

ta - li - gya ha - ru - so - zi le - ka **Solo** Ka -
 d :d :m m :m :m r :- :d d :- :l

Chorus

- nge - ye Ka - nge - ye Le - ka o -
 - :l :l s :- :s m :- :d d :- :s₁

ta - li - gya ha - ru - so - zi le - ka **Solo** Nku -
 d :d :m m :m :m r :- :d d :- :s₁

⁷⁰⁸ MBABI-KATANA 1987, pp. 106-110.

ga - mbe - ge hu - rre Chorus Le ka o -
 d :- :d | l₁ :l₁ :- | s₁ :- :d | d :- :s₁ |

ta - li - gya ha - ru - so - zi le - ka Solo Ha -
 d :d :m | m :m :m | r :- :d | d :- :s₁ |

ta - ha - yo eki - jc - ka Chorus Le ka o -
 d :- :d | l₁ :l₁ :l₁ | s₁ :- :d | d :- :s₁ |

ta - li - gya ha - ru - so - zi le ka Solo E -
 d :d :m | m :m :m | r :- :d | d :- :s₁ |

ki - jo - ka | ki - ko - | to | Chorus | Le - ka | o -

d :d :d | l₁ :l₁ :- | s₁ :- | :d | d :- | :s₁

ta - li - gya | ha - ka - so - | zi | le - ka | Solo | E -

d :d :m | m :m :m | r :- | :d | d :- | :s₁

kya - ka - twe | ka - toi - | to | Chorus | Le - ka | o -

d :d :d | l₁ :l₁ :- | s₁ :- | :d | d :- | :s₁

ta - li - gya | ha - ka - so - | zi | le - ka | Solo | Ba -

d :d :m | m :m :m | r :- | :d | d :- | :s₁

kye - ta nzi - ra - mi - re Chorus Le - ka o -

d :- :d l₁ :l₁ :l₁ s₁ :- :d d :- :s₁

ta - li - gya ha - ka - so - zi le - ka Solo
Ka -

d :d :m m :m :m r :- :d d :- :l

- nge - ye Ka - nge - ye Chorus Le - ka o -

- :l :l s :- :s m :- :d d :- :s₁

ta - li - gya ha - ru - so - zi le - ka Solo
Ka -

d :d :m m :m :m r :- :d d :- :l

Chorus

- nge - ye | Ka - nge - ye | Le - ka o -
 :l :l | s :- :s | m :- :d | d :- :s₁ |

ta - li - gya | ha - ru - so - zi | le - ka
 d :d :m | m :m :m | r :- :d | d :- :

Le trascrizioni di Mbabi-Katana e di Cooke non hanno un taglio analitico: la finalità che si propongono è principalmente quella della trasmissione del canto a fini didattici. Per quanto differenti per alcune scelte di impostazione, si tratta infatti di trascrizioni “larghe”, cioè semplificate a fini didattici e quindi adattate alle capacità degli alunni.⁷⁰⁹

Si propone quindi di seguito la trascrizione di *Kangeye* curata da Cooke e pubblicata nel 1966.⁷¹⁰ L’esecuzione di riferimento è quella successivamente documentata nella registrazione del dicembre 1967 da parte delle alunne della Nabisunsa Secondary School di Kyambogo, nei pressi di Kampala.⁷¹¹

⁷⁰⁹ Si riprende qui la concezione di trascrizioni “larghe” in opposizione a trascrizioni “strette”, ossia analitiche e ad uso scientifico, elaborata da Béla Bartók e da Zoltán Kodály. Si vedano, a questo proposito, BARTÓK 1977 e alcune considerazioni sul rapporto tra Bartók e la didattica musicale che emergono da MASOTTI 1984.

⁷¹⁰ COOKE 1966, pp. 31-34.

⁷¹¹ Si ricorderà che il progetto alla base dell’antologia curata da Cooke prevedeva l’insegnamento nelle scuole dei canti documentati dai maestri. La registrazione cui si rimanda costituisce l’esempio di una di queste applicazioni ed era parte della cassetta allegata all’antologia in un secondo tempo.

KANGEYE

Oruganikyo

Kinyoro story song

SoloChorus

- a) Kangeye, Kangeye, Never, you mustn't go to the hill, never;
 The children of these days, " " " " " " " "
 They never heed our advice. " " " " " " " "
 You mustn't go to the hill, " " " " " " " "
 There is a serpent " " " " " " " "
 Which is very furious " " " " " " " "
 The python as it is called, " " " " " " " "
 : Kangeye, Kangeye. " " " " " " " "
- b) Daughter of Nyamaizi, 'Ngeye, they try to marry her, but in
 You promised me " " " " " " " "vain,
 When you grow up, " " " " " " " "
 That you would marry me, " " " " " " " "
 So now I've come, " " " " " " " "
 The trumpet must be blown, " " " " " " " "
 The drums must be beaten too, " " " " " " " "
 Daughter of Nyamaizi. " " " " " " " "
- c) Never, never, never, never, Kangeye, never get married.
 Never, a - a - a, " " " " "
 Why shouldn't I marry, " " " " "
 really I love him, " " " " "
 Abwoli let me marry the man " " " " "
 I love, " " " " "
 Adyeri let me marry, he loves " " " " "
 me too, " " " " "
 I love the lad, he stole my " " " " "
 heart, " " " " "
 Never, a - a - a, " " " " "
 Kangeye, never get married.

NOTES:

- (1) This story song has three parts and each part is sung by a different person (a) by Nyamaizi, who warns her daughter, Kangeye; (b) by a python when it goes to marry Kangeye; (c) both Nyamaizi and her daughter, Kangeye.
- (2) Abwoli and Adyeri are pet names.
- (3) Instruments:- small drum (akabutu); rattles (ekisegenya) and hand claps.

Collected by Mr. E. B. Majara from
 Mr. A. Rukaima and his family of
 Bujenje-Bikonzi, East Bunyoro.

d. = 69.

Clap. d. Chorus d. d.

Solo Ka-nge-ye, Ka-nge-ye, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka-

Chorus

I-mye abaa-na ba bi-ro bi-ny le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka-

solo Chorus

Ba-ba-ga-mba ti-mu-hu -rra, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka

o-ta-li-gya ha ka-so-zi, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka -

Ha-ta-ha-yy'e-ki-jo-ka, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka -

E-ki-jo-ka nya-ma-gu-hdu, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka -

Bakye t'e-ki-zi-ra-mi-re, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka -

Ka-nge-ye, Ka-nge-ye, Le-ka o-ta-li-gya ha ka-so-zi, le-ka -

Mu-ha-ra wa Nyamai-zi, 'Nge-ye, ba-mu-ga-mbani-ba-gwa, 'Nge-ye -

K'o-ka-nga-mba! 'Nge-ye, ba-mu-ga-mbani-ba-gwa, 'Nge-ye

N-ku-twe - k'e - nku 'Nge-ye, ba-mu-ga-mbani-ba-gwa, 'Nge-ye -

O-ba o-li-ka - ku-ra 'Nge-ye, ba-mu-ga-mbani-ba-gwa, 'Nge-ye -

Ndii-ja nku-swe-re, 'Nge-ye, ba-mu-ga-mbani-ba-gwa, 'Nge-ye -

Ka-mbu-nu nai-ja, 'Nge-ye ba-mu-ga-mbani-ba-gwa, 'Nge-ye

Ma-ko-nde-re gaa-ne, 'Nge-ye ba-mu-gamba ni-ba-gwa, 'Nge-ye

Ne-ngo maji-te-rwe 'Nge-ye ba-mu-gamba ni-ba-gwa, 'Nge-ye

Mu-ha-ra wa Nya-mai-zi! 'Nge-ye ba-mu-gamba ni-ba-gwa, 'Nge-ye

Mu-ha-ra wa Nya-mai-zi! solo Le-ka,-

Chorus 'Nge-ye ba-mu-gamba ni-ba-gwa 'Nge-ye

solo - le-ka, le-ka, le-ka Le-ka -

chorus ka-nge-ye le-ka-ma-ha-no ga-li-hwa.

--, a -- a! N-da-le -

ka nta-mu-ti-ma gu-li-yo!. N-da-le

ka-nge-ye le-ka-ma-ha-no ga-li-hwa

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 34. It consists of several systems of music. The first system has two staves: the top staff is a vocal line with lyrics "-ka nt/A-bwo-li gu-li-yo!" and "N- da-le"; the bottom staff is an accompaniment line with lyrics "Ka-nge-ye le-ka-ma-ha-no ga-li-hwa". The second system also has two staves: the top staff is a vocal line with lyrics "-ka nt/A-dye-ri gu-li-yo!" and "Le-ka -"; the bottom staff is an accompaniment line with lyrics "Ka-nge-ye le-ka-ma-ha-no ga-li-hwa". The third system has two staves: the top staff is a vocal line with lyrics "- , a - a!" and a double bar line; the bottom staff is an accompaniment line with lyrics "ka-nge-ye le-ka-ma-ha-no ga-li-hwa". Below these are three staves for percussion: "Drum." with notes and the text "etc. with simple variants."; "Rattle." with rhythmic patterns and the text "etc."; and "Examples of Drum variants" with notes and dynamic markings (mf, pp, mf) and the text "etc.".

La trascrizione di Cooke appare più fedele alla natura del canto, nella misura in cui non utilizza indicazioni di tempo o accidenti in chiave, elementi che ricondurrebbero il brano alla tradizione di musica occidentale. È anche più discreta, proponendo l'accompagnamento del battito di mani e dell'eventuale tamburo soltanto alla fine, a mo' di suggerimento.

Cooke riporta anche il testo in una versione più completa di quella del musicologo ugandese, una versione che dà conto dei tre diversi interventi – attribuiti a tre personaggi differenti – nel canto. Tuttavia non presenta il racconto nel quale questi interventi si inseriscono. Nell'ambito del progetto dal quale è scaturita questa trascrizione, l'interesse di Cooke era rivolto soprattutto ad una resa il più possibile fedele della musica, che non all'indagine del contesto culturale al quale essa apparteneva. La contestualizzazione del

canto è affidata ad alcune righe introduttive e alle note. L'insegnamento della musica tradizionale proposto da Cooke mirava al corretto apprendimento dei canti e infatti non vi sono indicazioni di applicazione didattica di questi repertori, fatta eccezione per la registrazione dei brani eseguiti dalle scolaresche che accompagnava il volume; nelle antologie di Mbabi-Katana, invece, l'apprendimento del canto è funzionale ad una riproposizione drammatizzata del senso o del contenuto del canto, in modo non molto dissimile dalle attuali modalità performative dei *folksong*.

Al di là degli specifici problemi stilistici e della loro resa nelle trascrizioni, quale posto ha nell'insegnamento della musica tradizionale a scuola la spiegazione agli alunni del significato del canto nel suo proprio contesto esecutivo? Nella pratica scolastica in Bunyoro e in Tooro, il metodo di insegnamento e la teoria musicale alla base sono quelli messi a punto da Mbabi-Katana: l'approccio è sostanzialmente lo stesso oggi, anzi si è ulteriormente codificato anche in relazione all'istituzione dei festival scolastici, come si vedrà in seguito. A partire dalle modalità nelle quali i canti sono presentati dal maestro, come vengono recepiti oggi tali brani tradizionali nelle scuole?

Nel 2010 registrai questo stesso canto a Masindi [DVD, traccia n. 14].⁷¹² A cantarlo fu Japheth Iraka, musicista e maestro di scuola elementare, insieme al fratello, lì di passaggio, che si unì a lui nell'esecuzione del coro. Il testo del canto riprende piuttosto fedelmente quelli riportati da Mbabi-Katana e da Cooke (in questo caso, nella sezione *a* soltanto, poiché questa versione prosegue in altre due parti distinte).

<i>S- Kangeye kangeye</i>	Kangeye ⁷¹³
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	per favore non andare sulla collina
<i>S- Kangeye kangeye</i>	Kangeye
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Abaana ba biro binu</i>	i bambini di oggi (non ascoltano)
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Babagamba timuhuura</i>	si dice loro e non ascoltano
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Otaligya ha kasozi</i>	non andare sulla collina
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Haliyo ekijoka</i>	là c'è un serpentone
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Ekijoka nyamukooto</i>	un serpentone grosso
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Bakyeta kiziramire</i>	lo chiamano pitone
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Kangeye kangeye</i>	Kangeye
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Leka leka kangeye kangeye</i>	per favore, Kangeye
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	
<i>S- Kangeye kangeye</i>	Kangeye
<i>C- Leka otaligya ha kasozi leka</i>	

⁷¹² Canto eseguito da Japheth Iraka e suo fratello, registrato a Masindi, 28/06/2010.

⁷¹³ Kangeye può essere un nome femminile, così come è nel racconto di cui il canto è parte, ma è anche il diminutivo di *ngeye*, la scimmia *Colobus*.

Si propone di seguito la trascrizione di tale canto. Si è scelto di effettuare una trascrizione parzialmente temporizzata, in ragione di alcune difficoltà nel rendere alcuni passaggi del brano all'interno delle griglie metriche occidentali. Queste stesse difficoltà sono state rilevate da Cooke, che ha optato per una scelta grafica in cui le note trascritte sono associate alla pulsazione fondamentale, senza indicare un valore metrico di riferimento.⁷¹⁴

Solista _____ Coro 1.34"

Kan - ge-ye kan - ge - ye Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le ka

Solista 4.08" Coro 5.33" Solista 7.80"

Kan - ge-ye kan - ge - ye Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka A-

Coro 9.23" Solista 11.38"

baa - na ba - bi - ro bi - nu Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka Ba-ba

Coro 13.03" Solista 15.43"

gam - ba ti - mu - huu - ra Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka O-

Coro 16.80" Solista 19.19"

ta - li - gya ha ka - so - zi le ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka A-

Coro 20.56" Solista 22.84"

ta - ay - e - ki - joo - ka Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka E - ki-

⁷¹⁴ Comunicazione mail di Peter Cooke, 06/06/2013.

The image displays five systems of musical notation for the song 'Kangeye'. Each system consists of a treble clef staff with a melody line and corresponding lyrics below. Above the staff, there are horizontal lines indicating the start and end of 'Coro' and 'Solista' sections, along with their respective durations in seconds. Small triangles are placed above specific notes to indicate the start of a new phrase or measure.

System 1: Coro (24.27" to 26.52") Solista (26.52")
 jo - ka nya - mu-koo - to Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka Ba-

System 2: Coro (27.99")
 kye - ta ki - zi - ra mi - re Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le ka

System 3: Solista (30.55") Coro (31.62") Solista (33.57")
 Kan - ge - ye kan - ge - ye Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le ka

System 4: Coro (35.43") Solista (36.83")
 kan - ge - ye kan - ge - ye Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le - ka
 Le - ka le - ka

System 5: Coro (39.10")
 kan - ge - ye kan - ge - ye Le - ka o - ta - li - gya ha ka - so - zi le ka

Figura 37. Trascrizione del canto *Kangeye*, nell'esecuzione di Japheth Iraka e del fratello, registrata a Masindi, il 28/06/2010 [DVD, traccia n. 14]. I triangolini posti sopra le note stanno ad indicare il battito di mani presente da un certo punto in poi dell'esecuzione.

La trascrizione dell'esecuzione di Japheth Iraka qui presentata è in buona parte simile, a livello melodico, con la prima sezione di quella documentata da Peter Cooke e con quella di Mbabi-Katana. Se ne differenzia per l'intervento più libero del solista verso il finale, dove egli si sovrappone al coro un'ottava sopra, anticipando la sua entrata e movimentando così la ripresa dei versi iniziali. Inoltre, in diversi punti del brano, vi è la sovrapposizione tra la nota finale tenuta dal coro e le note iniziali del solista (*overlapping*): questo elemento è quasi del tutto assente nel documento sonoro dell'esecuzione documentata da Cooke.

Questo canto mi è stato presentato da Japheth Iraka come canto di ‘avvertimento’ (*warning song*) rivolto soprattutto ai bambini, per metterli in guardia sul non frequentare certi luoghi, non come un brano appartenente ad un racconto. Nella mia esperienza di ricerca è avvenuto spesso che un canto, da me precedentemente documentato all’interno di un racconto, fosse presentato da un’altra persona come canto isolato e identificato col tratto preminente del suo contenuto testuale. Ciò è possibilmente dovuto all’oblio del racconto ad esso associato, essendo la pratica orale della narrazione più evanescente nella memoria, quando non mantenuta attiva attraverso la performance, rispetto al canto, che può invece sopravvivere in un altro contesto. Infatti, nelle convenzioni che si sono create per l’esecuzione dei canti tradizionali nei festival scolastici, come si vedrà nel prossimo paragrafo, si è sviluppata la necessità di avere sequenze di canti collegati da un filo narrativo: ciò ha portato al riutilizzo di canti, alcuni ripresi modificando parole, altri estrapolati da racconti. Questo genere di canti fornisce infatti una grande varietà di temi che ben si adattano all’articolazione di una vicenda. D’altra parte, identificare un canto come ‘di avvertimento’ è forse segno dell’azione di catalogazione dei canti tradizionali dell’Uganda in base a categorie funzionali (canti di circoncisione, canti di corteggiamento, ecc.), svolta nel corso dei decenni dai festival scolastici di musica e danza e dagli istituti di formazione superiore; quest’opera di ‘indicizzazione’ dei canti tradizionali è stata rilevata da ricercatori⁷¹⁵ e dagli stessi performer.

Il canto *Kangeye* può essere assunto come esempio della trasformazione di un canto tradizionale all’interno del processo di insegnamento scolastico. Se l’intonazione appare modellata sugli intervalli della scala occidentale, come già notava George W. Kakoma all’inizio degli anni Settanta,⁷¹⁶ si mantiene anche oggi, per lo meno nell’ultima esecuzione qui analizzata, una fluidità ritmica, che risulta difficilmente inquadrabile nei valori del sistema occidentale. Quest’ultimo tratto emerge anche dall’ascolto del canto *Kangeye* documentato da Cooke. L’insegnamento scolastico della musica tradizionale è probabilmente anche alla base della stabilizzazione del contenuto verbale del canto, così come alla pratica scolastica sembra dovuta l’enfasi, evidente dalla comparazione con la registrazione di Cooke, data alla sovrapposizione tra parte corale e parte solistica: questa caratteristica è ricorrente nelle attuali performance scolastiche, come si vedrà nel Capitolo VI. Ciò che preme qui sottolineare è soprattutto la modalità con la quale viene interpretato il brano: lo scollamento del canto dal racconto di cui era originariamente parte, fa sì che l’attenzione per il contenuto verbale porti ad una preminenza del messaggio del canto su altri aspetti dello stesso, come il contesto esecutivo, ad esempio. In questo specifico caso, il canto presenta nel complesso la medesima ‘morale’ del racconto, tuttavia il passaggio dalla funzione drammaturgica svolta nel racconto a quella funzionale ‘di avvertimento’ permette l’apertura a nuove possibilità di ricontestualizzazione del brano. Nel generale processo di ‘indicizzazione’ dei repertori vocali tradizionali su base funzionale sembra di poter rinvenire

⁷¹⁵ Si veda, a questo proposito, PIER 2009, p. 31. L’utilizzo dei termini ‘catalogazione’ e ‘indicizzazione’ non è casuale, ma riprende la terminologia impiegata da Pier.

⁷¹⁶ KAKOMA 1970, p. 79.

la condizione che permette il reimpiego odierno dei canti in sequenze narrative. Di questo aspetto, come delle altre caratteristiche delle attuali performance di *folksong*, si tratterà dettagliatamente nel Capitolo VI.

3. La nascita dei festival scolastici di musica, danza e teatro

Come si è accennato a proposito del canto *Kangeye*, i festival scolastici hanno portato nuove esigenze performative e una nuova strutturazione dei canti in sistemi articolati. Infatti, al di là della ricodificazione scalare secondo gli intervalli occidentali e l'estraniamento dei canti dai contesti esecutivi originari avvenuta con l'insegnamento scolastico, si è fatta strada una nuova pratica performativa dei canti tradizionali, quella correntemente adottata nei festival di musica e di danza e, più raramente per quanto riguarda i repertori vocali, nelle performance dei *cultural group*. L'insegnamento della musica a scuola oggi spesso non avviene in modo continuativo, ma si concentra nel periodo che precede la stagione dei festival, proprio in preparazione ad essi. In altre parole, oggi molte scuole non seguono un vero e proprio programma annuale di musica, ma l'insegnamento si concentra attorno alla definizione e corretta esecuzione dei brani da presentare nelle diverse categorie previste dai festival.

In Africa centro-orientale, e in particolar modo in Tanzania, le competizioni di musica e danza, a carattere locale o regionale, vantano una lunga tradizione di origine precoloniale, tradizione che è stata analizzata da diversi studiosi.⁷¹⁷ In Uganda, le manifestazioni coreutico-musicali di carattere competitivo e non legate a più recenti fenomeni istituzionalizzati (come i festival scolastici) sono state documentate soltanto nel Nord del Paese, tra le popolazioni acoli e lango, da Peter Cooke e Okaka Opio Dokotum.⁷¹⁸

Già decenni prima dell'inserimento della musica tradizionale nel programma scolastico ugandese erano stati istituiti dei festival di musica, sul modello delle manifestazioni musicali a carattere competitivo e non competitivo in voga nel Regno Unito.⁷¹⁹ Il primo festival musicale in Uganda fu organizzato nel 1929 dal reverendo G. M. Duncan presso la cattedrale protestante di Namirembe, che diede il nome alla manifestazione: il *Namirembe Festival*. Tale evento accoglieva inizialmente soltanto cori che eseguivano musica religiosa (inni, salmi e canto gregoriano), ma in seguito, nel 1955, si aprì alla musica tradizionale.

Gregory Barz ha sottolineato il ruolo centrale di Graham H. Hyslop, maestro inglese attivo in Kenya, nel coniugare una necessità di conservazione delle musiche africane con una sensibilità occidentale attraverso la promozione di eventi competitivi, che si rifacevano sia alla tradizione britannica che alle manifestazioni competitive di diverse popolazioni locali. Questa pratica ebbe grande successo nelle colonie britanniche dell'*East Africa*, grazie anche alla diffusione del libro di Hyslop, *Since Singing is So Good a Thing*, cui si riferisce Barz:

First printed in the 1960s, [...] *Since Singing is So Good a Thing* confirms what Hyslop suggests elsewhere, namely that a transference of competitive elements from indigenous music performance to institutionalized music festival occurred as early as 1940s. Hyslop's career focused on establishing a syncretic musical ideal combining "African" and

⁷¹⁷ A questo proposito, i testi più significativi sono: RANGER 1975, GUNDERSON, BARZ 2000 e BARZ 2004, pp. 40-58.

⁷¹⁸ COOKE, DOKOTUM 2000.

⁷¹⁹ COOKE, DOKOTUM 2000, p. 271.

“European” musical sensibilities. This idealized music typically culminated in the competitive event, whether in the form of a formal music festival, a school music gathering, or a church music competition. Competitive musical performances were for Hyslop not only a means of preservation, but also an opportunity to keep “up to scratch”, of soliciting and maintaining a “rise” in the standard (often “his” standard) of musical performance.⁷²⁰

Testimone delle prime competizioni di musica tradizionale tenutesi in Uganda, in quanto direttore del festival di Namirembe, fu Klaus Wachsmann, che già alla metà degli anni Cinquanta aveva ben presente il problema della continuità delle tradizioni musicali ugandesi. In *The transplantation of folk music from one social environment to another* egli espresse in termini chiari e lungimiranti la situazione delle musiche ugandesi poste a contatto con quelle esterne e propose delle vie da percorrere.⁷²¹ Secondo Wachsmann per tenere in vita la musica tradizionale era necessario comprendere le regole in base alle quali le musiche tradizionali funzionavano e identificare gli elementi dei cambiamenti in corso che si scontravano con esse. I tentativi, compiuti all’epoca, di utilizzare i musicisti tradizionali a scuola si erano rivelati inconcludenti poiché l’approccio didattico tradizionale, basato sull’apprendistato, era inconciliabile con quello scolastico. Come esempio di una felice via per favorire la continuazione della musica tradizionale, Wachsmann porta proprio il caso del festival musicale di Namirembe, evento musicale nato attorno alla musica religiosa, che aveva recentemente aperto le porte anche alla categoria del canto tradizionale.⁷²² Wachsmann scrive che inizialmente i canti presentati avevano un carattere misto tra il tradizionale e l’occidentale, con l’utilizzo, talvolta, dell’armonizzazione nell’esecuzione dei canti. Col tempo, tuttavia, il pubblico fu in grado di differenziare lo stile occidentale da quello tradizionale e si giunse addirittura ad accusare il festival di rovinare la musica tradizionale a causa dei nuovi elementi inseriti nei repertori di tradizione. Per questo motivo fu fondato un comitato per identificare le caratteristiche proprie dei vari repertori tradizionali. Wachsmann

⁷²⁰ BARZ 2000, p. 426.

Vale la pena riportare anche un passaggio di Frank Gunderson citato da Barz (BARZ 2000, pp. 426-427), che illustra meglio la figura di Hyslop e i suoi collegamenti con gruppo di intellettuali che condividevano preoccupazioni e pensieri comuni rispetto al futuro della musica africana, in buona parte riferibili anche al contesto ugandese: «Graham H. Hyslop was a music teacher at the Jeanes School in Kenya, at the time the only teacher’s training college in the country. Hyslop was a part of a liberal movement in British colonial music education circles whose common link was the African Music Journal, a journal based in South Africa, edited by Hugh Tracey. This loose-knit group of educators, anthropologists, and missionaries held the view that African traditional music was dying out due to the contact with European industrial culture, and therefore needed to be encouraged, preserved, and developed, by the means of the very civilizing processes responsible for its demise. It was against this backdrop that Hyslop began organizing. Support for Hyslop vision of an annual syncretic music festival using African and British folk songs grew, until by 1949 competitions in all the provinces were being held.... On the strength of the success of these initial festivals, Hyslop went on to become the country’s “Drama and Music Officer”, a position which he held up to 1977. His policies regarding national competitive festivals in Kenya had a marked impact on Tanzanian practice as well» (GUNDERSON 1999: 258-9).

⁷²¹ WACHSMANN 1954.

⁷²² Wachsmann ritornò sul valore del Festival di Namirembe per la continuità e lo sviluppo della musica tradizionale ugandese nel Post-Indipendenza anche in: WACHSMANN 1967.

afferma che l'autenticità delle performance nel festival di Namirembe non era necessariamente inficiata: sebbene i repertori tradizionali potessero codificarsi e trasformarsi sotto l'influenza del palcoscenico, le varie culture ugandesi avevano standard di giudizio diversi sulle performance e generalmente non consideravano il talento individuale.⁷²³ Su questo punto si ritornerà nel Paragrafo 5 di questo capitolo. La codificazione delle caratteristiche di base dei repertori fu uno dei principi che in seguito guidarono le varie istituzioni che promossero i festival e che erano attente a favorire così la continuità di certe musiche più che a constatare i cambiamenti che queste esperivano per restare in vita.

Nel 1962, con l'Indipendenza dell'Uganda, il festival di Namirembe⁷²⁴ assunse una dimensione nazionale, diventando lo *Uganda Schools' Music Festival*, e la direzione venne assunta dal Ministero dell'Educazione. Fu in quell'occasione che anche le danze tradizionali, oltre alle musiche, furono incluse nel programma dei festival. In quel contesto furono infatti formalmente aggiunte le categorie (*items*) di 'traditional folk song' e di 'traditional folk dance'.⁷²⁵ I festival scolastici di musica sono quindi una istituzione di lungo corso e che ha avuto molto riscontro da parte del pubblico e un duraturo sostegno del Ministero.⁷²⁶ David Pier mette in luce come, con l'Indipendenza, si fece strada una nuova concezione della musica, che potremmo indicare come laica: un'idea della musica come attività non limitata al solo canto, che era connotato soprattutto in senso religioso come 'canto congregazionale', ma aperta anche alla danza e alla musica strumentale tradizionale. Secondo lo stesso autore, le nuove categorie introdotte volevano educare i giovani alle tradizioni musicali della loro zona d'origine, ma anche farli dialogare con le musiche delle altre culture del Paese: gli studenti dovevano infatti presentare brani tratti dai loro repertori, ma anche da quelli delle altre tradizioni ugandesi.⁷²⁷

L'idea alla base di questa strutturazione del festival è che ogni singola cultura del Paese abbia un proprio repertorio di musiche e danze e che queste siano essenziali nel definirne l'identità, per tale motivo un incontro tra popoli diversi è possibile a partire dallo scambio di repertori musicali e coreutici. Secondo Pier, la visione che esistano etnie (*tribe*) ben identificabili e connotate da tratti culturali peculiari (associazione ad un territorio, ad una lingua locale, a dei cibi e a dei repertori performativi specifici) deriva dal periodo coloniale: la politica di identificazione e inventoriarizzazione delle etnie locali iniziata col dominio

⁷²³ WACHSMANN 1954, p. 44.

⁷²⁴ Spesso anche detti *school competition*.

⁷²⁵ Da qui in poi mi riferirò alle performance contemporanee di canti tradizionali nei festival scolastici come '(traditional) folksongs', secondo la categoria prevista in queste competizioni, in contrapposizione alle esecuzioni informali di anziani che indico come 'canti tradizionali'. Similmente, indicherò con '(traditional) folk dance' le performance scolastiche, mentre per 'danze tradizionali' intendo la modalità esecutiva informale, ora normalmente non più praticata.

⁷²⁶ Per un sintetico panorama sui festival di musica in Uganda si vedano NANNYONGA-TAMUSUZA 2003 e PIER 2009, pp. 48-53.

⁷²⁷ PIER 2009, pp. 50-51. Questo stesso parere fu riportato dal Comandante dell'Esercito e delle Forze armate ugandesi a Hanna (HANNA 1973, p.172).

britannico, sia su base amministrativa che etnografica, è stata ereditata dal governo indipendente.⁷²⁸

In passato le varie aree (*region*), che identificavano stili e repertori musicali omogenei, erano indicate con i nomi dei regni tradizionali o dell'etnia maggioritaria lì stanziata, oggi invece si utilizzano termini che non identificano la provenienza geografica o etnica (che pur rimane sottintesa, poiché permane alla base della divisione in *region*) ma hanno assunto nomi che rimandano a stili o strumenti musicali. La regione del Bunyoro è oggi indicata come *Runyege region*, mentre il Tooro è la *Makondeere region*. Queste nomenclature sono tuttavia poco significative, in quanto il *runyege* è la danza di villaggio comune ad entrambe queste regioni, come pure le *makondeere* sono strumenti di corte ugualmente diffusi nelle due zone. Il fatto che il parametro etnico abbia ceduto il passo a quello musicale nella tassonomia ufficiale elaborata dal Ministero dell'Educazione è significativo della tendenza, sviluppatasi nel Governo negli ultimi anni, a non enfatizzare apertamente la provenienza etnica (*tribe*), che può essere foriera di conflitti, e a preferire generiche indicazioni geografiche (*Centre, North, West, East, South*). Se l'associazione di stili e repertori specifici a ciascuna cultura non è più esplicito nel riferimento storico-geografico o etnico, rimane tuttavia alla base dell'organizzazione delle competizioni: infatti le scuole della stessa contea, dello stesso distretto e della stessa regione si trovano a competere tra loro e da ogni regione emergono le scuole migliori selezionate per gareggiare a livello nazionale.

Associati a ciascuna cultura vi sono quindi dei repertori di musiche e danze 'etniche', la cui identificazione e codificazione è stata portata avanti soprattutto dai festival scolastici, ma anche negli istituti di formazione superiore, come le università e i Teachers' Colleges.⁷²⁹ Generalmente, in Uganda, riferendosi sia ai festival che all'insegnamento scolastico, si parla di *Music, Dance and Drama (MDD)*⁷³⁰ come di un complesso unitario, in contrapposizione ad una concezione occidentale della musica come scissa dalla componente coreutica e da quella teatrale. Nella concettualizzazione dei repertori tradizionali ugandesi che si è sviluppata nel corso del Novecento, le arti performative trovano, oltre alla precisa referenza etnica, un'interna strutturazione in repertori basata sul principio della funzione (canti/danze/recitazioni di corteggiamento, circoncisione, ecc.)

Tali festival prevedono diverse categorie (*items*), che sono state parzialmente rimodellate nel corso del tempo e che concernono generi occidentali (canto corale, canto a vista, assolo vocale o strumentale in stile occidentale, quest'ultimo non più contemplato nelle ultime edizioni della manifestazione), locali (canto tradizionale, danza tradizionale)⁷³¹ e

⁷²⁸ *Ivi*, pp. 25-32.

⁷²⁹ *Ivi*, p. 31.

⁷³⁰ Il termine MDD è sovente utilizzato nel linguaggio comune per designare le arti performative ed è anche stato a lungo la designazione del Dipartimento di Musica (ora *Performing Arts*, poiché sono stati inclusi gli studi cinematografici) della Makerere University di Kampala.

⁷³¹ Si è già sottolineato che in Bunyoro e in Tooro, le esecuzioni di canti e danze tradizionali toccano soltanto i repertori di villaggio; i repertori legati alla corte non sono mai eseguiti in tali festival né in generale al di fuori del palazzo reale.

generi nati da commistioni dei due (breve pièce teatrale, brano strumentale composto, composizione vocale originale, danza creativa).

Come già messo in luce da Wachsmann nell'articolo sopra citato, una delle maggiori problematiche insita nel carattere competitivo di queste manifestazioni era stabilire come comparare esecuzioni molto differenti che rientravano nelle stesse categorie. Come misurare l'esecuzione vocale di repertori così vari quanti ne possono offrire le più di cinquanta etnie ugandesi? Quali metri di giudizio utilizzare per valutare danze e musiche che presentano diversi livelli di formalizzazione e dunque di resa scenica? Col tempo, il Ministero dell'Educazione dovette sviluppare delle linee guida piuttosto dettagliate nel definire gli elementi valutabili della performance e i relativi metri di giudizio; le linee-guida fornite alle giurie dei festival vengono ancora oggi aggiornate su base annuale.⁷³²

Per quanto riguarda i generi tradizionali, cioè il canto e la danza definiti 'folk' nelle odierne categorie dei festival, era in primo luogo necessario individuare le caratteristiche proprie degli stili locali che permettessero di indicare con certezza se questi repertori erano conformi alla tradizione, e quindi rientravano nella categoria di canto e danza tradizionali. In seconda istanza, vi era il bisogno di stabilire quali elementi dell'esecuzione valutare e come: il carattere spettacolare e competitivo dei festival ha inserito nei parametri di valutazione molti elementi che riguardano più la resa visiva del canto e della danza, attraverso costumi, oggetti scenici e drammatizzazione, che l'aderenza alle modalità esecutive testimoniate in passato, normalmente connotate dall'informalità delle performance. Di fatto, questo portò a conseguenze divergenti: da un lato, si affermò una chiara codificazione degli stili locali, in modo che ci fosse un modello di riferimento per stabilire l'autenticità dello stile, e, dall'altro, delle grandi aperture negli elementi considerati nella performance, elementi estranei alla tradizione e dettati dall'esigenza di rendere accattivante la messa in scena.

Inoltre, nel tempo nei festival si sono avvicinate diverse convenzioni esecutive, alcune delle quali ricostruibili attraverso le testimonianze delle persone in passato coinvolte in tali eventi. Secondo Cooke, alla fine degli anni Sessanta, non si richiedeva di creare una storia coi canti come avviene oggi, ma era possibile alternare canti diversi, generalmente due, per creare varietà. In un simile caso, solitamente si manteneva la centralità dell'argomento trattato dal canto principale, riprendendolo alla fine dopo un canto interposto, in questo modo si creava una struttura tripartita ABA', forma che, nelle trascrizioni dei testi dei canti consegnate alla giuria, veniva spesso descritta come struttura con 'da capo'.⁷³³ Anche il compositore e docente ugandese George Kakoma parla dell'utilizzo di questa struttura, importata dalla musica colta occidentale, nei *folksong*.⁷³⁴ Egli spiega che nei canti tradizionali l'attenzione del solista è nell'improvvisazione del testo e non nello sviluppo musicale, per

⁷³² P. Cooke racconta come nel 1967-68 fu segretario dell'Uganda Music Festival che si teneva a Kyambogo. All'epoca anche egli si trovò a discutere coi colleghi delle modalità di valutazione di performance provenienti da diverse culture, nelle quali la complessità musicale, la presenza scenica, ecc. variavano totalmente. Non vi erano infatti delle linee-guida e dei parametri di valutazione così precisi come sono oggi. (Comunicazione di Peter Cooke, 03/10/2012).

⁷³³ Comunicazione di Peter Cooke, 03/10/2012.

⁷³⁴ KAKOMA 1970, p. 79.

questo tradizionalmente le frasi musicali si succedevano con minime variazioni: egli suggerisce che per rompere questa monotonia potevano essere collegati due o tre canti sullo stesso argomento. Kakoma sottolinea che questa forma è chiaramente stata importata, ma è stata ben accettata nella pratica; infatti per un certo tempo si stabilizzò come convenzione esecutiva dei *folksong*.

Nella sua analisi dei fenomeni di revival, Max P. Baumann, osserva che nei processi di riproposta dei repertori della tradizione, dopo una prima fase strettamente connessa al modello 'autentico', si fa strada l'idea che le musiche oggetto di recupero siano 'troppo semplici, troppo, primitive, troppo povere', e che quindi necessitino di un 'miglioramento'. Questa operazione passa per l'applicazione di categorie e principi altri ai repertori di tradizione orale: «...the outsider ideology of emancipation through literacy and aesthetization of these "old traditions" created a new dependency: the subordination to musical practices, aesthetics and performance concepts from hegemonic culture to the upper classes.»⁷³⁵ Oltre all'adozione della struttura formale ABA', altri elementi frutto di prestito dalla musica occidentale sono rinvenibili nella possibile presenza di una coda nelle odierne performance di danza e nei principi generali di varietà complessiva (nell'accompagnamento strumentale, nello stile di danza, nella resa scenica, ecc.) e di omogeneità interna alle varie sezioni, come è testimoniato dai documenti dei festival scolastici (Crf. Appendice II) analizzati nel Capitolo VI.

Oggi la forma ABA' è stata superata e si è affermata un'altra convenzione performativa, basata sullo sviluppo narrativo, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo. Come rileva David Pier, le convenzioni nell'esecuzione dei *folksong*, come pure delle *folk dance*, si sono sviluppate nel tempo dall'interazione dei vari agenti in questi eventi: i maestri, gli alunni, il pubblico, le giurie e gli organizzatori.⁷³⁶ Preme sottolineare che si parla di convenzioni non a caso: si tratta infatti di principi estetici e di elementi formali che sembrano esser stati recepiti da tempo e che progressivamente si sono affermati come consuetudini esecutive all'interno dei festival scolastici e non sono dunque più percepiti come tratti endogeni, ma come modalità esecutive validate dalla pratica continuativa.

A partire dagli anni Settanta si è affermata la tendenza a dedicare il festival a particolari temi, spesso con finalità educative, di sensibilizzazione, ecc. inoltre per il *folksong* vengono indicati annualmente gli argomenti che devono essere trattati (matrimonio, lavoro, cerimonia religiosa, ecc.) Infine, negli ultimi anni, il programma emesso dal Ministero dell'Educazione predispone che le scuole scelgano *folksong* e *folkdance* della propria area d'origine, a differenza di quanto avveniva negli anni precedenti (almeno fino al 2006), quando vi era la possibilità di presentare anche un canto e una danza provenienti da altre aree, e quindi da altre culture, del Paese.⁷³⁷

Per quanto riguarda la tipologia di canti e danze proposte dai Banyoro e dai Batooro nei festival va notato che soltanto le musiche di villaggio, e talvolta quelle associate alla religione

⁷³⁵ BAUMANN 1996, p. 77.

⁷³⁶ PIER 2009, p. 45.

⁷³⁷ Pier descrive la presenza di questa indicazione in riferimento ai festival del 2005 e del 2006 (PIER 2009).

tradizionale (soprattutto per quanto riguarda i gemelli), vengono presentate. A ribadire una sostanziale divisione della musica di corte da quella di villaggio, è significativo che la musica e la danza reale nyoro e tooro non vengano insegnate a scuola e non si eseguano nell'ambito dei festival, questo a differenza di ciò che avviene, ad esempio, con la musica di corte del vicino Buganda.⁷³⁸

Conclusa la descrizione dell'evoluzione storica dell'istituzione dei festival scolastici, si affidano le analisi delle esecuzioni contemporanee di canti e danze tradizionali al prossimo capitolo, mentre si lascia spazio, nel paragrafo seguente, alla trattazione del ruolo di queste manifestazioni nell'Uganda contemporanea.

⁷³⁸ Quest'osservazione è stata fatta anche da KAHUNDE 2011, pp. 13-14.

4. Le musiche tradizionali nel panorama musicale odierno: festival e gruppi

Si è già accennato al fatto che oggi i canti tradizionali nel Bunyoro e nel Tooro sono molto raramente eseguiti in modo spontaneo. L'orizzonte musicale degli ugandesi, è fatto soprattutto dalla musica trasmessa alla radio, che è il più diffuso ed efficace medium del Paese. Emittenti radiofoniche nazionali e soprattutto locali (le quali spesso trasmettono programmi negli idiomi regionali) diffondono musica di vari tipi: dai generi raggruppabili con il termine *neo-traditional popular music*⁷³⁹ al gospel, dal pop all'hiphop sia ugandesi che internazionali.⁷⁴⁰ Molte delle circostanze che in passato fornivano occasioni per il canto tradizionale (lavori domestici, la cura dei figli, il matrimonio ecc.), insieme a nuove attività, sono oggi accompagnate dalla musica conosciuta attraverso la radio.⁷⁴¹ Ciò non significa che i canti tradizionali non siano più utilizzati in senso assoluto, tuttavia rispetto alla documentazione disponibile (Cfr. Capitolo III) sembra che la religione tradizionale sia rimasto l'ambito più attivo nella pratica dei repertori tradizionali, mentre altri contesti, quali ad esempio il lavoro e il matrimonio, sono sempre più spesso accompagnati da musiche in buona parte estranee alla tradizione.

Le musiche provenienti dall'estero e, in parte, lo *Ugandan pop* costituiscono l'orizzonte di riferimento per le persone adulte e soprattutto per i giovani. Oggi è infatti raro che le radio presenti in Bunyoro e in Tooro⁷⁴² trasmettano musica tradizionale non eseguita a fini spettacolari: ciò avviene soprattutto nel periodo in cui si svolgono di celebrazioni reali (in primis lo *Mpango*) e, per questo motivo, viene trasmessa talvolta la musica di corte, in particolare quella suonata dalle *makondeere*. Anche i programmi dedicati alla cultura locale spesso mandano in onda brani composti in uno stile che si rifà a quello tradizionale oppure arrangiamenti di canti tradizionali, ma non veri e propri brani della tradizione.⁷⁴³ Questo è certamente dovuto al fatto che le emittenti non hanno a disposizione registrazioni di canti tradizionali eseguiti secondo le modalità performative del passato e probabilmente al fatto che il gusto generale del pubblico le indirizza verso la scelta di brani che siano più

⁷³⁹ Termine coniato da Gerhard Kubik e che si riferisce alle nuove musiche nate in Africa rielaborando influenze straniere secondo le logiche musicali locali; la più celebre di queste musiche è la *rumba* congolese (KUBIK 1981). Kofi Agawu, invece si riferisce a tali musiche con il termine più generico di musica *popular* (AGAWU 2001 e 2003b). In Uganda un esempio famoso di *neo-traditional popular music* è sicuramente il *kadongo kamu*, che si sviluppò a partire dal canto accompagnato dall'arpa arcuata ganda (*kidongo*): su questo argomento si veda NANNYONGA-TAMUSUZA 2002.

⁷⁴⁰ Per un rapido riferimento alla varietà delle musiche oggi eseguite e ascoltate in Uganda e da ugandesi, si vedano: SANDHAL 1999 e SANDHAL, COOKE 2006.

⁷⁴¹ Nei miei soggiorni sul campo, mi è spesso capitato di ascoltare il canto di persone che svolgevano varie attività, dal lavaggio dei panni alla falciatura dell'erba: i brani che intonavano erano normalmente canzoni pop o gospel che io stessa avevo ascoltato alla radio locale.

⁷⁴² Oltre all'emittente nazionale, la UBC Radio, in Bunyoro si ricordano le stazioni: Bunyoro Radio, Radio Kitara, Radio Masindi, Radio Hoima e Ababaigara FM; in Tooro, Voice of Toro (VOT), Life FM e Radio Kyenjojo.

⁷⁴³ A questo proposito, penso alle trasmissioni sulla cultura tradizionale ospitate da alcune emittenti radio di Fort Portal (VOT e Life FM) e di Kagadi (Kibaale Community Radio).

accattivanti, più variegati nell'accompagnamento, dal suono più pulito perché registrato in studio.

Se gli anziani generalmente conoscono le musiche tradizionali poiché hanno fatto parte della loro vita quotidiana per lo meno fino alla giovinezza,⁷⁴⁴ il livello di conoscenza e il valore attribuito alla nella società nyoro e tooro contemporanee sembrano più variabili in fasce d'età diverse. Per questo motivo, è sembrato opportuno indagare la percezione e il rapporto con i repertori della tradizione tra i più giovani, che generalmente non hanno ne avuto esperienza attraverso la pratica spontanea, ma che sono coinvolti nella grande macchina di riproposta dei festival; parallelamente ho discusso di questi temi con i maestri di musica, per i quali i repertori tradizionali sono rientrati in un percorso di istruzione in buona parte formalizzato, e che si sono rivelati ottimi interpreti sia delle tendenze generali delle persone di età media, sia delle propensioni dei propri studenti.

Parte del lavoro sul campo si è dunque svolto nelle scuole secondarie e primarie del Bunyoro e del Tooro, che ho selezionato tentando di effettuare una copertura uniforme del territorio (una scuola di ciascun grado per distretto) e sondando vari tipi di impostazione scolastica (considerando sia istituti pubblici che privati, cristiani e musulmani), ove vi fosse la disponibilità di presidi e insegnanti a concedermi il permesso per interagire con le classi in orario curricolare.⁷⁴⁵

Nelle scuole primarie ho dialogato con alcune classi di alunni cercando di comprendere quanto essi conoscessero della musica tradizionale e quale valore le attribuissero. In generale ho riscontrato una buona conoscenza delle varie musiche e danze tradizionali, che la maggioranza degli studenti sapeva indicare e identificare, soprattutto in riferimento alla lingua del canto, cioè quella locale: molti alunni hanno detto che i canti tradizionali sono *bizina eby'orunoro*, cioè 'canti in runyoro',⁷⁴⁶ questo porta taluni ad assimilare i canti recentemente composti nell'idioma locale con i canti della tradizione. Altri hanno indicato tali repertori come *bizina by'enzarwa*, cioè come 'canti della cultura locale' e hanno saputo indicare tamburi e sonagli come strumenti caratteristici,⁷⁴⁷ alcuni hanno proposto diversi generi di musica tradizionale ugandese.⁷⁴⁸

⁷⁴⁴ Tale conoscenza tra gli anziani presenta diversi livelli di padronanza che variano a seconda della esperienza diretta individuale e del livello di istruzione (le persone istruite erano peraltro più disponibili a dialogare con me e meglio in grado di descrivere e argomentare i temi oggetto di discussione): nei Capitoli III e IV si sono infatti individuate persone dotate di grande competenza nei canti e nelle danze tradizionali.

⁷⁴⁵ La ricerca si è svolta nelle seguenti scuole: in Bunyoro, Hoima Primary School, Bwikya Muslim Secondary School, Masindi Public Primary School, Excel Secondary School, Kagadi Model Primary School, St. Kirigwajju Secondary School; in Tooro: Kahunga Bunyonyi Primary School, Kibiito Secondary School, Mpanga Secondary School, Kyenjojo Model Primary School.

⁷⁴⁶ Discussione con gli alunni di P 4 della Masindi Public Primary School, Masindi, 23/06/2011.

⁷⁴⁷ Discussione con gli alunni di P 4, 5, 7 della Kagadi Model Primary School, Kagadi, 14/06/2011.

⁷⁴⁸ Discussione con gli alunni di P 4 della Masindi Public Primary School, Masindi, 23/06/2011; e con gli alunni di P 7 della Kagadi Model Primary School, Kagadi, 14/06/2011. Una ragazzina di P7 della scuola di Masindi, ha proposto l'interessante e puntuale suddivisione in: musica tradizionale (*bizina by'enzarwa*, caratterizzata dalla lingua locale e dai tamburi), musica occidentale (*bizina eby'orujungu* o *muiziki*, tutto ciò che non è ugandese, ma in particolare le canzoni in lingua inglese) e musica locale ugandese anche se di altre etnie o la musica

Nel complesso, il parere dei ragazzini delle scuole primarie sulla musica tradizionale è positivo: le ragioni addotte sono il legame con il passato, in particolare con gli avi, l'affezione nei confronti del regno, il significato morale contenuto in quei repertori e la promozione della cultura locale e il divertimento personale.⁷⁴⁹

Dalle varie discussioni condotte con le classi sembra che gli alunni delle scuole primarie sono generalmente felici di partecipare ai festival scolastici e di eseguire *folksongs* e *folk dance*,⁷⁵⁰ anche se un maggiore distacco si ritrova tra gli studenti più grandi, delle classi terminali P7, tra i quali soprattutto i ragazzi si mostrano timidi e dichiarano di essere a disagio nel dover danzare *runyege* con le coetanee.⁷⁵¹ Alcuni maestri hanno riportato che se i ragazzini della scuola primaria sono aperti a queste attività e volenterosamente si impegnano nella musica e nella danza, i ragazzi delle scuole secondarie sono molto più ritrosi e spesso ostentano timidezza eccessiva per essere esentati da queste attività.⁷⁵²

Nelle scuole secondarie, ho proposto un questionario anonimo con domande aperte che vertevano sulla musica, sulla tradizione e sulle questioni di genere. Ho immaginato la maggiore ritrosia degli studenti adolescenti a discutere di queste questioni a scuola con una persona estranea e quindi ho utilizzato i questionari come primo stimolo a riflettere sugli argomenti proposti e per raccogliere filoni di idee e temi ricorrenti da riproporre in classe all'interno di un dibattito informale tra me e gli studenti ma soprattutto tra gli studenti stessi. A partire dalla lettura delle risposte fornite, ho quindi intavolato con gli studenti una discussione a proposito di queste tematiche. Le risposte dei questionari hanno messo in luce come soprattutto i giovani non si identifichino con la musica tradizionale, che generalmente non ascoltano, privilegiando la musica pop ugandese o straniera, l'hip hop o il country. Questo dato è confermato dall'insegnante Ramadam Atwoki, secondo il quale gli adolescenti non sono interessati alla musica tradizionale, ma a quella occidentale o alla *popular music* ugandese.⁷⁵³

Sembra quindi che la percezione da parte degli adolescenti della musica, e in particolare della danza, tradizionale sia in parte di rifiuto, poiché i modelli di riferimento culturale e di intrattenimento sono cercati altrove, nelle musiche moderne e straniere. Nella discussione con classi secondarie è emerso il valore culturale e morale assegnato alla tradizione veicolata anche dalle musiche e dalle danze (*bizina by'endarwa*); tuttavia questo tipo di repertori non appassiona gli adolescenti: nella loro visione, sono piuttosto gli anziani e le manifestazioni come i festival che devono conservarli, poiché la maggior parte degli studenti non è

moderna in runyoro (*bizina by'omuka* o *bizina eby'abaana bya hanu*, cioè 'musica di casa' o 'musica dei figli di qui'). All'interno della musica tradizionale, inoltre ella ha individuato la musica del regno (*bizina eby'obukama*).

⁷⁴⁹ Discussione con gli alunni di P 7 della Kagadi Model Primary School, Kagadi, 14/06/2011 e con gli alunni di P 4 della Hoima Primary School, Hoima, 10/06/2011.

⁷⁵⁰ Discussione con gli alunni di P 4 e P 5 della Kagadi Model Primary School, Kagadi, 14/06/2011 e con gli alunni di P 4 della Masindi Public Primary School, Masindi, 23/06/2011.

⁷⁵¹ Discussione con gli alunni di P 7 della Hoima Primary School, Hoima, 10/06/2011.

⁷⁵² Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011; int. a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011.

⁷⁵³ Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011.

particolarmente interessata a partecipare ai festival.⁷⁵⁴ Secondo Ramadam Atwoki, la resistenza ad essere coinvolti nella danza tradizionale è forte soprattutto tra i ragazzi, mentre le ragazze sono 'per natura' più portate per questo tipo di attività; infatti, esse partecipano sempre in gran numero alle esperienze di musica e danza, mentre i loro compagni sono più ritrosi.⁷⁵⁵ Essi sono più testardi e fingono (o esagerano) la propria timidezza ad esibirsi in pubblico. Secondo Ramadam, durante l'adolescenza i ragazzi sono più inibiti delle femmine soprattutto perché hanno un'immagine sociale da mantenere nel loro gruppo di amici e nella scuola e non vogliono essere presi in giro facendo una cosa considerata arretrata e sorpassata.⁷⁵⁶

Nelle scuole secondarie vi è infatti per gli insegnanti una generale difficoltà ad avvicinare gli studenti alla musica tradizionale: Clovis Baguma rileva che i ragazzi delle scuole secondarie si rifiutano di danzare con i sonagli poiché si sentono già adulti.⁷⁵⁷ L'esperienza personale di Stephen Mugabo come danzatore di *runyege* nella scuola secondaria è a questo proposito significativa. Mugabo iniziò a danzare da bambino in villaggio ed è un ottimo danzatore di *runyege*; da adolescente fu coinvolto nel *choir* della scuola; pur amando la danza, la pressione e il pesante giudizio da parte dei compagni lo scoraggiavano dal continuare. Gli altri ragazzi preferivano la musica e le danza 'moderne', per questo motivo «to go back to the past, removing shoes, put on rattles, dance on the local drums... it was seen as a kind of primitive thing.»⁷⁵⁸ Sulla questione della percezione della musica tradizionale da parte degli studenti, in particolare rispetto alla danza, si ritornerà nel corso del Capitolo VI.

La necessità di far conoscere la propria cultura e musica ai giovani che oggi vivono in un contesto sociale completamente differente da quello dei genitori e degli anziani è molto sentita sia a livello locale che a livello nazionale. La ricerca nelle varie scuole ha evidenziato il fatto che per molti bambini e giovani ugandesi il primo contatto con le musiche tradizionali è proprio attraverso la scuola;⁷⁵⁹ questa esperienza trova riscontro anche nelle osservazioni di Barz a proposito del contesto dell'Africa centro-orientale.⁷⁶⁰ In questo senso l'istituzione, ormai collaudata da decenni, dei festival scolastici di musica e danza cerca di colmare il vuoto nell'educazione musicale e coreutica, in particolare nel campo dei repertori tradizionali.

Dagli anni Novanta, la partecipazione ai festival è stata resa obbligatoria per tutte le scuole primarie e secondarie e per i Teachers' Colleges del Paese. Il festival prevede livelli successivi di competizione tra scuole che, attraverso il processo di selezione delle giurie

⁷⁵⁴ Discussione con gli alunni di varie classi dalla S 1 alla S 6 della Excel Secondary School, Masindi, 24/06/2011.

⁷⁵⁵ Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011.

⁷⁵⁶ Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011.

⁷⁵⁷ Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011.

⁷⁵⁸ Int. a Stephen Mugabo, Fort Portal, 11/05/2011.

⁷⁵⁹ Discussione con gli alunni di P 4 della Masindi Public Primary School, Masindi, 23/06/2011; per alcuni gli studenti della Hoima Primary School, invece, il primo approccio è avvenuto in villaggio, durante cerimonie tradizionali (Discussione a Hoima, 10/06/2011).

⁷⁶⁰ BARZ 2004, p. 87.

incaricate, va dal livello di contea fino a quello nazionale.

Tali manifestazioni indette dal Ministero dell'educazione sono particolarmente importanti per l'educazione musicale scolastica poiché per molte scuole costituiscono l'occasione stessa per insegnamento musicale. Dall'indagine sul campo è emerso che in Bunyoro e in Tooro, le scuole primarie (che coprono approssimativamente l'arco di età che va dai 6 ai 12-13 anni) concentrano l'insegnamento della musica, della danza e del teatro nel semestre che precede la stagione del festival. Queste materie vengono solitamente insegnate con lo scopo preciso della preparazione delle competizioni scolastiche: alle ore di lezione curricolare nelle singole classi, si affiancano quelle di preparazione specifica nelle varie categorie del festival, queste ore supplementari si svolgono in orario extracurricolare e sono rivolte al gruppo di alunni più dotati dell'istituto, coloro che alla fine costituiranno il gruppo che gareggerà, il *choir*.

Tuttavia, da quanto è emerso dall'indagine condotta nelle scuole, sembra che negli ultimi anni il coinvolgimento degli istituti si sia ridotto a causa di ragioni economiche (ad esempio la mancanza di fondi per l'acquisto di strumenti, di costumi o per l'assunzione di un istruttore di musica) e di scelte di indirizzo dell'istituto (che può privilegiare le materie scientifiche a scapito della musica).⁷⁶¹ In tali casi è prevista una sanzione per la mancata partecipazione che diverse scuole preferiscono pagare perché spesso è meno ingente delle spese da affrontare e della mobilitazione necessaria per la partecipazione. Sembra che siano state soprattutto le scuole primarie a prendere parte alle ultime edizioni dei festival, mentre la partecipazione delle scuole secondarie è stata più ridotta a causa di vari fattori. Da un lato, la scelta programmatica degli istituti, supportata sia da buona parte degli alunni che dai loro genitori, di concentrare le ore scolastiche a disposizione nell'insegnamento di materie che permettano l'accesso a facoltà universitarie scientifiche, le quali permetteranno in seguito di ottenere una buona posizione lavorativa.⁷⁶² Dall'altro lato, la marcata ritrosia da parte degli studenti superiori (la cui età va approssimativamente dai 13 ai 18 anni) ad impegnarsi nello studio di argomenti spesso ritenuti ostici, come il canto a vista (*Sightsinging*) previsto dai festival, e soprattutto ad esibirsi nei canti e nelle danze tradizionali, come si è visto.⁷⁶³

Tuttavia quando, tra difficoltà economiche, imprevisti e malfermo supporto delle istituzioni locali, una scuola si afferma a livello regionale o addirittura nazionale, l'impegno di tutto lo staff scolastico si concentra fermamente attorno alla preparazione del gruppo di studenti partecipanti. Il sostegno è peraltro forte anche nelle comunità, che seguono le competizioni e spesso aiutano in vario modo il gruppo di studenti; il prestigio che deriva ad una scuola dalla classificazione ad alti livelli nei festival si riflette anche nel numero di iscritti l'anno successivo ma pure sulle comunità di appartenenza.⁷⁶⁴ Infine, il successo e la possibilità di nuovi remunerativi ingaggi sono garantiti anche per gli insegnanti che hanno

⁷⁶¹ Int. a Jonathan Businge, preside della Masindi Public Primary School, Masindi, 23/06/2011.

⁷⁶² Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011.

⁷⁶³ Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011.

⁷⁶⁴ Il film documentario del 2008, *War Dance* di Sean Fine e Andrea Nix Fine, racconta proprio la storia di rivalsa sociale di una scuola del Nord dell'Uganda, zona devastata dalle atrocità LRA, grazie al festival di musica, nel quale si è imposta fino al livello nazionale.

preparato il *choir*, e in particolare per gli istruttori che spesso vengono assunti stagionalmente dalla scuola per formare gli studenti in specifici campi non padroneggiati dal resto del personale scolastico (come spesso avviene per la categoria *Instrumental music*, per *Sightsinging* e per la danza).⁷⁶⁵

I festival scolastici di musica si sono imposti come modello anche per altre manifestazioni competitive nel campo delle arti performative e rivolte ad adulti: David Pier descrive come esse siano il riferimento, oltre che per eventi organizzati da associazioni umanitarie attorno a temi di attualità, per il festival Extravaganza, dedicato alla promozione commerciale del marchio di birra Senator.⁷⁶⁶ Inoltre, questo è stato il modello per le competizioni performative, organizzate dai proprietari, tra i vari insediamenti all'interno di alcune piantagioni: un esempio sono le Russel Tea Estate competition svoltesi in Tooro all'inizio del 2012.

Come si è detto, le danze tradizionali sono oggi eseguite dagli studenti nei festival e dai gruppi folklorici, i *cultural group*. Il modello di tali gruppi ugandesi è stato il celebre *Heart Beat of Africa*, attivo negli anni Sessanta.⁷⁶⁷ Con l'instabile situazione politica che ha caratterizzato gli anni Settanta e parte degli anni Ottanta, pochi nuovi gruppi locali sono nati, ma la tendenza si è invertita quando, con la salita al potere del presidente Museveni, si è cominciato a parlare di un possibile ritorno delle monarchie tradizionali.⁷⁶⁸ Come si vedrà oltre, la strategica decisione di Museveni di restaurare i regni tradizionali (dettata in realtà dalla necessità di solidificare il proprio consenso) ha avuto un grande impatto a livello culturale, segnando l'inizio di un processo di recupero e rinascita tradizionalista, una sorta di revival interno.

A partire dagli anni Novanta i *cultural group* sono sorti in gran numero in tutta l'Uganda. Non è possibile risalire all'origine del termine, in lingua inglese, impiegato a livello nazionale per definire tali gruppi, non esiste peraltro un diretto parallelo nella lingua runyoro-rutooro per indicarli. Tuttavia, in Uganda, il termine *culture* ha un significato peculiare, che non corrisponde al vasto campo semantico che tale parola ha nelle lingue europee, ma si restringe a ciò che potremmo delimitare come 'cultura locale'. Da alcuni informatori la parola *culture* è stata tradotta in runyoro-rutooro come *nzarwa*, concetto che viene spiegato come il complesso delle manifestazioni linguistiche, materiali,⁷⁶⁹ artistiche⁷⁷⁰ e consuetudinarie di una specifica comunità o etnia.⁷⁷¹ Secondo il dizionario di Margaret B. Davis, *nzarwa* significa propriamente 'nativo, aborigeno':⁷⁷² in questo senso risulta chiara

⁷⁶⁵ A questo proposito, si veda anche NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

⁷⁶⁶ PIER 2009.

⁷⁶⁷ Per maggiori ragguagli su questo gruppo si veda HANNA, HANNA 1968.

⁷⁶⁸ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005, p. 216.

⁷⁶⁹ Dunque il cibo, l'abbigliamento, l'artigianato, ecc.

⁷⁷⁰ Nel senso primario di espressioni coreutico-musicali, poiché non è testimoniato, nell'Uganda bantu precoloniale, lo sviluppo di arti visive.

⁷⁷¹ Discussione con George Misinguzi e Issa Sunday, Kagadi, 14/06/2011.

⁷⁷² DAVIS 1938, p. 140.

l'accezione di 'locale', di 'originario del posto' che viene data alla parola *culture*, per lo meno per ciò che concerne il contesto nyoro e tooro. In tale prospettiva, si contestualizza anche l'opposizione, più volte emersa durante la ricerca sul campo, tra i concetti di *bizina by'enzarwa*, (lett. 'canti, brani musicali del posto') ossia la musica tradizionale, e *bizina by'ebijungu* (lett. 'canti, brani musicali dei bianchi') ossia della musica occidentale (classica, religiosa o *popular*).

La scelta, qui adottata, di utilizzare 'gruppo folklorico' come corrispettivo, in lingua italiana, del termine *cultural group* è in parte discutibile poiché la parola 'folklorico' ha in italiano, come in altre lingue occidentali, l'accezione negativa di un'espressione non autentica, contraffatta, non tradizionale e che pure vuole rifarsi alla tradizione.⁷⁷³ Se le connotazioni peggiorative, come pure i giudizi di valore legati a questioni di autenticità, associate a questo termine sono estranee alla mia posizione rispetto a tali fenomeni culturali, trovo 'folklorico' un termine funzionale a stabilire una certa distanza rispetto alle testimonianze di esecuzioni musicali e coreutiche che si inscrivono in un rapporto di filiazione diretto con il passato, ossia quelle che mi stato possibile documentare con gli informatori anziani. Per tali motivazioni, pur nella consapevolezza che si tratta di un termine di compromesso, utilizzo la traduzione di 'gruppo folklorico' per *cultural group*.

La particolare nozione di *culture* delineata sopra dà conto di come, in Bunyoro e in Tooro, il vecchio modello dello *Heartbeat of Africa* sia stato ripreso più nell'idea della rappresentazione della musica e cultura locale che in quella dell'interculturalità dei membri e dei repertori. Tali gruppi, infatti, oggi sono attivi soprattutto nelle feste delle comunità locali, in cerimonie pubbliche come le lauree e soprattutto nei matrimoni.⁷⁷⁴ In queste occasioni, i gruppi vengono ingaggiati per intrattenere gli ospiti con intermezzi danzati o recitati in particolare durante la presentazione dello sposo alla famiglia della sposa nel matrimonio tradizionale, come si è visto nel Capitolo III. Infine, a partire dalla restaurazione delle monarchie tradizionali, i canti e le danze tradizionali proposte dai *cultural group* sono eseguiti anche a palazzo, in particolare per le cerimonie in occasione dell'anniversario della salita al potere del sovrano, lo *Mpango*.⁷⁷⁵ Se è vero che i repertori nei quali si esibiscono non sono esclusivamente nyoro o tooro, raramente si eseguono danze o canti da altre parti del Paese, come faceva lo *Heartbeat of Africa*.

Nel loro repertorio tali gruppi contano più danze che canti tradizionali, poiché questi ultimi hanno meno occasione di essere eseguiti (ad esempio nei matrimoni ciò accade raramente), ma hanno anche diverse nuove composizioni in stile tradizionale su temi d'attualità che possono essere utilizzate ad esempio per collaborare con ONG o adattate per partecipare a festival per adulti.⁷⁷⁶ Inoltre possono presentare brevi pièce teatrali (sia su

⁷⁷³ KIRSCHENBLATT-GIMBLETT 1995.

⁷⁷⁴ Anche CRUPI 2008 descrive similmente le aree di operatività, così come l'apporto innovativo dei *cultural group* in area konzo.

⁷⁷⁵ A questo proposito si veda: CIMARDI 2008, pp. 109-115.

⁷⁷⁶ Secondo Pier (PIER 2009) spesso questi gruppi hanno in repertorio degli *item* sui temi più cari alle ONG (AIDS, pari opportunità, igiene, scolarizzazione, ecc.) e questi stessi brani possono essere riproposti con minimo

argomenti tradizionali che di attualità) e canzoni in voga (occidentali o brani di *popular music* ugandesi), eseguite col supporto del playback (*miming*). Alla musica e danza tradizionale i gruppi dunque accostano quella occidentale o contemporanea per esigenze di intrattenimento. I *cultural group* offrono quindi una varietà di possibilità di intrattenimento che varia nei generi e può adattarsi alle più disparate occasioni esecutive e committenze (private per matrimoni, ONG per campagne di sensibilizzazione, celebrazioni di corte, cerimonie universitarie, ecc.)

Spesso questi gruppi sono considerati dai maestri che partecipano ai festival scolastici come coloro che contaminano la tradizione, sulla spinta della creatività applicata alle danze tradizionali e votata ad un ritorno economico,⁷⁷⁷ mentre i membri di tali formazioni si considerano come coloro che conservano la tradizione locale e la diffondono; questo secondo punto di vista è supportato anche dalla maggior parte degli informatori, come si vedrà meglio nell'ultimo capitolo.

A parte il modello dei primi gruppi nazionali, certamente il referente più immediato per le performance dei *cultural group* sono le esecuzioni che si svolgono all'interno dei festival scolastici: nelle categorie di *traditional folk dance*, *drama* e, seppur in misura minore, *traditional folk song*. Va sottolineato che spesso i membri di tali gruppi sono ex studenti che hanno partecipato ai festival e che vi è un intenso scambio tra insegnanti di musica e istruttori di gruppi, spesso chiamati a collaborare proprio in preparazione dei festival. Questa tendenza generale, rinvenibile nelle ex-colonie britanniche nell'Africa centro-orientale, è stata rilevata anche da Barz.⁷⁷⁸

Tuttavia, nell'esecuzione di danze e musiche tradizionali dei *cultural group* non si nota la necessità di fedeltà al 'modello di autenticità' che connota le performance dei festival scolastici, come rilevato da diversi insegnanti e conoscitori delle danze tradizionali.⁷⁷⁹ Per rendere le esecuzioni più variegata ed accattivanti, alcuni gruppi nyoro e tooro spesso aggiungono nuove figure alla danza o addirittura modificano i passi di base. In questo senso, il modello per i *cultural group* attuali è lo *Ndere Troupe*, attivo a Kampala, che propone spettacoli ricchi di commistioni stilistiche e di creatività, aperti ad un pubblico facoltoso (in buona parte straniero).

Molti gruppi folklorici non hanno aspirazioni internazionali, vi sono tuttavia numerosi casi nei quali si offrono loro occasioni di esibizioni all'estero soprattutto attraverso associazioni internazionali o ONG. La collaborazione di queste ultime con i *cultural group* è stata molto proficua negli ultimi decenni:⁷⁸⁰ l'attività dei gruppi, che oltre ad eseguire

riadattamento anche ai festival organizzati da enti commerciali, che normalmente accolgono di buon grado la promozione di valori supportati a livello internazionale.

⁷⁷⁷ Marrion Nyakato, Kiryandongo, 25/06/2011.

⁷⁷⁸ BARZ 2004, p. 60.

⁷⁷⁹ Marrion Nyakato, Samuel Kahunde, Gerrison Kinyoro.

⁷⁸⁰ Se fino alla metà degli anni Ottanta, i *cultural group* in Uganda si piegavano spesso alla lode del dittatore di turno, le loro grandi potenzialità di comunicazione sono state sviluppate sotto il governo Museveni, durante il quale si è appunto attivata la proficua collaborazione con le ONG e il supporto ai progetti di sviluppo e sensibilizzazione promossi dal Governo. A questo proposito, si vedano COOKE, KASULE 1999, pp. 7-9.

musiche e danze tradizionali si esibiscono anche in brevi pièce teatrali in lingua locale, ha supportato le più importanti campagne lanciate nel Paese dalle ONG.⁷⁸¹ In particolare il loro contributo è stato essenziale nella sensibilizzazione all'istruzione femminile, nelle campagne contro la violenza domestica e nella lotta all'AIDS,⁷⁸² tematiche frequentemente trattate anche all'interno dei festival scolastici. In un Paese nel quale la televisione è ancora poco diffusa e dove spesso le modalità comunicative occidentali non funzionano, i *cultural groups* sono riusciti a trasmettere efficacemente concetti e nozioni in termini comprensibili alle comunità locali.

I gruppi sono anche invitati a partecipare a competizioni promosse da aziende, come quelle sopra citate delle piantagioni di the,⁷⁸³ o da marchi ugandesi, come la birra.⁷⁸⁴ In questo caso, come in quello della collaborazione con le ONG per campagne di sensibilizzazione, accanto a danze tradizionali, i gruppi sono invitati a comporre canti, rappresentazioni teatrali e danze sul tema fornito dal partner, ed è proprio su questi brani composti a partire da modelli tradizionali che si appoggia il messaggio alla base del festival promosso dallo sponsor commerciale o della campagna umanitaria sostenuta dalla ONG. Come è già stato notato, il modello per queste manifestazioni, (per quanto riguarda la struttura organizzativa, le categorie giudicate e spesso anche i parametri valutativi) è quello dei festival scolastici. Al di là della modalità comunicativa che è efficace nel contesto socio-culturale ugandese, come nota David Pier,⁷⁸⁵ i gruppi folklorici sono generalmente stimati e tenuti in considerazione dalla popolazione e per questo motivo il messaggio da loro portato viene accolto con fiducia, il che è efficace sia a fini umanitari che a fini commerciali.

Sull'onda del successo delle associazioni di donne e dei gruppi femminili di preghiera e sul modello dei *cultural group* – tre forme di associazionismo molto floride in Uganda – sono nati in tutto il Paese diversi gruppi di musica, danza e teatro composti da sole donne.⁷⁸⁶ In Bunyoro e in Tooro non sono molto numerosi, ma ve ne sono alcuni legati a gruppi religiosi, come l'anglicana *Mothers Union*, o ad associazioni femminili, come quelle che effettuano prestiti a rotazione e si ritrovano per realizzare piccoli oggetti d'artigianato. Generalmente questi gruppi non si caratterizzano per un'impostazione femminista, ma utilizzano il gruppo come punto d'aggregazione tra donne, funzionale a varie finalità che solitamente mirano ad avere un impatto sulla società nel complesso e non sulle donne come categoria. In particolare, i gruppi nati da associazioni religiose promuovono idee cristiane e utilizzano le danze tradizionali come elemento per attrarre pubblico e sensibilizzare alla morale

⁷⁸¹ Pier (PIER 2009) nota che più frequentemente che in passato molti gruppi vedono nelle ONG lo sponsor o il datore di lavoro che può permettere un avanzamento della propria posizione socio-economica. Questa opinione è confermata dalla mia frequentazione con diversi gruppi folklorici durante la ricerca sul campo.

⁷⁸² BARZ 2006.

⁷⁸³ Come le competizioni promosse in Tooro dalla Russels Tea Estates tra i lavoratori delle piantagioni di the nel 2012.

⁷⁸⁴ PIER 2009 e 2011 analizza il caso del festival Extravaganza promosso dal marchio di birra Senator Lager.

⁷⁸⁵ PIER 2011.

⁷⁸⁶ COOKE, KASULE 1999 e BARZ 2006.

religiosa;⁷⁸⁷ mentre i gruppi sviluppatisi all'interno di associazioni femminili, o composti per la maggior parte da donne, normalmente promuovono idee finalizzate al benessere della comunità in generale e mirano a guadagnare denaro da reinvestire nelle attività dell'associazione o da utilizzare a sostegno delle famiglie dei membri.⁷⁸⁸ Gregory Barz ha documentato il grande impegno dei gruppi femminili nella lotta all'AIDS attraverso la musica, la danza e il teatro.⁷⁸⁹

Nelle performance di questi gruppi, spesso i tradizionali ruoli di genere non sono rispettati: per quanto riguarda le aree oggetto di indagine, nei rari gruppi femminili che ho potuto conoscere, ho riscontrato che le parti maschili della danza sono eseguite da donne. Oltre a fornire supporto e coinvolgimento ai propri membri al di fuori dell'ambito domestico, tali gruppi permettono anche un'emancipazione che si manifesta nel superamento delle tradizionali barriere di genere sia nel campo della partecipazione attiva ad iniziative che generano un ritorno economico, sia nell'appropriazione dei ruoli maschili nella danza. Tuttavia, come osserva anche Pier,⁷⁹⁰ per la partecipazione a festival (organizzati da vari enti) spesso questi gruppi si avvalgono della collaborazione di performer uomini, specializzati in alcuni stili o riconosciuti come validi interpreti, che sovente assumono anche la gestione delle performance, in qualche modo ripristinando la posizione maschile dominante su quella femminile.

⁷⁸⁷ Int. a Dorothy Maseero, Rubona, 19/04/2011.

⁷⁸⁸ Int. ai membri della *Kyomukama Catering and Creative Association* (KCCA), Kyomukama, 02/07/2011.

⁷⁸⁹ BARZ 2006.

⁷⁹⁰ PIER 2009.

5. Autenticità, revival, tradizionalizzazione

In questo capitolo si è visto come, a partire dal primo Novecento, diverse influenze esterne abbiano agito sulla musica tradizionale in Uganda, dai canti religiosi alla *popular music* trasmessa alla radio; inoltre, con l'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole si è avviato un processo di trasformazione e codificazione di questi repertori che ha trovato una parziale applicazione nel modo in cui la musica e la danza tradizionale vengono oggi eseguite nei festival scolastici. Apertura e chiusura verso l'esterno hanno caratterizzato gli atteggiamenti nei confronti della musica tradizionale da parte di musicisti, danzatori, maestri e intellettuali. I repertori della tradizione sono comunque considerati un forte simbolo della cultura locale in senso identitario, trovando una definizione anche nella contrapposizione a quella occidentale, che impera nei media e domina lo stile di vita cittadino; tuttavia le innovazioni portate dall'esterno, spesso dall'Occidente, non vengono totalmente rifiutate né nella musica né nella vita. Vi è un continuo fluire tra posizioni conservatrici e posizioni liberali nelle questioni musicali, come in quelle sociali, che riguardano anche il genere, un ondeggiamento che connota il meticcio intellettuale della contemporaneità tipico di molti Paesi africani e non solo.

Nell'articolo del 1954 sopra citato, Wachsmann scriveva che, nonostante fosse possibile che le musiche tradizionali si standardizzassero per le necessità poste dalla tipologia di esecuzione e per la contingenza competitiva del festival di Namirembe, l'autenticità di tali performance non veniva necessariamente tradita, perché le diverse popolazioni ugandesi avevano differenti parametri di rigore dell'esecuzione:

The Festival platform is, of course, very different from the village ground. Comparison is not made any easier by the fact that traditional performances are often imperfect. Within the tribal horizon people discriminate good quality from indifferent. The application of exacting standards varies from tribe to tribe, not as a matter of talent but as an index for social achievement of the tribe. The Ganda, for instance, who are socially remarkably well organized, over a wide geographical area, are also exacting in matters of music such as the fixation of tuning patterns. A good musician acquires fame for many miles around. At the other extreme are the Lugbara who show no interest for anybody beyond their own particular valley, where tunings can hardly be identified, and who feel no need for comparison between performers or performances. If therefore under the influence of the Namirembe Music Festival traditional performances are becoming fixed and more rigid codes of performance develop from it, it may not necessary be a valid argument against the authenticity of the performances.⁷⁹¹

Wachsmann discute brevemente diversi elementi cruciali nella definizione della riproposta di repertori tradizionali all'interno di un nuovo contesto esecutivo. Come

⁷⁹¹ WACHSMANN 1954, p. 44.

evidenziato anche da Peter Cooke,⁷⁹² il diverso livello di formalizzazione e di rigore dei repertori tradizionali poneva problemi alla valutazione all'interno di manifestazioni a carattere competitivo come i festival. Per questo la codificazione delle caratteristiche degli specifici repertori e di un canone esecutivo legato alla performance su palcoscenico divenne un processo necessario, quanto dettato dall'alto, nell'istituzionalizzazione dei festival.

Nei decenni di operatività dei festival, vediamo dunque sostituirsi a parametri di valutazione differenti per ogni cultura musicale, un unico standard valutativo che permette di comparare repertori un tempo basati su estetiche locali e sul senso che la musica aveva all'interno delle diverse società ugandesi – rispetto alle quali, peraltro, Wachsmann suggerisce il dislivello tra quelle più complesse, con parametri musicali meglio definiti, e quelle meno organizzate, che hanno invece una definizione delle caratteristiche musicali più labile.

Nel passo citato, Wachsmann inserisce anche due concetti che sono oggi ricorrenti nel dibattito sulla musica tradizionale: il talento e l'autenticità. Sull'odierna concezione di talento artistico si tornerà nel Capitolo VI; interessa qui invece affrontare la questione dell'autenticità. Non è possibile sapere se negli anni Cinquanta le diverse culture musicali ugandesi avessero sviluppato modelli di fedeltà alla tradizione e dunque un canone di autenticità; è tuttavia ipotizzabile che a quel tempo si potesse soltanto intuire un cambiamento nella prassi musicale prima spontanea che si avviava solo allora ad essere incanalata negli eventi competitivi e nell'insegnamento scolastico. La necessità di riferirsi all'autenticità di una tradizione emerge solitamente di fronte al cambiamento,⁷⁹³ non in seno alla pratica consolidata, la quale prevede per natura un costante seppur contenuto tasso di variabilità e cambiamento. È altresì probabile che il criterio di autenticità sia penetrato nel discorso sulla musica tradizionale ugandese attraverso l'azione di intellettuali occidentali e ugandesi nel processo di riproposta dei repertori tradizionali e che gli esecutori abbiano poi progressivamente assimilato tale principio, anche attraverso i parametri di valutazione dei festival, tra i quali figura appunto l'autenticità della performance. Nel dibattito interno sulle musiche tradizionali ugandesi è quindi ipotizzabile che il concetto di autenticità sia affiorato a partire dalla seconda metà del Novecento, poiché il motore di un radicale cambiamento nella pratica musicale e coreutica tradizionale si stava innescando proprio allora, con l'istituzionalizzazione dei festival e dell'insegnamento delle musiche tradizionali nelle scuole.

Pur riconoscendo la possibilità di codificazione delle modalità performative all'interno dei festival, Wachsmann ne difende l'istituzione poiché, come discusso nel Paragrafo 3, vede nei festival la strada per mantenere in vita i repertori tradizionali ugandesi. Tuttavia l'autenticità delle esecuzioni che egli non ritiene compromessa è un punto particolarmente problematico per vari ordini di ragioni. In primo luogo, Wachsmann non definisce esattamente in cosa consista l'autenticità delle performance, se non espungendo il possibile sviluppo, all'interno dei festival, di codici performativi più rigidi. Diversi studiosi hanno

⁷⁹² Si veda nota 732. Comunicazione di Peter Cooke, 03/10/2012.

⁷⁹³ RONSTRÖM 1996, AGAWU 2001, p. 23 e 2003b, pp. 17-18.

discusso il concetto di autenticità riferito alle musiche di tradizione orale,⁷⁹⁴ mettendone in luce la matrice occidentale e dunque l'ambiguità della sua applicazione in contesti altri. La questione dell'autenticità si connette inoltre al riferimento ad una tradizione presa a modello e anche in questo campo ampia è la letteratura che critica l'idea di tradizione come complesso organico e immutabile,⁷⁹⁵ come si vedrà meglio nelle Conclusioni. Infine, se l'autenticità invocata da Wachsmann è da intendere secondo il senso comune occidentale, è difficile che un'esecuzione musicale, condotta spontaneamente in villaggio, nel momento in cui viene svolta su palcoscenico, di fronte ad una giuria, attraverso modalità performative codificate e spinta dalla competizione, conservi la propria 'autenticità'.

In secondo luogo, l'impatto che i festival di musica e i *cultural group* hanno avuto sulle performance dei canti, come delle danze tradizionali, è stato enorme: proprio attraverso la codificazione dei parametri di giudizio e il carattere competitivo di tali manifestazioni gli esecutori sono stati spinti ad adattarsi agli omologati standard spettacolari dei festival. È chiaro che vi è stata una trasformazione dei repertori e tale cambiamento è tanto più evidente oggi, quasi sessant'anni dopo l'apertura del Festival di Namirembe alle musiche tradizionali, come si vedrà meglio nel Capitolo VI per ciò che concerne nello specifico le musiche e le danze nyoro e tooro.

Bruno Nettl sottolinea la cautela con la quale è necessario trattare il concetto di autenticità e mette in luce come, seppure nel mondo contemporaneo esso possa apparire desueto, in realtà è ancora al centro del dibattito in diversi campi.

Vi sono chiaramente modi in cui la nozione di autenticità, di una maniera "giusta" e perfino "moralmente corretta" di studiare ed eseguire la musica può semplicemente essere oggetto di critica, e perfino di ridicolo. L'idea di riservare un termine elogiativo come "autentico", per quanto antico e immutabile, pare stupida in un'epoca che riconosce il predominio di stili musicali, generi, eventi e funzioni misti dal punto di vista culturale e sociale. Il rispetto dei principi di autenticità sembrerebbe indurre atteggiamenti dogmatici o arbitrari giudizi di qualità. Ma il fatto che essi giochino un ruolo importante in molte culture e in campi separati di attività musicale come l'estetica, la prassi esecutiva e l'etnografia indica che la loro comprensione è fondamentale per interpretare la cultura musicale. Essi sono basilari per la nozione, diffusa tra gli studiosi ma anche fra i musicisti e consumatori di musica nel mondo, che vi siano modi giusti, sbagliati e intermedi di produrre musica, e che la musica prodotta e consumata da una società si collochi a distanze variabili dal nucleo centrale della sua cultura. Si tratta quindi di un concetto da considerare con una certa dose di scetticismo, ma da non tralasciare con leggerezza.⁷⁹⁶

Accogliendo le considerazioni di Nettl, sembra opportuno calare il concetto di autenticità negli specifici contesti culturali oggetto di indagine, nel nostro caso, quelli nyoro e tooro, invece di proporre considerazioni astratte sul complesso del fenomeno di riproposta

⁷⁹⁴ Sulla questione dell'autenticità riferita alle musiche tradizionali si vedano, ad esempio: BAUMANN 1996; DESROCHES, GUERTIN 2003; LIVINGSTON 1999; NETTL 2003; RONSTRÖM 1996.

⁷⁹⁵ Ad esempio: HENDLER, LINNEKIN, 1984; LINNEKIN 1991; RANGER 1982 e 1993; SPEAR 2003.

⁷⁹⁶ NETTL 2003.

delle musiche tradizionali che si è sviluppato a partire dagli anni Cinquanta fino ai giorni nostri. Samuel Kahunde, etnomusicologo nyoro, ha svolto una ricerca sul revival della musica reale in Bunyoro in seguito alla restaurazione della monarchia negli anni Novanta. Egli discute il concetto di autenticità tra i Banyoro:

Bunyoro have a particular interest in authenticity. They refer to this concept using words such as *byonyini*, *gonyini*, and *konyini* (depending on the context), all of which generally mean “real” or “original”. Through discussions with various people I noticed that something is not considered original if it does not reflect the same qualities as when it was first seen or know. [...] “Autheticity” is not a contested term in Uganda in general and in Bunyoro in particular. Authenticity in traditional music is usually discussed, and is not treated as phony.⁷⁹⁷

Il dizionario di Margaret B. Davis definisce il radicale, di valore primariamente pronominale, *-nyini* come ‘stesso, proprio’.⁷⁹⁸ Questo significato mi è stato confermato dai Banyoro e dai Batooro intervistati, tuttavia alcuni informatori hanno messo in luce come in generale tale termine non abbia il significato primario di ‘autentico’, esso infatti non fa riferimento alla tradizione o ad un’integrità originaria, ma può soltanto essere utilizzato per rafforzare il concetto di tradizione, come nel caso di *nzarwa nyini*, ‘la vera tradizione’.⁷⁹⁹ Sebbene diversi informatori, in particolare i maestri che si sono confrontati con le linee-guida dei festival, avessero ben chiara l’idea di autenticità (cui si riferivano come *autheticity*, riprendendo cioè il termine utilizzato nel contesto dei festival), essi non sapevano proporre una traduzione di tale concetto in lingua runyoro-rutooro. Non esiste infatti un sostantivo che indichi propriamente l’autenticità, ma soltanto l’aggettivo e pronomi *nyinyi* che, in alcune precise circostanze, può riferirsi al modo corretto di intendere o eseguire una cosa o una pratica: ciò può corroborare l’ipotesi che si tratti di un concetto di origine occidentale entrato nella cultura locale in tempi non remoti.

Il punto forse più problematico della discussione di Kahunde è il fatto che sembra vi sia un generale consenso sull’idea di autenticità, anche se, considerando le posizioni delle persone attive nei *cultural group*, egli rileva, a differenza delle uniformi posizioni dei maestri, la mancanza di un generale accordo su ciò che costituisce l’autenticità e sulla considerazione che essa merita nella pratica odierna.⁸⁰⁰ Ciò che è emerso dalla mia ricerca sul campo è proprio che attorno al concetto di autenticità, o meglio a quello più generico di tradizione e di aderenza ad essa, vi è un dibattito articolato e complesso, che presenta, in modo più o meno esplicito, posizioni contrastanti, le quali rivelano sia l’ambiguità di tale nozione sia l’eterogeneità di visioni nel panorama sociale e musicale odierno.

⁷⁹⁷ KAHUNDE 2012, pp. 210-211.

⁷⁹⁸ DAVIS 1938, p. 139.

⁷⁹⁹ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012. Secondo Issa Sunday, invece, il termine è usato principalmente per rafforzare il riferimento ad una persona, sottolineando che si tratta proprio dell’individuo in questione; nel caso di riferimento a cose o concetti, che sembra tuttavia molto raro, può invece indicare la forma ritenuta corretta o giusta, con una referenza alle origini di essa (Com. pers. di Issa Sunday, 29/04/2012).

⁸⁰⁰ KAHUNDE 2012, p. 213.

Durante la mia ricerca in Bunyoro e in Tooro, nell'indagine relativa alla percezione odierna dei repertori tradizionali, non ho fatto riferimento all'idea di autenticità, connotata in senso occidentale e che mi appariva connessa soprattutto alla valutazione delle performance nei festival,⁸⁰¹ mentre tale termine non emergeva dal discorso comune su questo tema. La forte impronta occidentale che l'idea di autenticità ha per Kahunde traspare peraltro nella definizione che egli stesso ne dà, riprendendo altri autori: «I would define a performance as authentic if it is "traceable to a stipulated origin" (Taruskin 1984: 3), and relatively accurate to regard to its origin (Davies 1991: 25). I consider authenticity to refer to attempts to perform as in ancient times.»⁸⁰²

A mio parere, indagare il senso dell'idea di autenticità nella musica e danza tradizionale è motivato nel contesto in cui essa è maggiormente impiegata, cioè in quello degli attuali festival scolastici, dove essa figura come prescrizione esecutiva e come categoria di valutazione,⁸⁰³ mentre, all'esterno dell'ambiente scolastico, è raro che il discorso sui repertori tradizionali si coniughi in termini di autenticità. Per tale ragione, la mia indagine sulla generale percezione odierna delle musiche e danze tradizionali si è articolata non attorno al concetto di autenticità, ma attorno all'idea del riferimento alle modalità performative del passato rispetto a quelle attuali – e, in questo senso, all'idea di tradizione, come si vedrà in seguito – ed è stata determinata soprattutto dalla prospettiva storica che ha guidato la ricerca. L'idea del confronto delle pratiche esecutive attuali con quelle del passato è certamente in parte affine a quella di autenticità, soprattutto se, riprendendo Monique Desroches e Ghyslaine Guertin, la intendiamo come «una realtà instabile, poiché costruita sulla base di scelte, di selezioni, di luoghi di memoria e di contesti di riferimento»;⁸⁰⁴ tuttavia ci sembra che, nel contesto dell'analisi della percezione dei repertori tradizionali, il confronto con il passato si ponga in termini più espliciti e meno ideologici.

Dall'inchiesta sull'idea di musica e danza tradizionali in riferimento alla continuità con il passato, sono emerse numerose posizioni differenti, in buona parte determinate dal background delle persone con cui ho avuto modo di dialogare, soprattutto in riferimento al tipo di formazione nel campo dei repertori tradizionali e al loro eventuale coinvolgimento diretto nella riproposta. A posizioni moderate, disposte a riconoscere sfumature e ambiguità, si affiancano opinioni intransigenti, dalle quali spesso sembra trasparire un fondo ideologico, di legittimazione della propria attività. L'eterogeneo panorama di opinioni circa l'attuale riproposta di repertori tradizionali risulta difficilmente ascrivibile nella dicotomia purismo vs sincretismo comune ai fenomeni di revival,⁸⁰⁵ ma evidenzia piuttosto il riferimento a diverse idee di tradizione, cui sottostanno difformi modelli del passato e differenti concezioni dell'operazione di recupero.

⁸⁰¹ Si rimanda al Capitolo VI per l'analisi delle attuali linee-guida nella valutazione delle performance nei festival scolastici.

⁸⁰² KAHUNDE 2012, p. 30.

⁸⁰³ Si veda, a questo proposito, il Capitolo VI.

⁸⁰⁴ DESROCHES, GUERTIN 2003.

⁸⁰⁵ BAUMANN 1996; RONSTRÖM 1996.

Come rilevato nel Capitolo III, spesso i maestri anziani, ormai in pensione da tempo, hanno una conoscenza dei repertori tradizionali non influenzata dall'odierna riproposta, che pur conoscono e sulla quale hanno maturato riflessioni personali. Ad esempio Gerrison Kinyoro, rileva che lo stile attuale della danza *runyege*, non è 'originale', è differente da quello che si danzava quando lui era giovane e che chi danza oggi non ne conosce il significato e ha uno stile contaminato. Sempre a proposito del *runyege*, osserva che a parte le formazioni su palcoscenico oggi utilizzate soprattutto nelle esecuzioni scolastiche, vi sono anche delle nuove figure, dettate dalla necessità di adempiere ai parametri oggetto di valutazione.⁸⁰⁶

Anche tra alcuni degli insegnanti più giovani, tuttavia, vi è la consapevolezza di una trasformazione dei repertori rispetto al passato. Secondo David Mweru, l'esecuzione dei canti tradizionali in sequenze definite, come avviene oggi nei festival, è dipeso dalle condizioni poste da questo tipo di manifestazione, come la pressione sull'utilizzo del tempo e la necessità della compiutezza di una storia, unita alla componente scenica/spettacolare che porta alla drammatizzazione dei canti collegati in sequenze. Mweru aggiunge che, per quanto trasformata possa essere, la tradizione musicale non è più viva con gli anziani, ma è oggi portata avanti dai festival scolastici.⁸⁰⁷

Altri insegnanti, come Marrion Nyakato, interpretano il proprio ruolo nell'insegnamento della musica tradizionale a scuola e nei festival come attiva conservazione e trasmissione della tradizione. In questo senso, Nyakato non riconosce elementi di trasformazione nei repertori eseguiti oggi, ma si pone come conservatrice rispetto all'attività dei *cultural group*, che considera degli innovatori e quindi dei traviatori della tradizione («they spoil tradition»)⁸⁰⁸.

Dal canto loro, i membri dei gruppi folklorici si vedono come attivisti nella diffusione della cultura tradizionale e si non si considerano coloro che la rovinano. Tuttavia sono generalmente pronti a riconoscere la presenza di elementi di innovazione, che considerano connaturati alla tradizione stessa («tradition is moving») così come una necessità posta dai gusti del pubblico e della comunità in generale, che apprezza presentazioni accattivanti.⁸⁰⁹

Diverse persone che sono esterne al coinvolgimento nei festival e nei *cultural group*, vedono in queste manifestazioni l'espressione della cultura tradizionale, locale, *nzarwa yaitu* ('la nostra cultura del posto'), in contrapposizione alla musica e al modello di vita occidentale. In questo senso non riconoscono sostanziali trasformazioni, ma apprezzano il valore della trasmissione della cultura tradizionale, in quanto identitario e alternativo a quello occidentale.

A parte il lavoro di Kahunde, la letteratura sulla musica tradizionale in Uganda, che pur non si è soffermata su uno studio analitico del fenomeno di festival e *cultural group* se non

⁸⁰⁶ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 29/07/2012.

⁸⁰⁷ David Mweru, Fort Portal, 30/08/2010.

⁸⁰⁸ Nyakato Marrion. Int. a Kiryandongo, 25/06/2011.

⁸⁰⁹ Int. a Muhammad Makidadi, Mparo, 24/02/2008; int. a Tadeo Isingoma, Hoima, 12/06/2011.

nel caso di David Pier,⁸¹⁰ non ha trattato la riproposta delle musiche e danze tradizionali in termini di revival. Lo stesso Kahunde parla di revival poiché la musica di corte ha effettivamente subito un'operazione di revitalizzazione: si era bruscamente interrotta nel 1967 a causa dell'abolizione delle monarchie tradizionali ed è stata recuperata a partire dal 1993 con la restaurazione delle istituzioni monarchiche. Si è trattato infatti di un fenomeno di revival interno,⁸¹¹ il cui impulso è partito dagli ambienti vicini alla monarchia e ha immediatamente trovato supporto da parte della comunità, similmente a quanto avvenuto negli altri regni tradizionali ugandesi che vantavano in passato una tradizione di musica di corte.

Per quanto riguarda il contesto di villaggio, invece, non vi è stata una discontinuità della pratica musicale e coreutica, ma una progressiva sovrapposizione e in seguito sostituzione della pratica 'spontanea' con quella formalizzata dell'insegnamento scolastico e dei festival, da un lato, e quella semiprofessionale dei *cultural group*, dall'altro. Nella riproposta di questi repertori sono tuttavia riconoscibili diversi tratti propri dei fenomeni di revival.

In primo luogo, l'operazione che ha visto l'inserimento della musica tradizionale nel programma dei festival, così come la sua introduzione nelle scuole e la creazione di *cultural group* è stata inizialmente promossa, ideata e sostenuta da intellettuali occidentali e africani per poi trovare un sostegno da parte del nuovo governo ugandese che intendeva costruire la propria identità nazionale a partire dalle varie tradizioni locali, come è avvenuto per vari Paesi europei. In seguito, i diversi presidenti hanno utilizzato sia i festival scolastici che i gruppi per sostenere i propri obiettivi politici.⁸¹² Nella sua discussione sui fenomeni di revival, Owe Ronström identifica gli intellettuali e i ricercatori, le scuole e le università, i festival e le competizioni come centri che, identificandole, producono tradizioni. Nella lettura di Ronström, tale identificazione passa per una trasformazione dei processi in oggetti con forme standardizzate dotate di somiglianze e riconoscibilità, che col tempo si distinguono per la propria continuità e vengono dotate della legittimazione che porta alla codificazione di una tradizione.⁸¹³

A livello strettamente musicale, la codificazione dei repertori è un tratto ricorrente dei fenomeni di revival, e ciò è chiaramente avvenuto nel contesto ugandese, e in quello nyoro e tooro nello specifico, come si vedrà meglio nel Capitolo VI. Ronström osserva che la reificazione che connota i movimenti di revival comporta tre passaggi fondamentali: la standardizzazione, la semplificazione e l'omogeneizzazione: «Knowledge of different kinds concerning life in former times is summarised and retold in standardised and simplified forms, then repeatedly retold, summarised and simplified, before taken on as models for the

⁸¹⁰ PIER 2009 e 2011.

⁸¹¹ Nel senso indicato da LEYDI 1990, pp. 3-5.

⁸¹² I due casi emblematici a questo proposito sono quello del governo Amin che, al pari di altri presidenti africani, utilizzò soprattutto i *cultural group* per sostenere la propria immagine personale e quello del governo Museveni, che ha utilizzato il canale dei festival scolastici e dei gruppi per supportare varie campagne di sensibilizzazione.

⁸¹³ RONSTRÖM 1996, p. 10.

conscious staging of “old traditions”»⁸¹⁴ Questi elementi si ritrovano anche nel processo storico che ha portato i repertori nyoro e tooro ad essere eseguiti nelle modalità odierne: ad una sistematizzazione (che ha comportato una identificazione e selezione) delle musiche e danze tipiche delle differenti culture musicali ugandesi, è seguita un’operazione di standardizzazione e semplificazione dovuta alle esigenze di trasmissione imposte da nuovi modelli comunicativi (la scuola, i festival, i gruppi) e, infine, tali repertori trasformati e incanalati in questo sistema sono risultati omogenei, comparabili sul piano nazionale.

I tratti fondamentali dei movimenti di revival sono quindi riconoscibili nella diversificata riproposta dei repertori tradizionali in Uganda. Tuttavia, il termine revival risulta insoddisfacente per descrivere questi fenomeni. Ronström osserva come i vari termini coniatosi dagli studiosi per definire fenomeni simili a quelli qui trattati (*revival, revitalization, recreation, reorientation, re-enacting*) diano un’idea approssimativa di ciò di cui si sta parlando, ma siano insufficienti come concetti analitici. Il nucleo centrale della sua argomentazione consiste nel rilevare come questi vari concetti facciano riferimento all’esistenza di una definita entità culturale, che era un tempo attiva, fu poi abbandonata e in seguito riportata in vita.⁸¹⁵

Per questo, sembra più opportuno descrivere il complesso delle operazioni condotte attraverso i festival, l’insegnamento scolastico e i gruppi folklorici in termini di tradizionalizzazione, puntando così l’attenzione sulla processualità di questi interventi, che dagli anni Cinquanta si sviluppano e si articolano ancora oggi, e su ciò che si è di fatto configurato come la reificazione di una tradizione. L’enfasi posta sull’idea di tradizione risuona peraltro anche nei discorsi locali, nyoro e tooro in particolare e ugandesi in generale, attorno alla musica, nel ricorrente riferimento alla cultura tradizionale che comprende sia i repertori musicali e coreutici che la concezione di genere.

⁸¹⁴ *Ivi*, pp. 11-12.

⁸¹⁵ *Ivi*, pp. 6-7.

CAPITOLO VI

LE MUSICHE TRADIZIONALI NYORO E TOORO NELLE ATTUALI DINAMICHE LOCALI E NAZIONALI

1. I canti tradizionali nei festival scolastici e nelle performance dei gruppi folklorici
2. Il *runyege* nelle performance contemporanee
3. Il genere nell'odierna riproposta dei repertori tradizionali

Si è già avuto modo di rilevare che le scuole, soprattutto attraverso l'istituzione dei festival di musica-danza-teatro (*Uganda national music, dance and drama festival*, in seguito vi farò riferimento con il termine festival scolastico), e i gruppi folklorici (*cultural group*) sono oggi i principali interpreti dei repertori tradizionali. La modalità di questa riproposta e la tipologia delle trasformazioni che sono intervenute in taluni repertori nyoro e tooro sono l'oggetto di studio di questo capitolo.

Un'attenzione particolare sarà indirizzata al fenomeno dei festival scolastici, l'enorme macchina organizzativa che coinvolge, attraverso le scuole, gran parte dei giovani del Paese. Tali festival, per la loro capillarità d'azione sul territorio, per il prestigio legato all'istituzione scolastica e per il loro carattere competitivo e spettacolare, hanno costituito la principale fucina di trasformazioni dei repertori tradizionali ugandesi negli ultimi cinquant'anni.

Come si è detto, i festival scolastici, così come altri che li prendono a modello, prevedono diverse categorie (*item*) che vanno dalla musica al teatro e alla danza; nell'edizione del 2011 esse erano: *Poem, Western choral singing, Original composition, Speech, Sight singing, Uganda traditional folksong, Creative dance, Drama, Instrumental music, Uganda traditional folk dance*. Per alcune di queste categorie vengono ogni anno indicati dei temi da trattare o degli specifici brani da imparare.⁸¹⁶

I repertori tradizionali rientrano nei festival come canto tradizionale, nella categoria *Uganda traditional folksong*, e come danza tradizionale, *Uganda traditional folk dance*:⁸¹⁷ di queste due sezioni dei festival tratterà parte di questo capitolo.

⁸¹⁶ Nel festival del 2011, la categoria *Poem* (poesia) doveva riguardare la *East African Community* (EAC) e il *Western Choral Singing* (canto corale occidentale) doveva essere l'inno della EAC. La Comunità dell'Africa orientale comprende Uganda, Kenya, Tanzania, Rwanda e Burundi. Fondata nel 1967, ma inattiva durante il lungo periodo di instabilità della regione (dal 1967 al 2000), la *East African Community* ha avviato nel 2010 un'attività più serrata di confronto tra i paesi membri che si è concretizzata nell'istituzione del libero mercato tra i cinque stati membri. Non è un caso che l'anno successivo, il 2011 appunto, i temi assegnati per alcune categorie dei festival vertessero proprio su questa istituzione transnazionale e sui vantaggi che tale comunità aveva per i cittadini. Le potenzialità dei festival di musica e danza sono molteplici e ben conosciute dal Governo ugandese: essi svolgono un'opera di formazione dei cittadini del futuro e tale opera di informazione e sensibilizzazione è importantissima anche per tutti gli altri alunni che seguono le performance dei *choir* e per il pubblico che assiste al festival.

⁸¹⁷ Nel corso della trattazione utilizzerò i termini (*traditional*) *folksong* e *folk dance* per riferirmi alle esecuzioni di canto e danza tradizionali negli odierni contesti esecutivi delle scuole e dei gruppi. Nella definizione ufficiale

Nei festival scolastici, le esecuzioni dei gruppi (comunemente chiamati *choir*) di alunni delle varie scuole vengono valutate da giurie appositamente riunite. I programmi (ossia le categorie in concorso e i temi assegnati ad alcune di esse), le linee-guida da seguire per la valutazione e le griglie per assegnare i punteggi vengono ogni anno elaborati dal Ministero dell'Istruzione. Per questo, i membri delle giurie vengono periodicamente aggiornati sulle variazioni attraverso giornate intensive di corsi; se i temi assegnati per alcune categorie cambiano ogni anno, spesso anche le linee-guida da seguire per la valutazione subiscono variazioni significative. A questo proposito è indicativo il confronto dei documenti relativi al festival 2011 da me preso in considerazione, con quello del 2002, cui fa riferimento Nannyonga-Tamusuza⁸¹⁸ relativamente alla categoria della danza tradizionale e quello del 2005, considerato da Pier.⁸¹⁹ Nel comprendere le modalità di valutazione delle giurie sono stati per me di grande importanza le discussioni con i maestri di musica e i corsi di formazione per nuovi membri aggiudicatori. Il materiale qui oggetto di analisi, ossia le modalità di esecuzione e valutazione previste nei festival scolastici degli ultimi anni, è stato da me raccolto durante la ricerca sul campo svolta in diversi periodi dal 2009 al 2011.⁸²⁰

di queste due categorie va osservata la scelta di abbinare gli aggettivi *traditional* e *folk* alla denominazione di luogo Uganda, una ridondanza e iperspecificazione che in qualche modo sottolineano l'estrema attenzione indirizzata alla precisa individuazione e codificazione delle categorie relative ai repertori tradizionali.

⁸¹⁸ NANNYONGA-TAMUSUZA 2003.

⁸¹⁹ PIER 2009.

⁸²⁰ Le convenzioni esecutive rinvenibili nella pratica dei festival precedenti agli ultimi anni sono stati descritti nel Capitolo V. Si veda, sempre a questo proposito, PIER 2009.

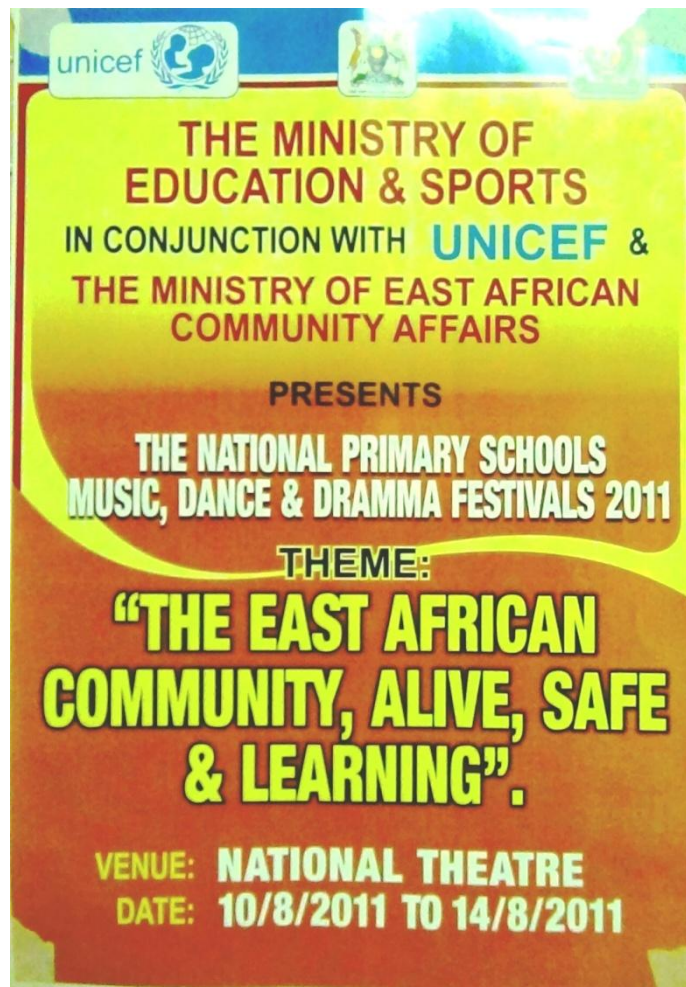


Figura 38. Locandina del festival nazionale di musica, danza e teatro per le scuole primarie dell'anno 2011. Si pubblicizza in particolare la fase finale del festival, nel quale le migliori scuole del Paese gareggiano nel celebre National Theatre di Kampala.

1. I canti tradizionali nei festival scolastici e nelle performance dei gruppi folklorici

In questo paragrafo verranno presentate le caratteristiche delle odierne performance dei *folksong* all'interno dei festival scolastici attraverso la disamina delle indicazioni contenute nei programmi della manifestazione, si proporrà l'analisi di una di queste esecuzioni a titolo esemplificativo e infine si rileveranno gli elementi di continuità tra le performance scolastiche e quelle eseguite dai *cultural group*. Prima di procedere ad un'analisi dettagliata dei paradigmi di valutazione, mi sembra opportuno rilevare la centralità di tre nuclei attorno ai quali si snodano le indicazioni per il giudizio delle performance: il carattere narrativo, la conformità alla tradizione e la teatralità.

Nelle linee-guida fornite nel 2011 alla giuria per valutare le esecuzioni (cfr. documento *Important highlights in each class* nell'Appendice II), nella categoria *Uganda traditional folk song* è esplicitamente richiesto che il canto presenti una storia, ossia una struttura narrativa, che sia significativa e che proceda linearmente.⁸²¹

Nelle performance cui ho avuto modo di assistere, la realizzazione di questa consegna è raggiunta attraverso la preparazione di una serie di differenti canti tradizionali, legati ai vari momenti topici della storia e che ne presentano lo svolgimento. La sequenza di canti che ne risulta è concettualizzata come se fosse un unico lungo canto, cioè un *traditional folksong*. In passato i canti non venivano inanellati secondo uno sviluppo narrativo, ma normalmente si susseguivano mantenendo una certa continuità di argomento (la festa, il matrimonio, la lode, ecc. a seconda della circostanza). L'indicazione che il *folksong* presenti una storia mira a rendere più coinvolgente il canto attraverso lo sviluppo della vicenda cantata, ma anche a illustrare delle azioni che rappresentino la 'tradizione', ossia la vita delle comunità locali non toccate da influenze esterne, come avveniva del passato precoloniale, realizzando in questo modo una finalità educativa: far conoscere il passato e la propria cultura originaria ai giovani.

La giuria è chiamata a valutare anche la conformità alla tradizione o 'autenticità' dell'esecuzione, ossia l'aderenza alle caratteristiche individuate come distintive della musica di una particolare area – lo stile, la chiarezza delle parole utilizzate, il fraseggio, il ritmo e l'interpretazione generale – assegnando un punteggio per ciascuna di queste categorie. Questi elementi sono esplicitamente elencati negli *Important highlights in each class* alla rubrica *Characteristics of a traditional folksong* (cfr. documento nell'Appendice II) e saranno oggetto di ulteriore disamina.

Inoltre, gli ultimi due punti considerati nella descrizione delle linee-guida per i membri delle giurie trattano elementi 'teatrali', come i costumi, le scenografie e i movimenti sul palcoscenico. Sono questi i più evidenti elementi esterni che sono entrati nella consuetudine esecutiva dei festival scolastici proprio a partire dalla loro istituzione come tali, cioè come eventi competitivi che si svolgono su un palcoscenico di fronte ad un pubblico e ad una giuria. La divisione tra esecutori e pubblico attraverso il palcoscenico era estranea alla

⁸²¹ Come si è rilevato nel Capitolo V, P. Cooke riferisce che negli anni Sessanta quest'indicazione era del tutto assente dal programma dei festival scolastici.

pratica tradizionale, così come la formalizzazione dei costumi, poiché in passato si utilizzavano gli abiti quotidiani. La scenografia, inoltre, è un elemento strettamente collegato alla messa in scena e dunque al carattere di rappresentazione e di finzione teatrale che l'esecuzione dei canti richiede oggi. Va peraltro notato che l'interpretazione generale è elemento per il quale è previsto l'assegnazione del numero di punti più consistente.⁸²²

Al fine di comprendere la struttura di questi canti e le loro caratteristiche, penso che sia particolarmente utile rifarsi, oltre che all'osservazione e all'analisi delle performance, alle istruzioni che vengono date ai membri delle giurie per guidare la valutazione dei canti durante i festival. Dato il carattere competitivo di queste manifestazioni, organizzate attraverso un processo di selezione in base a parametri stabiliti, le indicazioni per le scuole e il metodo di valutazione delle giurie costituiscono il motore contrale nell'azione di modellamento e trasformazione dei repertori oggetto d'indagine. Per questo motivo, mi riferirò ai documenti relativi ai festival riportati nell'Appendice II, in particolare al dossier intitolato *Important highlights in each class*.

Inoltre, nella trattazione che segue, mi rifarò alla lezione tenuta a Kiryandongo (Bunyoro settentrionale) da Joshua Kabyanga e Marrion Nyakato, insegnanti presso il Kabarega Teachers' College di Masindi, per i nuovi membri delle giurie esaminatrici.⁸²³ Questa lezione pare particolarmente significativa poiché, a partire dalle linee-guida fornite dal Ministero (che sono generiche per poter essere adattate alle varie tradizioni musicali del Paese), la spiegazione dei docenti evidenzia chiaramente diverse caratteristiche dei canti tradizionali nyoro. La finalità del corso era fornire alla giuria, oltre ad un metro di valutazione, anche i parametri per identificare se le performance delle scuole aderissero a quelli che sono identificati come i tratti propri del canto tradizionale nyoro.

Per quanto riguarda i canti e le danze tradizionali, la norma generale prevede che ogni regione utilizzi la lingua locale e lo stile proprio dell'area: ciò comporta che le minoranze debbano adeguarsi alla cultura maggioritaria dell'area. Le indicazioni fornite nel corso della lezione sopra menzionata insistono particolarmente sulle caratteristiche del canto tradizionale probabilmente perché si rivolgono ad insegnanti e a futuri giurati che si troveranno ad operare in un nuovo distretto (quello di Kiryandongo, creato nel 2010) che, seppur formalmente parte dell'area nyoro, è abitato per la maggior parte da popolazioni di origine nilotica, che hanno lingua e repertori musicali differenti. Nel nuovo distretto di Kiryandongo, che comprende la parte settentrionale del vecchio distretto di Masindi, sarà molto probabile che insegnanti di origine nilotica si trovino a giudicare i canti e le danze nyoro di studenti non nyoro, mentre in passato l'unione amministrativa di quest'area permetteva una maggiore mobilità di insegnanti e giurati. È probabilmente per questo motivo che le indicazioni dei docenti ai futuri giurati furono molto dettagliate nel corso di quella lezione.

⁸²² Si veda la scheda per la valutazione della categoria *Uganda traditional folksong* nell'Appendice II.

⁸²³ Lezione tenutasi a Kiryandongo, il 25/06/2011.

Si è detto che è esplicitamente richiesto dal programma dei festival scolastici che nella categoria *Uganda traditional folksong* vi sia una storia (*story*) che sia significativa (*relevant*) e lineare (*should flow sistemically*).⁸²⁴ Nelle performance scolastiche cui ho avuto modo di assistere negli ultimi anni, la storia normalmente viene costruita inanellando uno dopo l'altro diversi canti. Secondo Marrion Nyakato, infatti, la storia deve presentare un problema iniziale, delle ulteriori complicazioni centrali e una risoluzione finale, con un climax coronato da un brevissimo momento di danza.⁸²⁵ Le storie inverosimili, cioè che presentano fatti assurdi,⁸²⁶ che non si susseguono secondo un principio di causalità evidente, oppure che sono incomplete, ossia che non risolvono il problema posto inizialmente, non sono ammesse nei festival.

Per molti versi le modalità esecutive dei canti nyoro e tooro in passato erano simili a quelli di altre musiche vocali di tradizione orale. Secondo gli anziani, quando si cantava – sia in situazioni nelle quali il canto aveva scopo precipuamente funzionale, come nel lavoro, che nei canti intonati per intrattenimento – i brani si succedevano soprattutto per affinità di contenuto, assecondando richiami verbali tra canti diversi, seguendo le contingenze del momento. Come si è visto nel Capitolo III, si trattava di canti a voce sola o, più frequentemente, di forme responsoriali. In alcuni repertori vocali, come ad esempio nei canti di lode, erano a volte riportate le parole di vari personaggi, presentati in modo diretto nel flusso versificato del canto (come succede anche nelle ballate narrative di tradizione italiana). Si è inoltre visto che alcuni canti erano connessi a racconti nei quali avevano la funzione di drammatizzare il discorso dei personaggi attraverso il canto dello stesso narratore.

Con l'enfasi data alla necessità che il *folksong* si basi su una storia, le esecuzioni odierne dei canti tradizionali si discostano dunque dalle modalità esecutive comuni in passato.

Inoltre, il *traditional folksong* deve presentare una vicenda che faccia riferimento a circostanze del passato, alla 'tradizione', secondo i temi assegnati annualmente. Questo elemento non è specificato nelle linee-guida ufficiali, eppure è suggerito dai temi per i canti che vengono indicati dal Ministero e dall'interpretazione che ne danno i docenti. Il tema del lavoro, ad esempio, è da intendere come le attività lavorative che si svolgevano in passato e che vanno presentate senza collegamenti con il processo di modernizzazione intervenuto negli ultimi decenni; il tema delle cerimonie dei gemelli farà riferimento ai rituali tradizionali celebrati dopo la nascita di gemelli e non al loro battesimo in chiesa. Ciò che emerge dalla spiegazione di Marrion Nyakato è che non si può creare una storia che comprenda elementi della modernità, ma che è necessario ricreare vicende che coinvolgono elementi del passato e della tradizione.⁸²⁷

⁸²⁴ Si veda il documento *Important highlights in each class* nell'Appendice II.

⁸²⁵ Marrion Nyakato, Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁸²⁶ Nel citare le storie inverosimili, Marrion Nyakato portò il significativo esempio di un uomo che si presentava alla famiglia della sposa (*kweranga*) da solo, senza gli altri membri del clan: ciò non sarebbe mai avvenuto in passato poiché il matrimonio era un affare di gruppo che coinvolgeva due clan e non due singole persone.

⁸²⁷ Marrion Nyakato, Kiryandongo, il 25/06/2011.

Secondo Joshua Kabyanga, i canti inseriti in queste sequenze narrative non possono essere inventati ex novo su stilemi della tradizione, ma devono essere combinati scegliendo i brani tradizionali che si possono inserire adeguatamente nello sviluppo.⁸²⁸ Per questo è necessario che le giurie siano in grado di distinguere un autentico canto tradizionale da uno che semplicemente si rifà alla tradizione. Alla mia domanda su come sia possibile conoscere tutti i canti di un'area e quindi certificarne l'autenticità in quanto 'tradizionali', mi è stato risposto che ci si basa soprattutto sul linguaggio del canto, che se è tradizionale non può contenere termini entrati recentemente nel vocabolario o parole straniere. Ciò tuttavia non permette di escludere del tutto la possibilità che una scuola, non conoscendo canti adatti da inserire nella sequenza narrativa, ne inventi uno coerente con le caratteristiche individuate come tradizionali dell'area e la cui componente verbale paia antica.

La testimonianza da me raccolta da Japheth Iraka è questo proposito molto significativa.⁸²⁹ Iraka studiò musica alla Makerere University e fu per molti anni insegnante di musica in varie scuole primarie in Bunyoro. Egli ha composto diversi canti, alcuni dei quali sono diventati così popolari e conosciuti da sembrare tradizionali, come *Aboruganda abaana b'entimba*,⁸³⁰ composto nel 1982 mentre insegnava a Duhaga, nei pressi di Hoima. Quell'anno il tema del festival era il lavoro e Iraka, non trovando un canto tradizionale sul lavoro che lo soddisfacesse, decise di comporne uno in stile tradizionale. Il canto si è successivamente diffuso molto e venne cantato in molte scuole. Diverse persone dell'ambiente scolastico pensano che questo canto sia tradizionale, nel senso da loro indicato cioè come tramandato oralmente da generazioni, e quindi che non se ne conosca autore o un periodo di composizione.⁸³¹

Tornando alle indicazioni fornite ai membri della giuria, a partire dai canti tradizionali è possibile adattare le parole del solista al contesto narrativo che si sta costruendo: questa pratica è coerente con quella tradizionale che prevede l'improvvisazione del solista, come si è visto ad esempio nel Capitolo IV. Tuttavia il linguaggio utilizzato non deve presentare parole straniere o entrate recentemente nel vocabolario; inoltre non può contenere termini o riferimenti a temi considerati osceni. La trasformazione delle parole della parte corale resta più controversa, poiché è spesso questa che consente di riconoscere un canto tradizionale, vista l'importanza assegnata da Banyoro e Batooro alla componente verbale dei canti e la ricorrenza costante della parte corale invariata. Ciò che sembra emergere dalla pratica esecutiva attuale è che la variazione delle parole del coro è tollerata, ma un totale cambiamento (che stravolgerebbe il significato del canto stesso) è considerato un'operazione che non si inserisce più pienamente nel solco della tradizione.

⁸²⁸ Joshua Kabyanga, Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁸²⁹ Int. a Japheth Iraka, Masindi, il 28/06/2010.

⁸³⁰ L'incipit del canto significa 'Gente del clan, figli della vacca pezzata'. Il canto, che si apre con il richiamo ai fratelli del clan e al loro totem, parla del raccolto del miglio e dei festeggiamenti che ne seguono, legati in generale alla stagione del raccolto.

⁸³¹ Int. a Isingoma Esahu, Esther Asiimwe, Connie Bahyoza, Masindi Public Primary School, Masindi, il 28/06/2010.

Sembra opportuno osservare meglio le linee-guida ad uso della giuria (cfr. documento *Important highlights in each class* nell'Appendice II) per comprendere come questi parametri abbiano dato forma alla tipologia contemporanea di esecuzione dei canti tradizionali. Sulla scorta di questo modello si riportano qui le spiegazioni che vengono date ai membri della giuria per indirizzare la loro valutazione dei *folksongs*, in particolare di quelli nyoro.⁸³²

(a) **Stile tradizionale (*Traditional tone*):** questo punto comprende indicazioni relative allo stile vocale e alle caratteristiche formali del canto:

- la voce deve essere naturale, sempre di petto, non deve essere sforzata in registri difficili e soprattutto non deve essere una voce di testa come spesso accade nella musica occidentale;

- l'utilizzo dello jodel (*kuhugura*) è apprezzato, poiché è tratto distintivo della musica vocale nyoro (ma non di quella tooro): per un'esecuzione corretta ci deve essere l'alternanza di voce di testa e voce di petto; chi canta vocali solo con voce di petto sta tentando di imitare il vero jodel, ma visto il risultato non merita una valutazione positiva;

- le sovrapposizioni solo/coro (*overlapping o tuillage*) devono essere ben distinguibili: la nota lasciata del solista deve essere ripresa dal coro, vi è quindi una connessione costante tra le due parti;

- maschi e femmine (se è già avvenuta la muta della voce) devono cantare a distanza d'ottava.

(b) **Dizione (*Diction*):**

- le parole (in lingua locale) devono essere ben articolate per permetterne l'intelligibilità e devono essere 'tradizionali', nel senso che non vanno utilizzate parole derivate da altre lingue come l'inglese o neologismi dati dal contatto con culture altre;

- gli accenti tonici della lingua (ove presenti) vanno rispettati (es: *omùgenyi murùngi* non *omugényi omurùngi*);⁸³³

- è necessaria la chiarezza delle parole anche alla fine della frase, quando il fiato è corto;

- alcune parole centrali del testo cantato vanno enfatizzate per sottolinearne il significato all'interno del canto stesso e dello svolgimento della storia.

(c) **Ritmo (*Rhythm*):**

- il ritmo del canto può essere veloce o lento, ma si richiede di accordare il canto con il ritmo tradizionale adatto eseguito coi tamburi (tratto dall'accompagnamento delle danze principali: *runyege, ntogoro, kagoma*, ecc.);

- va posta attenzione sull'aspetto ritmico per l'articolazione corretta delle frasi;

- la varietà ritmica e la precisione nell'accompagnamento sono fattori determinanti per la bellezza di un canto.

⁸³² Riporto in particolare le indicazioni tratte dalla già citata lezione tenuta a Kiryandongo, il 25/06/2011 da Marrion Nyakato e da Joshwa Kabyanga.

⁸³³ Tuttavia, da quanto emerso dalla mia ricerca su questa specifica questione, nel canto tradizionale gli accenti tonici presenti nel parlato spesso non vengono rispettati nella resa musicale.

(d) Fraseggio (*Phrasing*):

- la linea melodica del canto deve essere chiara e definita, quindi il coro deve eseguire correttamente il testo cantato;

- di nuovo si sottolinea che è necessaria la continuità della linea vocale tra la parte del solista e quella del coro: per questo è necessaria la sovrapposizione (*overlapping*) e la connessione tra solo e coro.

(e) Accompagnamento (*Accompaniment*):

- gli strumenti usati devono essere tradizionali. Per i Banyoro (e i Batooro) i tamburi devono essere tre: due *ngoma* (uno per il beat di base e uno per il pattern ritmico) e uno *ngaabi* (per le variazioni). È necessario che ci sia il battito di mani e può essere impiegata anche la fidula monocorde *ndingidi*. Va sottolineato che gli xilofoni e le arpe *adungu* non sono considerati strumenti tipicamente nyoro e quindi non vanno utilizzati in questo contesto.

- gli strumenti forniscono il ritmo base per il canto. L'accompagnamento non deve avere un volume tale da coprire il canto, ma non deve neppure risultare troppo debole;

- al momento del climax, che normalmente coincide con una breve danza, è necessario aumentare l'intensità del canto e degli strumenti ed è possibile utilizzare anche i sonagli (*binyege*) danzando. Va sottolineato che un climax danzato, per essere tale, non deve durare più di un minuto, diversamente il *traditional folksong* andrebbe a confondersi con la *traditional folk dance*. È possibile anche fare grida e richiami nello stile nyoro (*nduuru*), da non confondere ad esempio con le grida di giubilo che si fanno in chiesa;

- un elemento importante per una buona esecuzione è il cambio dello stile dei tamburi per 'dare colore' (*to colour*) e movimento all'interpretazione.

(f) Interpretazione (*Expression/Interpretation*):

- il significato del canto va completato con l'interpretazione dei cantori, soprattutto dei solisti, che devono adeguare la propria esecuzione vocale e la propria presenza scenica al senso del brano, dunque un canto allegro va interpretato con sorriso e tono gioioso, un canto di rabbia con piglio irato, un canto triste con tono rassegnato, magari sospirando;

- è possibile che, per necessità di interpretazione, si interrompa il canto: in quei momenti la performance è più importante della continuità del canto, perché il movimento e l'espressione del corpo sono considerati elementi di pari valore nel far emergere il significato del canto.

(g) Costumi, scenografie e trucco (*Costumes, props and make ups*):

- i costumi, le scenografie e il trucco sono mezzi per aiutare la comprensione del messaggio del canto;

- i costumi devono essere puliti, presentabili e adatti ai movimenti previsti dalla danza.

(h) Azione scenica (*Movement on the stage*):

- è opportuno che il solista si muova sul palco e che sfrutti tutte le proprie risorse fisico-espressive (postura del corpo, movimenti, gesti, mimica facciale, espressioni vocali come sospiri, singhiozzi e grida) per rendere il messaggio del canto;

- Il solista è a capo dell'accompagnamento, che può anche interrompere se lo ritiene necessario.

La disamina delle indicazioni fornite dai docenti ai membri delle giurie è indicativa dell'alto livello di formalizzazione nella valutazione delle esecuzioni scolastiche. Queste linee-guida sono brevemente riprese anche nelle schede di valutazione, nelle quali la giuria è chiamata ad assegnare il punteggio per i vari elementi oggetto di giudizio.⁸³⁴

Come si è detto nel Capitolo V, si tratta di parametri di valutazione che si sono sviluppati nel corso del tempo, supportati da convenzioni performative che hanno avuto fortuna tra esecutori, giudici e organizzatori. Poiché si tratta di manifestazioni a carattere competitivo è chiaro che le scuole tendano ad adeguarsi ai metri di giudizio seguiti dalla giuria e che le scelte esecutive che si rivelano più efficaci abbiano séguito e siano fatte proprie da altri *choir*. È in questo modo che si manifestano delle tendenze esecutive, che tendono col tempo a consolidarsi in convenzioni ed eventualmente ad essere formalizzate nelle linee-guida e nei parametri valutativi delle giurie.

David Pier, nel suo studio sul Senator National Cultural Extravaganza Festival, ha rilevato come i festival scolastici costituiscano il modello organizzativo, performativo ed estetico per altre manifestazioni musicali a carattere competitivo in Uganda e di riflesso per le esecuzioni che si svolgono al di fuori di esse.⁸³⁵

Le performance scolastiche potrebbero essere riduttivamente considerate alla stregua di recite scolastiche di fine anno, ma il loro impatto su questi repertori e sulla società in generale è immenso. Si è visto come dagli anni Novanta, la partecipazione ai festival sia obbligatoria in Uganda per tutte le scuole primarie, secondarie e per gli istituti di formazione per insegnanti; nonostante negli ultimi anni vi prendano parte soprattutto le scuole primarie, la portata dei festival è vasta, considerato che l'Uganda ha la popolazione più giovane del mondo: il 49% ha infatti meno di 15 anni.⁸³⁶ Inoltre, si è già ricordato come i gruppi selezionati dalle scuole per partecipare al festival siano il vivaio per i musicisti e i danzatori dei gruppi folklorici e di come gli insegnanti e gli istruttori che li preparano a queste competizioni siano spesso i medesimi a capo dei gruppi. Vi è dunque una continuità tra la pratica coreutico-musicale nella scuola e nei gruppi e va ricordato, ancora una volta, che queste due realtà rappresentano la maggioranza delle interpretazioni di musica tradizionale oggi.

Come avviene per altre categorie presenti nei festival, anche per i *folksong* sono previsti argomenti differenti edizione dopo edizione. Nel 2011, anno nel quale ho maggiormente focalizzato la ricerca sul campo sulle performance attuali di musica e danza tradizionale,⁸³⁷ i

⁸³⁴ A questo proposito, si veda la scheda di valutazione *Uganda traditional folksong* nell'Appendice II.

⁸³⁵ PIER 2009.

⁸³⁶ Stima del 2012, tratta dal sito CIA - The World Factbook: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ug.html>, consultato in data 07/03/2013.

⁸³⁷ Nel periodo svolto sul campo dall'aprile 2011 al settembre 2011, ho seguito da vicino sia le attività di alcuni gruppi folklorici che il festival nazionale di musica e danza, dal livello di distretto a quello nazionale.

temi assegnati per la categoria *folksong* erano il lavoro e le cerimonie per i gemelli. Le scuole di cui ho seguito le esecuzioni hanno elaborato il tema del lavoro assegnato proponendo nel loro *folksong* varie storie: la pigiatura delle banane e la preparazione della birra, il lavoro agricolo per contrastare la carestia, la raccolta e preparazione delle cavallette, la descrizione dei passaggi previsti per la preparazione di una pietanza tradizionale.

Per adempiere alle condizioni poste nelle linee-guida del festival e gestire un'esecuzione che va può durare al massimo 8 minuti, come indicato nel programma,⁸³⁸ solitamente i maestri di musica modellano uno sviluppo narrativo che si apre con un problema iniziale, prosegue con la ricerca di una soluzione e con l'impegno per riportare l'ordine e infine si conclude con il climax che porta al festeggiamento e alla danza.

Questi elementi si riscontrano nel *folksong* che ho scelto di presentare qui: si tratta dell'esecuzione della scuola primaria Kahunga Bunyonyi di Fort Portal durante il festival scolastico del 2011. Ho scelto questo *folksong* per diversi ordini di ragioni: in primo luogo ho avuto modo di incontrare gli insegnanti e i membri del *choir* nel periodo precedente l'inizio delle competizioni e ho seguito le loro performance al livello regionale e nazionale; in secondo luogo, il canto che apre la sequenza di brani del *folksong*, *Cee ku cee ku*, è un canto per la macinazione del miglio, una nuova versione del canto *Ke ke kamengo* presentato nel Capitolo III, il che permette la comparazione tra l'esecuzione di un'anziana signora e quella scolastica.

La scuola Kahunga Bunyonyi eseguì un *folksong* che mostrava la preparazione tradizionale del *karo*, la polenta di miglio, piatto tipico dell'Uganda occidentale. La sequenza di brani presentava la macinazione del miglio, la preparazione della polenta, la distribuzione della pietanza ai convenuti e infine il ringraziamento alla cuoca. Riporto di seguito la trascrizione verbale di questo *folksong*, nella performance eseguita a Kyegegwa, il 04/08/2011 al livello regionale (*Amakondeere Region*), del festival scolastico 2011 [DVD, traccia n. 15].⁸³⁹ Il *folksong* è qui diviso nei diversi brani che lo compongono, per ognuno dei quali è indicato il minutaggio di inizio. Le S e le C a inizio verso indicano rispettivamente le parti del solista o dei solisti e del coro (ove questo si suddivide in diverse sezioni, queste sono numerate).

S- <i>Cee ku cee ku, kamengo kaseera bali (x2)</i>	Cee ku cee ku, pietra per macinare macina per loro
C- <i>Cee ku cee ku, kamengo kaseera bali (x2)</i>	Cee ku cee ku, pietra per macinare macina per loro
S- <i>Cee ku cee ku, kamengo kaseera bali (x2)</i>	Cee ku cee ku, pietra per macinare macina per loro
C- <i>Cee ku cee ku, kamengo kaseera bali (x2)</i>	Cee ku cee ku, pietra per macinare macina per loro
S- <i>Kamengo kange</i>	Mia pietra per macinare
C- <i>Kamengo kaseera bali</i>	Pietra per macinare macina per loro

⁸³⁸ Le performance di *folksong* da me documentate nel 2011 duravano tuttavia dai 6 ai 12 minuti.

⁸³⁹ Sebbene formalmente non consentito dal regolamento del festival, il permesso per effettuare riprese audio-video mi è stato gentilmente concesso dalla giuria riunita a Kyegegwa.

S- Oburo ninsa
C- Kamengo kaseera bali
S- Obumba ninsa
C- Kamengo kaseera bali
S- Buli omu ahurra
C- Kamengo kaseera bali
S- Obumba ninsa
C- Kamengo kaseera bali
S- Boona baija
C- Kamengo kaseera bali
S- Obumba ninsa
C- Kamengo kaseera bali
S- Buli omu asiima
C- Kamengo kaseera bali
S- Abaana bange
C- Kamengo kaseera bali
S- Mwije tucumbe
C- Kamengo kaseera bali
S- Aboruganda
C- Kamengo kaseera bali
S- Nabo nibalya
C- Kamengo kaseera bali
S- Abaana buhara
C- Kamengo kaseera bali
S- Nabo nibalya
C- Kamengo kaseera bali
S- Abantu boona
C- Kamengo kaseera bali
S- Nabo nibalya
C- Kamengo kaseera bali
S- Ahah (x 3)

01:22

S- Abaisiki, mwimuke, mugende kuleeta amaizi
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura
S- Mugende kuleeta amaizi, mawu acumba obunura
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura
S- Abaisiki, mwanguhe, mugende kuleeta amaizi
S- Mugende kuleeta amaizi, mawu acumba obunura
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura
S- Abooyo, mwanguhe, mugende kusenya enkw'ezo
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura
S- Mugende kusenya enkw'ezo, mawu acumba obunura
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura
S- Abooyo, mwanguhe, mugende kusenya enkw'ezo
C- Oburo oburo, mawu acumba obunura

Sto macinando il miglio
 Pietra per macinare macina per loro
 Quando macino
 Pietra per macinare macina per loro
 Tutti sentono
 Pietra per macinare macina per loro
 Quando macino
 Pietra per macinare macina per loro
 Vengono tutti [a chiedere cibo]
 Pietra per macinare macina per loro
 Quando macino
 Pietra per macinare macina per loro
 Tutti ringraziano
 Pietra per macinare macina per loro
 Figli miei
 Pietra per macinare macina per loro
 Venite cuciniamo
 Pietra per macinare macina per loro
 Gente del clan
 Pietra per macinare macina per loro
 Mangiano anche loro
 Pietra per macinare macina per loro
 Figlie/ragazze
 Pietra per macinare macina per loro
 Mangiano anche loro
 Pietra per macinare macina per loro
 Tutta la gente
 Pietra per macinare macina per loro
 Mangiano anche loro
 Pietra per macinare macina per loro

Ragazze, alzatevi e andate a prendere l'acqua
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Andate a prendere l'acqua, la mamma cucina il miglio
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Ragazze, siate veloci e andate a prendere l'acqua
 Andate a prendere l'acqua, la mamma cucina il miglio
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Ragazzi, siate veloci e andate a raccogliere quella legna
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Andate a raccogliere quella legna, la mamma cucina il miglio
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Ragazzi, siate veloci, andate a raccogliere quella legna
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo

S- *Mugende kusenya enkw'ezo, mawu acumba obunura*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 S- *Abaisiki, mwimuke, mugende kuhemba omurro*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 S- *Mugende kuhemba omurro, mawu acumba obunura*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 S- *Abaisiki, mwanguhe, mugende kuhemba omurro*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 S- *Mugende kuhemba omurro, mawu acumba obunura*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 S- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 S- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*
 C- *Oburo oburo, mawu acumba obunura*

03:07

S- *Eee ee enyungu ehire, mawu*
 C- *Eee ee muleete ensano, ahaa*
 S- *Eee ee muleete omwiko, mawu*
 C- *Eee ee atobeze enyungu, ahaa*
 S- *Eee ee muleete endiro, mawu*
 C- *Eee ee Abwoli atabaire, ahaa*

03:34

S *parlato- Eky nyineka nkikyo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire*
 S *parlato - Eky b'oruganda nkikyo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire*
 S *parlato- Eky'abagenyi nkikyo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire*
 S *parlato- Eky'aboojo nkikyo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire*
 S *parlato- Eky'abaana buhara nkikyo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire*
 S *parlato- Omwiko gwawe ngugwo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire*
 S *parlato- Ekinaga kyawe nkikyo*
 C- *Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba obunura atabaire (3 vv.)*

04:50

C 1- *Webale kucumba*

Andate a raccogliere quella legna, la mamma cucina il miglio
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Ragazze, alzatevi, andate ad accendere il fuoco
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Andate ad accendere il fuoco, la mamma cucina il miglio
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Ragazze, alzatevi e andate ad accendere il fuoco
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Andate ad accendere il fuoco, la mamma cucina il miglio
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo
 Miglio, miglio, la mamma lo cucina benissimo

L'acqua bolle, davvero
 Portate la farina
 Portate il bastone per mescolare
 Versate la farina nell'acqua
 Portate il cesto [per la polenta di miglio]
 Abwoli è pronta

Ecco il cesto per il capofamiglia
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta
 Ecco il cesto per i membri del clan
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta
 Ecco il cesto per gli ospiti
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta
 Ecco il cesto per i ragazzi
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta
 Ecco il cesto per le ragazze
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta
 Ecco il tuo bastone per mescolare
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta
 Ecco la tua pentola per il miglio
 Abwoli che cucina la polenta più buona è pronta

Grazie per aver cucinato

C 2- *Webale kucumba*
C 1- *Ebyokulya ebirungi*
C 2- *Ebyokulya ebirungi*
C 1- *Ebyokulya ebinuzire*
C 2- *Ebyokulya ebinuzire*
C 1- *Webale Abwoli*
C 2- *Webale Abwoli*
Questa sezione si ripete da capo.

05:23

S- *Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya n'omukaro gw'enumi, tulire twigusire*

C tutti- *Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya Webale, webale, webale, weza iwe tulire twigusire*

S- *Ab'oruganda, tusiime muno Abwoli*
C 1- *Webale, webale, webale, webale, webale, webale, webale omucumba bunura*

C tutti- *Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya, Webale, webale, webale, weza iwe tulire twigusire*

S- *Abaana buhara tusiime muno Abwoli*
C 2- *Webale omucumba bunura, webale omucumba bunura, webale omucumba bunura, webale omucumba bunura*

C 3 in opp. a C2- *Abwoli, Abwoli*

C tutti- *Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya, Webale, webale, webale, weza iwe tulire twigusire*

S- *Abaana buhara tusiime muno Abwoli*
C 2- *Webale omucumba bunura, Abwoli, webale omucumba bunura, Abwoli, webale omucumba bunura, webale omucumba bunura*

C 3 in opp. a C2- *Abwoli, Abwoli*

C tutti- *Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya, Webale, webale, webale, weza iwe tulire twigusire*

S- *Na inywe, aboojo, musiime muno Abwoli*
C4- *Webale, webale, webale, webale, webale, webale, webale omucumba bunura*

C tutti- *Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya Webale, webale, webale, weza iwe tulire twigusire*

Grazie per aver cucinato
Cibo molto buono
Cibo molto buono
Cibo davvero buono
Cibo davvero buono
Grazie Abwoli
Grazie Abwoli

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato e la carne affumicata di toro, abbiamo mangiato a sazietà

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato grazie, abbiamo mangiato a sazietà

Gente del clan, ringraziamo molto Abwoli
Grazie, grazie, grazie, grazie, grazie, grazie, grazie a colei che cucina bene il miglio

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato grazie, abbiamo mangiato a sazietà

Ragazze, ringraziamo molto Abwoli
Grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio
Abwoli, Abwoli

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato grazie, abbiamo mangiato a sazietà

Ragazze, ringraziamo tanto Abwoli
Grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio
Abwoli, Abwoli

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato grazie, abbiamo mangiato a sazietà

E voi, ragazzi, ringraziate molto Abwoli
Grazie, grazie, grazie, grazie, grazie, grazie, grazie a colei che cucina bene il miglio

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato grazie, abbiamo mangiato a sazietà

C tutti- Itwena, itwena tusiime muno Abwoli omucumba bunura habw'akaro k'omuherya Webale, webale, webale, weza iwe tulire twigusire

C tutti- Webale omucumba bunura, webale omucumba bunura, webale omucumba bunura, webale omucumba bunura (2 vv.)

C 3 in opp. a C tutti- Abwoli, Abwooli (2 vv.)

07:30

Tutti -Tulire twigusire, tulire twigusire, tulire twigusire wuuu!

Tutti noi, ringraziamo molto Abwoli che cucina benissimo il primo miglio maturato grazie, abbiamo mangiato a sazietà

Grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio, grazie a colei che cucina bene il miglio

Abwoli, Abwoli

Abbiamo mangiato a sazietà, abbiamo mangiato a sazietà, abbiamo mangiato a sazietà, abbiamo mangiato a sazietà, uh!

È evidente, nel caso qui presentato, come oggi normalmente i *traditional folksong* siano delle suite di canti senza soluzione di continuità, nelle quali diversi brani si inanellano a formare una sequenza che descrive il processo o la narrazione di eventi proposta. A differenza di ciò che avveniva in passato, in seno ad una consuetudine di pratica esecutiva 'spontanea', le performance attuali non presentano diversi canti seguendo una affinità di contenuto o dei rimandi verbali, ma piuttosto tali sequenze manifestano una consequenzialità di eventi, ossia una storia, come indicato nelle linee-guida del festival.

Questo espediente permette di evitare la monotonia di uno stesso canto prolungato che potrebbe sì presentare uno sviluppo narrativo, ma con limitate possibilità di variazione e di drammatizzazione della vicenda. I vari canti della sequenza appartengono infatti a diverse tipologie (di lavoro, di danza, ecc.) e permettono di rappresentare sulla scena le azioni cantate. Nella sequenza qui analizzata ritroviamo un canto per la macinazione del miglio, diversi brevi brani che descrivono lo svolgimento della vicenda e un canto finale di ringraziamento che sfocia nella danza. Di questi brani, durante la ricerca sul campo con gli anziani, mi è stato possibile documentare soltanto il primo che, insieme all'ultimo canto della sequenza, è quello che presenta una maggiore durata e una più articolata elaborazione. Le mie perplessità circa la natura dei vari canti intermedi (se conosciuti in passato o inventati ex-novo) non hanno trovato conferme da parte dei maestri che hanno preparato questa performance, i quali affermano che si tratta di canti tradizionali.

Prima di analizzare la forma del *folksong* nel complesso, vorrei soffermarmi sul primo canto della sequenza, che è appunto l'elaborazione di un canto tradizionale, conosciuto con alcune varianti testuali, da me riportato nel Capitolo III nella versione *Ke ke kamengo*.

Nei vari canti per il miglio da me documentati, così come nell'esecuzione di *Ke ke kamengo* di Dorothy Kahwa, il canto era a voce sola e basato su un modulo ritmico-melodico sul quale si articolava ciascun verso, che comprendeva quattro pulsazioni principali. La prima parte di ogni verso conteneva variazioni verbali che incidevano sull'aspetto ritmico e melodico, mentre la seconda parte dei versi (corrispondente alle parole *kamengo kaseera bali*) si presentava piuttosto stabile, sia a livello verbale che musicale.

Figura 39. Estratto (bb.36-43) dalla trascrizione dell'esecuzione del canto *Ke ke kamengo* nell'esecuzione di Dorothy Kahwa, riportato per intero nel Capitolo III.

Rispetto ai canti del miglio documentati con anziani, nella versione della scuola Kahunga Bunyonyi, il canto si presenta rielaborato strutturalmente ed articolato in tre sezioni principali:

- 1) l'inizio, dove le soliste cantano per intero il verso iniziale (due volte), poi seguite dal coro che intona lo stesso verso (due volte); il tutto si ripete;
- 2) lo svolgimento centrale, in cui il canto assume una forma responsoriale. Le soliste riprendono il profilo melodico della prima parte del verso sul quale articolano differenti frasi verbali, mentre il coro ripete costantemente la seconda parte del verso (*kamengo kaseera bali*);
- 3) la chiusa, dove le soliste intonano *Ahah* con un nuovo profilo melodico e il coro continua come sopra.

Si è scelto di suddividere la trascrizione del canto *Cee ku cee ku* del brano nelle sue tre differenti sezioni (indicate dai numeri 1), 2) e 3)) in modo da rendere più agevole l'analisi.

La trascrizione della prima parte si rifà alla seconda intonazione dei versi iniziali.⁸⁴⁰ Si è detto che le soliste cantano due volte il verso, che poi viene ripreso dal coro (e il tutto si ripete). I versi del canto sono basati, come nell'esecuzione di Dorothy Kahwa, su un modulo di quattro pulsazioni.

⁸⁴⁰ Il verso d'attacco del brano è tagliato, poiché la registrazione è purtroppo iniziata con qualche secondo di ritardo, e si è quindi scelto di trascrivere la ripetizione.

1)

Soliste
Cee-ku cee-ku ka-men-go ka-see-ra ba-li Cee ku cee-ku ka-men-go ka-see-ra ba-

Coro I

Coro II
I - i - i - - - i - i - i

9

li
Cee-ku cee-ku ka-men-go ka-see-ra ba-li Cee ku cee-ku ka-men-go ka-see-ra ba-

- - I - i - i - - - i - i - i

Figura 40. Trascrizione della prima sezione (1) del canto *Ceeku ceeku* eseguito dalla scuola primaria Kauhunga Bunyonyi. Reg. a Kyegegwa, 04/08/2011 [DVD, traccia n. 15].

È probabile che il canto di riferimento alla base della versione realizzata dalla scuola sia parzialmente differente, a livello melodico, da quello da me documentato con Dorothy Kahwa: va considerato infatti che quest'ultimo proviene dal Bunyoro, mentre *Ceeku ceeku* dal Tooro. La parola iniziale *Ceeku*, è verosimilmente una variante verbale, diffusa in versioni tooro che non ho potuto documentare, per *Ke* o *Ce*: si è infatti notata l'associazione dell'occlusiva velare, (suono k) e dell'affricativa postalveolare, (suono tʃ) con il rumore di sfregamento del miglio sulla pietra da macinare (Cfr. Capitolo III).

In questa sede, preme soprattutto indirizzare l'attenzione sulla differente realizzazione melodica della parte conclusiva del verso nella sua prima apparizione e nella sua ripetizione (parole *kaseera bali*). Ad un salto di quinta ascendente e poi equivalente ricaduta discendente (Do4-Sol4-Sol4-Sol4-Do4), si oppone il salto di quarta discendente (Do4-Sol3-Sol3-Sol3): data la stabilità melodica della conclusione di verso rilevata negli altri canti del miglio, pare questa una trasformazione intervenuta nel contesto scolastico. La costante alternanza di queste due forme melodiche è ricorrente in tutto il brano e sembra diretta a favorirne la varietà: nella seconda sezione del canto, infatti, quando la parte finale del verso sarà affidata al coro, creando una forma responsoriale, l'alternanza tra le due versioni eviterà la monotonia del ripetitivo ritorno corale.

Rispetto alla versione di Dorothy Kahwa e agli altri canti del miglio da me documentati, si nota, in questa versione, un allargamento dell'ambitus e l'insistenza sull'intervallo di quinta ascendente o di quarta discendente, in luogo della seconda e della terza minore.

In confronto ad altri canti per il miglio, il tempo d'esecuzione è molto lento: nonostante si mimi la macinazione del miglio, la cui veloce gestualità dovrebbe incanalare lo svolgimento del canto, il tempo risulta calmo. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che *Ceeke ceeke* è utilizzato come canto d'apertura, che deve essere quieto poiché il *folksong* nel complesso è strutturato come un progressivo crescendo (in termini di tempo, intensità, esecutori coinvolti e impatto scenico).

Altra differenza fondamentale tra le due esecuzioni è la presenza di una seconda voce acuta, eseguita da una sezione del coro (Coro II), che è presente per tutta la durata del brano. Questa seconda voce, con una funzione che potremmo definire di decorazione del canto, introduce un elemento totalmente estraneo ai canti tradizionali nyoro e tooro, cioè la sovrapposizione verticale di altezze. Come tale, non dovrebbe essere presente nella performance perché non fa parte degli elementi propri del canto tradizionale, tuttavia al festival questo elemento è stato accettato e la scuola non è stata penalizzata, anzi l'esecuzione è stata particolarmente apprezzata e il *choir* della Kahunga Bunyonyi si è classificato tra i primi anche a livello nazionale nella categoria *folksong*.

Si presenta di seguito la trascrizione della seconda sezione del canto, che riproduce i primi 6 versi solistici e le relative sezioni corali.

2)

17

S Ka-men-go kan-ge - - - - - O-bu-ro nin-sa - - - - -

C I li Ka-men-go ka-see-ra ba-li Ka-men-go ka-see-ra ba-

C II I - i - i - - - - - i - i - i

25

S O-bum-ba nin-sa - - - - - Bu-lio-mua-hur-ra - - - - -

C I li Ka-men-go ka-see-ra ba-li Ka-men-go ka-see-ra ba-

C II I - i - i - - - - - i - i - i

33

S O-bum-ba nin-sa - - - - - Boo-na bai-ja - - - - -

C I li Ka-men-go ka-see-ra ba-li Ka-men-go ka-see-ra ba-

C II I - i - i - - - - - i - i - i

Figura 41. Trascrizione di alcuni versi della sezione centrale (2) del canto *Ceeeku ceeku* eseguito dalla scuola primaria Kauhunga Bunyonyi. Reg. a Kyegegwa, 04/08/2011 [DVD, traccia n. 15].

Nella sezione centrale del brano, è evidente che il modulo di base del canto, basato su quattro pulsazioni fondamentali, viene suddiviso in due parti: la prima (più breve) affidata alle soliste e la seconda (più ampia) assunta dal coro principale. La forma monodica di partenza è stata dunque rielaborata sul modello di una struttura formale, africana per eccellenza, e diffusissima in Bunyoro e in Tooro: la forma responsoriale.

Alle differenti proposte delle solista il coro risponde alternando le due versioni della seconda parte del modulo di base, esposte inizialmente.

Un tratto che risulta differente dai canti tradizionali in stile responsoriale documentati nel Capitolo III è la sovrapposizione tra parte solistica e parte corale (*overlapping* o *tuillage*). Nei canti responsoriali da me registrati da informatori anziani la sovrapposizione era piuttosto breve, mentre in *Ceeke Ceeke* risulta molto marcata, soprattutto nella parte centrale, dove le soliste tengono la nota finale di ogni verso per quasi tutta la durata nel coro successivo. L'enfaticizzazione dell'*overlapping*, che nelle esecuzioni scolastiche presenta solitamente una durata maggiore rispetto alle esecuzioni degli anziani è, per la mia esperienza, un tratto ricorrente in questo tipo di performance. Se la breve durata della sovrapposizione tra parte solistica e parte corale nei canti eseguiti da persone anziane può essere dovuta all'età degli esecutori, è mio parere che la codificazione delle caratteristiche dei canti tradizionali introdotta con l'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole e con la pratica dei festival abbia influito su questo elemento. L'individuazione dell'*overlapping* come una delle caratteristiche distintive del canto tradizionale nyoro (si vedano i punti a) e d) delle linee-guida, ossia le voci *Traditional tone* e *Phrasing* riportate sopra) e l'importanza data alla connessione costante delle due parti ha certamente fatto sì che questo tratto venisse accentuato rispetto alla pratica tradizionale.

Un altro elemento discordante rispetto alla modalità esecutiva documentata con informatori anziani concerne l'accompagnamento strumentale. Nei vari canti per la macina del miglio da me documentati non è previsto l'accompagnamento di tamburi poiché il lavoro manuale fornisce il complemento ritmico del canto (che a sua volta influenza il ritmo di lavoro). Nella trascrizione di *Ceeke ceeke* non sono stati riportati i tamburi, poiché non chiaramente udibili, anche se nel video è chiaro che i musicisti stanno suonando. Nella voce c) delle linee-guida (*Rhythm*) viene infatti sottolineato che è bene che il canto sia accompagnato dagli strumenti della cultura musicale di cui il canto fa parte. Risulta evidente come l'inserimento dell'accompagnamento, seppur discreto in termini di intensità, è stato determinato dalla codificazione della musica tradizionale avvenuta all'interno delle scuole e dei festival scolastici e dall'affermarsi di paradigmi valutativi che assegnano valore al sostegno strumentale del canto, anche quando questo era in passato eseguito senza.

La stessa variazione di intensità nell'esecuzione del canto sembra in buona parte determinata dalle convenzioni entrate in uso coi festival scolastici. Questo elemento è normalmente valutato alla voce f) *Expression/Interpretation* e si trova chiaramente indicato nelle schede di valutazione ad uso della giuria.⁸⁴¹ Nella modalità esecutiva riscontrabile nelle registrazioni storiche e nelle esecuzioni degli anziani non vi erano sostanziali variazioni di intensità, se non determinate da contingenze esecutive. Nel *folksong* qui analizzato, così come nel primo brano che lo compone, le variazioni dinamiche sono accortamente utilizzate: in *Ceeke ceeke* l'avvio e la chiusa sono eseguiti con intensità minore rispetto alla sezione centrale. Ciò è evidente soprattutto nel coro, che all'inizio canta quasi sottovoce. D'altra parte il finale del *folksong* è eseguito in fortissimo, coerentemente con le linee-guida che

⁸⁴¹ Ciò è stato riscontrato da altri autori, come PIER 2009.

prescrivono il climax finale, marcato da un breve momento di danza, con il coinvolgimento di tutti i membri del *choir* e con la massima intensità sonora, sia vocale che strumentale.

Se consideriamo la parte finale del brano, è evidente una diminuzione dell'intensità e un graduale rallentamento. Inoltre si interrompe il flusso dinamico dei versi solistici, che si riducono all'espressione *Ahah*, che ha significato affermativo: il meglio è stato macinato e si può iniziare a cucinare. L'effetto complessivo è quello di dissolvenza progressiva del brano.

Figura 42. Trascrizione di una parte della sezione finale (3) del canto *Ceeeku ceeeku* eseguito dalla scuola primaria Kauhunga Bunyonyi. Reg. a Kyegegwa, 04/08/2011 [DVD, traccia n. 15].

La struttura del canto *Ceeeku ceeeku* in tre sezioni, oltre ad evitare la piattezza della costante contrapposizione tra solista e coro (ossia la struttura che il canto assume per la maggior parte del tempo), è funzionale all'articolazione complessiva del *folksong*. In particolare, l'inizio di questo primo canto permette di introdurre progressivamente il *folksong*, evitando un attacco improvviso, e la sua chiusa, marcata da un rallentamento del tempo, prepara al passaggio al brano successivo.

Un'ultima considerazione merita l'importanza data alla varietà del canto nel suo complesso. Dall'osservazione delle performance di *folksong* nei festival scolastici emerge che tale varietà si esprime a più livelli: dalla dinamica all'accompagnamento, dall'azione scenica ai costumi, dal ritmo all'accostamento di differenti gruppi corali. L'inevitabile processo di spettacolarizzazione subito dai repertori tradizionali nei festival scolastici ha reso la monotonia, in parte connaturata alla forma responsoriale tipica di molta parte dei canti tradizionali, un elemento valutato negativamente dalle giurie così come dal pubblico e dagli esecutori. Se nel *folksong* una generale forma responsoriale viene mantenuta (o creata nel caso di canti originariamente a voce sola), la consueta alternanza di solista e coro viene arricchita dalla presenza di parti corali distinte (brani 1 e 6 della sequenza) oppure viene trasformata nella contrapposizione di due cori, ottenendo così una forma antifonale (canto 5 della sequenza).

Torniamo quindi al *folksong* nel complesso, che è possibile suddividere in sette sezioni (corrispondenti ad altrettanti canti che formano la sequenza) seguendo la segmentazione proposta sopra per il testo verbale. Di seguito si riporta una tabella riassuntiva nella quale

per le differenti sezioni si indicano l'incipit solistico o corale, la durata, le differenti parti vocali e strumentali, le sezioni interne e l'azione scenica.

Canto ⁸⁴²	Durata	Parti vocali e strumentali	Sezioni interne	Azione scenica
1. <i>Ceekeu ceeku</i>	00:00 - 01:21	Due soliste Coro (I) prevalentemente femminile Secondo coro (II) femminile Tamburi in sottofondo (non udibili)	<u>Inizio:</u> 2 versi ripetuti dalle due soliste, 2 versi ripetuti dal coro; il tutto due volte. <u>Svolgimento centrale:</u> Forma responsoriale con breve parte solistica e risposta del coro (<i>Kamengo kaseera bali</i>). <u>Chiusa:</u> forma responsoriale con soliste (<i>Ahah</i>) e coro che continua come sopra.	Soliste: macinazione del miglio sulla pietra <i>rumengo</i> . Altri elementi del gruppo: pestatura [delle pannocchie] del cereale (maschi), spulatura del miglio col cesto <i>rugali</i> (femmine), passaggio al setaccio del miglio (femmine)
2. <i>Oburo oburo</i>	01:22 - 03:06	Solista Coro misto Sonagli Tamburi in sottofondo (non udibili)	Forma responsoriale costante	Raccolta dell'acqua, della legna da ardere, preparazione delle tre pietre del focolare, accensione del fuoco e posa su di esso del recipiente per cucinare.
3. <i>Ekya nyineeka nkikyo</i>	03:07 - 03:34	Tre soliste Coro misto	Forma responsoriale	Riversamento del cereale macinato nell'acqua sul fuoco, preparazione della polenta di miglio.
4. <i>Ahaa! Ahaa! Abwoli mucumba</i>	03:34 - 04:49	Parte solistica parlata Coro Battito mani con gli interventi del coro Tamburi (più sonori nel finale) con gli interventi del coro	Forma responsoriale	Distribuzione della polenta di miglio nei contenitori tradizionali a diverse persone e gruppi.
5. <i>Webale kucumba</i>	04:50 - 05:22	Due cori	Forma antifonale	Ringraziamento alla cuoca.
6. <i>Itwena, itwena tusiime muno Abwoli</i>	05:23 - 07:29	Solista femminile 4 diversi cori (C tutti : coro misto che comprende tutti i coristi; C1: coro misto a destra del palco; C2: piccolo coro femminile a sinistra; C3:	<u>Inizio:</u> la solista espone la propria lunga parte poi ripresa dal C tutti . <u>Svolgimento:</u> forma responsoriale complessa con frasi della solista, seguite da una delle sezioni	Ringraziamento alla cuoca e festeggiamento con danza (<i>runyege</i>) in corrispondenza del C tutti .

⁸⁴² Il nome qui assegnato al canto si riferisce, a seconda di ciò che risulta più significativo per l'individuazione, alla parte corale o all'incipit della sezione.

		piccolo coro femminile a sinistra in relazione a C2; C4: coro maschile al centro del palco). Battito mani Tamburi Sonagli	corali (C1, C2, C3, C4) e dal C tutti . <u>Chiusa sezione:</u> Ripetizione della parte C tutti , con anche la parte di C3, (che ripete <i>Abwoli</i>).	
7. <i>Tulire</i> <i>twigusire</i>	07:30 - 07:37	Coro unico Tamburi Sonagli Grido finale	Unica frase ripetuta all'unisono	Giubilo finale con danza (<i>runyege</i>).

Figura 43. Schematizzazione delle sezioni del *folksong* eseguito dalla scuola Kahunga Bunyonyi al livello regionale del festival 2011.

Normalmente la narrazione procede attraverso il ruolo centrale del solista o dei solisti, ma nel caso qui analizzato anche attraverso varie sezioni del coro. Sono soprattutto i solisti a far avanzare l'azione poiché, nella predominante forma responsoriale, intonano versi sempre differenti, mentre il coro ha una funzione più statica. Tuttavia, in questo *folksong*, il coro è in alcuni punti diviso in sezioni differenti che talvolta enunciano versi diversi. In altre performance scolastiche può invece accadere che uno stesso canto della sequenza presenti solisti differenti che drammatizzano i singoli versi, come diversi attori che interpretano le proprie battute.

In queste performance, supporto della parola cantata sono la mimica, i gesti e i movimenti sul palco, eseguiti sia dai solisti che dai vari elementi del coro, per rappresentare le situazioni cantate. Il coro può essere suddiviso in sezioni distinte o presentare singoli cantori che svolgono azioni diverse; tuttavia anche la parte di coro che realizza un puro supporto vocale, restando statica e senza svolgere azioni sulla scena, partecipa anche testualmente all'esecuzione, talvolta mimando le parole del canto (come pure può avvenire per i solisti) oppure muovendosi a tempo. Le immagini seguenti,⁸⁴³ tratte dai primi tre brani del *folksong* sopra analizzato, possono illustrare la tipologia di azione scenica utilizzata nelle esecuzioni scolastiche.

⁸⁴³ Si tratta di fotogrammi tratti dal video allegato nel DVD, per questo motivo la qualità di immagine è scarsa.



Figura 44. Le due soliste del primo canto macinano il miglio. Performance della Kahunga Bunyonyi Primary School, svoltasi a Kyegegwa il 04/08/2011.



Figura 45. Un elemento del coro soffia sotto la pentola per far accendere il fuoco, mentre la solista del secondo brano, alle sue spalle (abito bianco e verde), canta. Performance della Kahunga Bunyonyi Primary School, svoltasi a Kyegegwa il 04/08/2011.



Figura 46. Durante il terzo brano del *folksong*, il miglio viene messo nei cesti e distribuito per il pasto. Performance della Kahunga Bunyonyi Primary School, svoltasi a Kyegegwa il 04/08/2011.

I costumi degli studenti rappresentano il loro genere e la loro posizione sociale negli eventi presentati dal *traditional folksong*. Gli abiti indossati dal *choir* si rifanno al codice di abbigliamento che è oggi concepito come tradizionale.⁸⁴⁴ Nella performance qui analizzata, le ragazze che impersonano le donne impegnate in un'attività sono abbigliate con la lunga gonna, *kikohi* o *kitambi*, e una blusa tradizionale, *kiteteyi*, mentre coloro che ricoprono il ruolo di donne parte del coro (e che quindi non hanno una parte attiva nell'azione scenica) indossano anche il *suka*, il panno tradizionale portato come un manto che permette soltanto movimenti ridotti. L'abbigliamento dei ragazzi prevede: per gli uomini che pestano i cereali e per i musicisti, t-shirt, pantaloni corti e un panno allacciato su una spalla; per i danzatori t-shirt, pantaloni corti e sonagli alle caviglie; *kanzu* (veste bianca) e giacca per chi impersona gli anziani (si veda l'anziano che beve birra tradizionale sulla destra del palco).

La Kahunga Bunyonyi è una scuola mista, quindi nella performance le ragazze impersonano le donne e i ragazzi gli uomini. Tuttavia, nelle scuole esclusivamente maschili o femminili, gli studenti si trovano a dover intonare canti tradizionalmente non previsti per il loro genere e dunque ad interpretare persone del genere opposto:⁸⁴⁵ i costumi suppliscono alla mancanza di 'materia prima' e delineano dei personaggi ben connotati soprattutto sulla base del genere.

⁸⁴⁴ In realtà nessuno dei tessuti utilizzati in questa performance era presente in Uganda nel periodo precoloniale. Allora gli abiti erano costituiti da panni di corteccia battuta (*rubugo*). Ad esempio il *kikohi*, nel modello oggi ritenuto tradizionale, cioè quello con righe orizzontali colorate, è di fabbricazione indiana e il *kanzu*, la veste bianca maschile, ha origini arabe. Tuttavia, questi due indumenti sono oggi ritenuti tradizionali. Le t-shirt utilizzate dai ragazzi sono di cotone e di provenienza occidentale, e quindi considerate abiti 'moderni', ma sono tollerate poiché permettono di evitare che i ragazzi si esibiscano a torso nudo.

⁸⁴⁵ Ciò avviene soprattutto nelle scuole primarie, ma più raramente nelle secondarie, in parte per la partecipazione minore di questi istituti alle ultime edizioni dei festival, in parte per le resistenze degli studenti, come si vedrà oltre.

L'azione scenica e la drammatizzazione dei canti servono per favorire, negli intenti del festival, la migliore comprensione della vicenda e dunque della cultura tradizionale di cui gli eventi cantati sono esemplificativi; infatti, secondo le linee-guida ufficiali, nessun elemento della performance (accompagnamento, azione scenica, costumi) deve compromettere l'intelligibilità del testo.

Tuttavia la dimensione spettacolare dell'esecuzione è evidente ed è comprensibile nell'ottica della competizione che guida il festival: attraverso la varietà di stili e brani, la gestione degli spazi sul palco, i costumi, le scenografie, l'interpretazione non solo canora ma anche attoriale degli studenti, una performance di *folksong* diventa accattivante per il pubblico come per la giuria e quindi facilita la vittoria.

A livello complessivo, le performance scolastiche sembrano dunque somigliare a dei brevi musical e mostrano tratti in comune con l'opera tradizionale nigeriana che, nel contesto della conferenza sulla musica tradizionale africana tenuta all'Università Makerere nel 1963, era stata suggerita come modello di efficace riproposta della musica tradizionale nel contesto moderno.⁸⁴⁶

La manifesta volontà educativa che informa le direttive scolastiche per le performance dei canti tradizionali (nella forma di documenti per le giurie, come quelli riportati in Appendice, o di indicazioni ad uso dei maestri) sembra essere indirizzata principalmente alla conservazione, tramite l'esecuzione in forma di narrazione cantata, e dunque alla trasmissione delle usanze tradizionali alle nuove generazioni. Allo stesso tempo il festival vuole favorire la costruzione dell'identità nazionale nell'ottica della conoscenza reciproca delle varie culture del Paese: al livello di selezione regionale e soprattutto nazionale, infatti, i vari *choir* si confrontano con alunni provenienti da aree culturali differenti.

Dall'analisi delle esecuzioni contemporanee dei canti tradizionali, sembra che non siano i canti il vero centro di attenzione, ma che tali brani vengano utilizzati in modo funzionale, per costruire una storia, illustrare una vicenda e trasmettere un messaggio. In questo senso, la vicinanza con i canti composti o rivestiti di nuove parole nelle campagne di sensibilizzazione è evidente, così come risulta chiaro che diverse innovazioni siano permesse nei festival, poiché più una performance è apprezzata più il messaggio verrà recepito. Negli ultimi decenni infatti lo Stato ugandese, così come le ONG e altre istituzioni o addirittura marchi commerciali, ha accortamente utilizzato il canale del canto e della danza tradizionale per trasmettere messaggi educativi, sensibilizzare a proposito di temi delicati, come l'AIDS, e informare la popolazione, con esiti spesso molto efficaci.

L'utilizzo funzionale dei *folksongs* sembra diretto alla trasmissione alle nuove generazioni della 'tradizione', intesa come complesso di usanze e pratiche, le quali sono veicolate dalla storia del canto e supportate dalla musica e dall'azione scenica. In altre parole, la conformità del *folksong* alla 'tradizione' non si riscontra nelle sue caratteristiche formali, esecutive o stilistiche, come ha evidenziato l'analisi condotta, ma la sua 'autenticità' (parametro oggetto di valutazione delle giurie) è piuttosto rappresentata, messa in scena e cantata in queste performance. Nel corso della citata lezione ai membri della giuria,

⁸⁴⁶ KAKOMA, MOORE, P'BITEK 1964, p. 22.

l'insegnante che istruiva i giurati affermò: "stiamo cercando di conservare la cultura, per questo va creata una storia secondo la tradizione".⁸⁴⁷ Dunque la coerenza con la 'tradizione' e dell' 'autenticità' del canto, espresse nelle linee-guida del festival e nelle intenzioni degli insegnanti che preparano i *choirs*, non sono incentrate sulla modalità esecutiva o sullo stile del canto, ma si esprimono nell'argomento raccontato nella storia intessuta dai canti. Come si connota questa tradizione nel presente e quale sia il senso della trasmissione di tale tradizione saranno argomenti oggetto di discussione nelle Conclusioni.

Nannyonga-Tamusuza ha succintamente denunciato la perdita di 'autenticità' dei canti tradizionali ganda sotto l'influenza dei festival scolastici e di singoli artisti che eseguono questi repertori modellandoli attraverso la propria creatività.⁸⁴⁸ Nel caso Bunyoro e del Tooro, i canti tradizionali sono raramente eseguiti dai gruppi folklorici, che si concentrano soprattutto nel repertorio coreutico, e similmente rare sono le riprese di canti tradizionali da parte di singoli cantanti. Per quanto riguarda i canti tradizionali, è dunque soprattutto attraverso le scuole che essi continuano ad essere eseguiti, anche se spesso i membri di un gruppo conoscono diversi *folksongs* che hanno appreso durante il percorso scolastico, contesto nel quale, generalmente, essi hanno iniziato ad accostarsi alla danza e alla musica tradizionale proprio attraverso la preparazione ai festival.⁸⁴⁹

È soprattutto in Tooro che i canti tradizionali hanno trovato una riproposta popolare attraverso i *cultural group*. In particolare l'associazione *Ngabu za Tooro*, fondata a Fort Portal nel 1999 da Atwoki Rwagweri, per circa un decennio si è impegnata nell'ambito culturale e nella riproposta di repertori tradizionali.⁸⁵⁰ L'esperienza di questa associazione può essere un esempio significativo dell'attività dei *cultural group*, che spesso non si limitano alle performance coreutico-musicali, ma sono attivi anche nel campo del sociale.

La fondazione degli *Ngabu za Tooro* è avvenuta per una necessità di riorganizzazione dei nuovi stimoli interni anche sull'onda dell'entusiasmo per la restaurazione della monarchia tradizionale dell'area, cui il nome dell'associazione fa riferimento (letteralmente significa 'scudi del Tooro', cioè protettori [della cultura] del regno tradizionale). L'attività degli *Ngabu za Tooro* è stata supportata dall'organizzazione non governativa HIVOS,⁸⁵¹

⁸⁴⁷ Marrion Nyakato nel corso della lezione tenutasi a Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁸⁴⁸ NANNYONGA-TAMUSUZA 1995, pp. 340-341.

⁸⁴⁹ Int. a Muhammad Makidadi, Mparo, il 24/02/2008. Anche Barz sottolinea come le scuole dell'Africa centro-orientale (dove molti giovanissimi si avvicinano per la prima volta alla musica tradizionale) siano oggi considerate le fucine dei nuovi talenti artistici, competenti sia nello stile tradizionale locale e che in stili appartenenti ad altre culture (BARZ 2004 pp. 60 e 87).

⁸⁵⁰ Le basi per la fondazione di quest'associazione sono state gettate nel 1995 da un gruppo di studenti dell'Ovest del Paese, di cui Rwagweri faceva parte, alla Makerere University di Kampala. Inizialmente il gruppo si poneva come obiettivo principale lo sviluppo agricolo del proprio paese; queste premesse sono state poi ampliate durante lo svolgimento delle attività a Fort Portal e l'attenzione principale dei nuovi giovani membri si è rivolta all'aspetto culturale.

⁸⁵¹ Humanist Institute for Development Cooperation. La collaborazione è durata 9 anni (dal 1999 al 2008). Il sostegno finanziario di HIVOS si è poi interrotto perché nel corso di un controllo di bilancio è stato verificato un utilizzo improprio dei fondi donati. Oggi gli *Ngabu za Tooro* stanno cercando di ottenere altri finanziamenti

attraverso una collaborazione strutturata in tre punti principali: il sostegno dell'imprenditoria locale e dell'agricoltura; lo sviluppo di un efficace sistema di passaggio della cultura da generazione a generazione, con attenzione al ruolo delle donne; la promozione artistica giovanile.⁸⁵² Riprendendo le parole di Atwoki Rwagweri, «Noi usiamo la cultura come catalizzatore e strumento di trasformazione sociale.»⁸⁵³

Le attività svolte sul versante culturale che miravano a favorire la conservazione della cultura e la sua trasmissione, come previsto dal progetto finanziato dall'olandese HIVOS, consistettero soprattutto nella 'professionalizzazione' e formazione di figure tradizionali legate ad esempio alla cerimonia della presentazione dello sposo alla famiglia della sposa (*kweranga*). In seno agli *Ngabu za Tooro* si formarono così le figure del *master of ceremony* (il 'mediatore' della cerimonia nuziale) e delle ancelle incaricate di curare la cerimonia del latte (servito agli invitati del matrimonio).

Per quanto riguarda le iniziative portate avanti dagli *Ngabu za Tooro* in ambito artistico-musicale, vi sono gli spettacoli svolti dal *cultural group* dell'associazione che per diversi anni si è esibito su base settimanale a Fort Portal, e periodicamente su ingaggio anche altri luoghi, con spettacoli di danza, musica e teatro, che propongono generi tradizionali e scene ispirate alla tradizione, le quali uniscono una vena umoristica a scopi educativi, similmente a quello che Margaret Macpherson chiama *theatre for development*, cioè un forma di teatro che recupera forme tradizionali di narrazione, arricchite di danze e musiche, per affrontare un discorso sullo sviluppo.⁸⁵⁴

Grazie al supporto degli *Ngabu*, si è sviluppata l'attività di un artista locale, Moses Kigambo, che ha composto nuove canzoni, ispirandosi allo stile tradizionale, per comunicare messaggi legati a temi d'attualità, come il legame con la propria terra, la sicurezza sanitaria, ecc.⁸⁵⁵ Il gruppo ha inoltre realizzato delle incisioni di musiche tradizionali, rielaborate per renderle più accattivanti per il pubblico, e che spesso sono riutilizzate anche durante le performance dal vivo.

Uno dei canti più famosi rieseguiti ed incisi da artisti che ruotano attorno al gruppo *Ngabu za Tooro* è *Ngayaya muhuma wange* ('Ngayaya, signore mio'), un *nanga* piuttosto

dall'UNESCO, attraverso la Cross Cultural Foundation of Uganda, per le loro attività culturali, anche grazie alle attività svolte parallelamente da *Koogere*, Alice Basemera, che si supporta l'attivismo femminile.

⁸⁵² Inizialmente la HIVOS aveva previsto come terzo punto la lotta all'AIDS, ma successivamente, date le predisposizioni e potenzialità di alcuni membri del gruppo, il programma si è rivolto alla promozione musicale.

⁸⁵³ Da NGABU ZA TOORO, *The Trip Profile*, pubblicazione a carattere locale per promuovere la tournée del gruppo negli Stati Uniti. La citazione – da me tradotta – iniziava con: «la forza maggiore degli africani è la loro eredità naturale e culturale nella forma dell'ambiente, della cultura materiale, della storia e dell'espressività nel folklore, nella danza e nell'arte. Gli africani hanno bisogno di riscoprire loro stessi nella loro eredità culturale, recuperare e integrarsi nel grande processo di sviluppo.»

⁸⁵⁴ MACPHERSON 1999.

⁸⁵⁵ L'analisi del brano *Ekirale* di Moses Kigambo è stata da me presentata nell'intervento dal titolo *Etnomusicologia applicata e cultural groups. Esempi dall'Uganda e dal Camerun*, alla Giornata di studi "Etnomusicologia e cooperazione internazionale in Africa" tenutasi a Ravenna, il 29 marzo 2011.

conosciuto in Tooro.⁸⁵⁶ [DVD, traccia n. 16] Come si è visto nel Capitolo III, i *nanga* costituiscono un repertorio esclusivamente femminile: il canto esprime infatti la lode e l'amore diretti al compagno. Nell'incisione degli *Ngabu za Tooro* il canto viene drammatizzato in alcuni punti, cioè alcuni versi vengono interpretati da una voce maschile. All'inizio vi è un brevissimo scambio tra il solista maschile e la solista femminile, si sviluppa poi il canto vero e proprio, che ha forma strofica, e vi è il richiamo della solista femminile al suo 'amore' (*ngonzi*), l'uomo ascolta la lode della donna solista e del coro femminile; nel finale vi è una sorta di breve duetto amoroso tra i due solisti. Si riporta di seguito il testo del canto: le S e le C si riferiscono rispettivamente alle parti della solista e del coro femminili, mentre il solista maschile è indicato con S masch.

S- *Ngayaga*⁸⁵⁷

C- *Ngayaya, ngayaya*

S masch.- *Eh kibuli kyange*

Eh, mio fiore

C- *Eh muhuma wange*

Eh, mio signore

C- *Ngayaya ngayaya, muhuma wange *4*

mio signore

S- *Oli kafunjo k'omu nyanja, muhuma wange*

Sei come il papiro nel lago, mio signore

S- *Niko basikisa emikono yombi, muhuma wange*

Quello che strappano via con due mani⁸⁵⁸

S- *Oli kafunjo k'omu nyanja, muhuma wange*

Sei come il papiro nel lago, mio signore

S- *Niko basikisa emikono yombi, muhuma wange*

Quello che strappano via con due mani

C- *Ngayaya ngayaya, muhuma wange * 4*

S- *Oli ihuli ly'endisya*,⁸⁵⁹ *muhuma wange*

Sei un uovo di uccello selvatico, mio signore

S- *Abakuzoire kabakatunga, muhuma wange*

Coloro che ti fecero⁸⁶⁰ possiedono molto

S- *Oli ihuli ly'endisya, muhuma wange*

Sei un uovo di uccello selvatico, mio signore

S- *Abakuzoire kabakatunga, muhuma wange*

Coloro che ti fecero possiedono molto

C- *Ngayaya ngayaya, muhuma wange *4*

S- *Ngonzi, ngonzi, ningamba naiwe*

Amore, amore, ti sto dicendo

S masch.- *Ninkuhurra, gamba*

Ti sto ascoltando, parla

⁸⁵⁶ La versione del brano che circola ancora oggi è stata incisa prima del 2000; pur essendo un brano ancora molto ascoltato e trasmesso alla radio, non ne sono più conosciuti gli interpreti. È opportuno ricordare, a questo proposito, che in Uganda non esiste una legge sul copyright e sui diritti dell'autore o dell'interprete sulla trasmissione radiofonica delle proprie composizioni o interpretazioni: i brani musicali trovano così una circolazione informale e, se non accompagnati da un'opera di promozione personale dell'autore, la loro paternità scolorisce progressivamente.

⁸⁵⁷ Come si è già rilevato nel Capitolo III, la parola *ngayaya* fa riferimento all'ondeggiare sinuoso delle donne quando cantano i *nanga*.

⁸⁵⁸ Ossia una pianta di papiro che è rara da ottenere poiché difficile da estirpare.

⁸⁵⁹ Piccolo uccello bianco che vive in simbiosi con il bestiame.

⁸⁶⁰ Cioè i suoi genitori.

S- <i>Okandogesa enseko y'ensi</i> , ⁸⁶¹ <i>muhuma wange</i>	Mi hai stregata con le erbe, mio signore
S- <i>Obu nkurora nseka nyenka, muhuma wange</i>	Ogni volta che ti vedo rido sola
S- <i>Okandogesa enseko y'ensi, muhuma wange</i>	Mi hai stregata con le erbe, mio signore
S- <i>Obu nkurora nseka nyenka, muhuma wange</i>	Ogni volta che ti vedo rido sola
C- <i>Ngayaya ngayaya, muhuma wange</i> *4	
S masch.- <i>Obw'olinooba ntakunoobere, kibuli kyange</i>	Se mi odi e io non ti avrò odiata, mio fiore
S masch.- <i>Ndyegoromora omu nyanja Rweru, kibuli kyange</i>	Mi annegherò nel lago Rweru
S masch.- <i>Obw'olinooba ntakunoobere, kibuli kyange</i>	Se mi odi e io non ti avrò odiata, mio fiore
S masch.- <i>Ndyegoromora omu nyanja Rweru, kibuli kyange</i>	Mi annegherò nel lago Rweru
C- <i>Ngayaya ngayaya, muhuma wange</i> *4	[frammento con seconda voce maschile] [intervento seconda voce femminile]
Intermezzo strumentale	
C- <i>Ngayaya ngayaya muhuma wange</i>	
S masch.- <i>Kibuli kyange</i>	Mio fiore
C- <i>Ngayaya ngayaya muhuma wange</i>	
S masch.- <i>Mawe!</i>	Mamma!
Sezione ripetuta due volte	
C- <i>Ngayaya ngayaya muhuma wange</i>	[intervento seconda voce femminile]
S masch.- <i>Mawe</i>	Mamma!
C- <i>Ngayaya ngayaya muhuma wange</i>	
S- <i>Muhuma wange</i>	
C- <i>Ngayaya ngayaya muhuma wange</i> (2 vv.)	
C- <i>Muhuma wange, eh, muhuma wange</i>	

Ho documentato questo stesso canto sul campo in versioni sostanzialmente simili tra loro per quanto riguarda il contenuto verbale, che si rivela nel complesso stabile, ma differenti per la forma e la modalità esecutiva.⁸⁶² Alcune esecuzioni mostravano la diretta influenza della versione degli *Ngabu za Tooro*, che ha avuto molto successo ed è stata frequentemente trasmessa alla radio. Per questo motivo mi sembra opportuno fare riferimento ad una versione di molto precedente l'incisione degli *Ngabu za Tooro*; rimando quindi alla registrazione di *Ngayaya muhuma wange* eseguita da bambine ed effettuata da Peter Cooke in Tooro nel periodo tra il 1964 e il 1968.⁸⁶³ Nella versione di Cooke, come in talune di quelle da me documentate da informatori anziani (come Abigael Balikenda e Gerrison Kinyoro), questo *nanga* ha una struttura responsoriale, nella quale ai versi a e b del

⁸⁶¹ *Kyllinga albiceps*: è un'erba dai fiori bianchi utilizzata localmente per far innamorare una donna o per far sì che il suo amore duri a lungo.

⁸⁶² Abigael Balikenda. Reg. a Hoima, il 28/07/2009; *Birungi Byensi Dramatic Development Association* con Margret Kunihira. Reg. a Karago, il 31/07/2010; Patrick Mugabo, Jane Kabasinguzi, Monica Nyakaisiki (membri degli *Ngabu za Tooro*). Reg. a Fort Portal, il 22/07/2010; Gerrison Kinyoro e coro maschile. Reg. a Kiguma, il 10/09/2010; Rose Adyeri e Stephen Mugabo. Reg. a Rwengoma, il 01/09/2010; Peluce Kobusinge, Norah Kugonza, Faithful Kabajuma, Edith Kanyunyuzi, Pederasi Kuzaala, Safina Tibananuka, John Kasigazi, Stephen Kaasami. Reg. a Mabira, il 09/09/2010.

⁸⁶³ Registrazione effettuata in Tooro alla Galihuma Primary School, presso Butiiti; nu PCUG64-8.26.A5.

solista risponde il verso x del coro e dove il nucleo costituito da coppia di versi solistici e risposta corale si ripete due volte (ab - x; ab - x). La versione degli *Nagbu za Tooro*, accorpando i versi solistici e quelli corali, perde il carattere responsoriale e sembra una forma strofica (abab - x*4). Inoltre, nella versione di Cooke, come in quelle da me documentate con alcuni anziani, non vi sono scambi di frasi tra solisti diversi.

L'elemento della drammatizzazione è estraneo alla tradizione ed è entrato nella modalità esecutiva dei canti tradizionali sia attraverso i festival scolastici che attraverso la pratica dei *cultural group*, le due principali polarità dell'attuale riproposta della musica tradizionale che, come si è più volte ricordato, sono in costante scambio e confronto tra loro.

Si è detto nei capitoli precedenti che i canti *nanga* erano accompagnati dall'omonima cetra a vasca. Nell'incisione degli *Nagbu za Tooro*, l'accompagnamento è interamente realizzato con il sintetizzatore: si distinguono il timbro di sonagli, tamburi, xilofono e uno strumento a corda che realizza note tenute, infine, nell'intermezzo, il flauto: nessuno di questi strumenti accompagnava tradizionalmente i *nanga*; la cetra a vasca, infatti, pur essendo un cordofono, era utilizzata soltanto con la tecnica del pizzicato. L'utilizzo degli strumenti digitali è ormai piuttosto diffuso in Uganda e, seppur associato alla *popular music*, sta da anni prendendo piede anche nelle nuove versioni di canti tradizionali. L'atmosfera 'tradizionale', legata alla dimensione di villaggio nella quale si vuole inserire questo canto è peraltro evocata dal cinguettio degli uccellini all'inizio dell'incisione, prima che principi la musica.

Negli spettacoli organizzati dagli *Ngabu za Tooro* a Fort Portal, in uno spazio all'aperto di proprietà del gruppo, si annoverano diversi tipi di performance: da brevi sketch teatrali in lingua locale alla danza hip-hop, dal canto alla danza tradizionale. Negli ultimi anni di attività degli *Ngabu za Tooro*, le incisioni di canti tradizionali da parte di artisti facenti capo al gruppo sono utilizzate per accompagnare la danza (senza quindi aver bisogno di musicisti e di coro), ma anche per rappresentare sulla scena i canti. Si esegue cioè il canto in *playback* e si recita sul palco la situazione veicolata dalle parole del canto. Questa situazione ricorda da vicino una modalità esecutiva tipica della *popular music*, che è divenuta molto in voga in Uganda negli ultimi anni e che viene comunemente definita *miming*, ossia mimare: si finge di cantare, quindi si mima questa azione, ma con particolare attenzione anche alla gestualità e alle movenze che accompagnano il gesto vocale, solitamente imitando lo stile specifico del cantante famoso. Se con i festival scolastici si assiste alla rappresentazione delle azioni e circostanze narrate nel canto, tra i *cultural group* si sta facendo strada una simile rappresentazione su palcoscenico che però talvolta non si avvale dell'esecuzione musicale dal vivo, ma del *playback*. I membri del gruppo spiegano questa scelta dicendo che l'incisione è sicuramente un'esecuzione migliore di quella che può risultare dal vivo, per diversi fattori: in primo luogo, mancando microfoni per tutti i cantanti, vi è un problema di amplificazione nello spazio aperto dove si svolge lo spettacolo; in secondo luogo l'incisione è più 'bella', poiché più ricca di suoni, con il canto più pulito e più organizzata dell'esecuzione che si può ottenere dal vivo con poche prove; infine, visto che il sistema di amplificazione viene comunque noleggiato perché serve il microfono per i presentatori e la musica per i balli come l'hip hop, vale la pena utilizzarlo anche per suonare la musica tradizionale.

A questo proposito, sembra significativo considerare brevemente un estratto dallo spettacolo degli *Ngabu za Tooro* in cui figura il canto esaminato sopra. Propongo quindi uno spezzone video in cui si interpreta il canto *Ngayaya muhuma wange*, seguito da un altro canto *nanga*, *Ngayaya kowe nsama*, interpretato a partire dall'incisione di Patrick Mugabo, membro del gruppo. Nel video, da me registrato a Fort Portal, il 01/08/2010 [DVD, traccia n. 17] è possibile vedere come i due canti *nanga* vengano interpretati, recitati e messi in scena dal gruppo. In particolare, in *Ngayaya muhuma wange* diverse coppie interpretano la situazione amorosa veicolata dal canto (attraverso scambio canoro tra uomo e donna), tentando di riproporre il contesto esecutivo proprio dei *nanga* (ossia l'ambiente domestico, nel quale la donna, seduta compostamente, loda l'uomo). In *Ngayaya kowe nsama*, vi è il tentativo di variare questa situazione esecutiva, a partire dall'incisione del brano, che è più drammatizzata della precedente. A parte le coppie che si comportano come nel canto precedente, un esecutore interpreta la voce maschile incisa con il *miming*, e poi al centro del palco ricrea la circostanza esecutiva dei *nanga*, mentre alcuni altri artisti accennano passi di danza (*makondeere*)⁸⁶⁴ sul tempo lento del brano.

L'esecuzione pressoché esclusiva dei canti tradizionali nei festival scolastici e da parte dei *cultural group* ha comportato una scarsa consapevolezza della trasformazione subita da questi repertori tra gli studenti e musicisti e danzatori. Infatti, nel seguire le linee programmatiche previste per l'esecuzione dei *folksong*, si sono perse di vista le modalità esecutive che ancora si possono ritrovare nell'interpretazione degli anziani, mentre altre caratteristiche, codificate nella teoria sulla musica locale, risultano spesso ampliate in modo estraneo alla pratica passata. Raramente si riscontra la volontà di un'indagine che torni alle 'fonti' di questi repertori, che ancora si conservano nella memoria degli anziani. Più consapevoli di questo processo sono gli insegnanti di musica e gli istruttori dei gruppi che, tuttavia, raramente compiono scelte esecutive che oltrepassino i modelli affermatosi nella pratica attuale o contrari alla tendenza costantemente innovatrice presente nella riproposta dei repertori tradizionali.

Un'affermazione, che è più volte ritornata come risposta alle mie domande relative alle questioni di autenticità e aderenza alla tradizione rispetto alle performance contemporanee, è stata «Tradition is moving» (Cfr. Capitolo V). Chi ha una certa confidenza coi repertori tradizionali sa benissimo che vi sono state molte trasformazioni e che questo processo è tuttora in atto, ma continua a ritrovare nelle esecuzioni attuali di *folksong*, così come avviene per la *folk dance*, l'espressione della propria tradizione.

In generale, tuttavia, tra la gente comune si riscontra poca consapevolezza del carattere ibrido dei repertori tradizionali riproposti oggi. Questa considerazione è stata fatta anche da Gerhard Kubik, con particolare riferimento alla *popular music* «Across Africa, among rural and semiurban populations, historical consciousness in music remained low. Youth – the

⁸⁶⁴ In Tooro, la danza *makondeere*, tradizionalmente eseguita nel contesto di corte sull'accompagnamento delle omonime trombe ad imboccatura laterale, è stata recentemente associata ai canti tradizionali e neo-tradizionali in tempo lento ad opera appunto degli *Ngabu za Tooro* e degli artisti provenienti da questo gruppo.

cohort of the population whose tastes relied on the mass media, and whom in turn those media easily manipulated – often dismissed older styles as “out of date” and therefore worthless.»⁸⁶⁵

⁸⁶⁵ КУВИК 2002, p. 324, che aveva già espresso una simile riflessione in КУВИК 2001, p. 207.

2. La danza *runyege* nelle performance contemporanee

Anche le danze tradizionali hanno subito un processo di codificazione e, parallelamente, di contaminazione, come è accaduto ai canti tradizionali. Nannyonga-Tamusuza ha analizzato il processo di trasformazione della danza ganda *baakisimba* all'interno dei festival scolastici.⁸⁶⁶ Essendo i festival scolastici un evento organizzato a livello nazionale, molti degli elementi che sono venuti modificandosi nel *baakisimba* hanno subito un simile processo anche nelle danze dell'Uganda occidentale. Come per la categoria *folksong*, anche per la danza tradizionale i parametri di giudizio delle giurie si sono progressivamente sviluppati ed articolati nel tempo.

Nei festival, scolastici che di altre tipologie, la danza tradizionale è la categoria più apprezzata sia dalla giuria che dal pubblico e per questo viene lasciata come gran finale, poiché è la performance più coinvolgente.⁸⁶⁷

Nel programma dei festival scolastici, non sono descritte tutte le caratteristiche della danza tradizionale come avviene invece per il *folksong*, poiché molti elementi sono derivati da quella categoria, come lo stile del canto e dell'accompagnamento. Nel paragrafo riservato alla *traditional folk dance* nel documento *Important highlights in each class* nell'Appendice II, sono indicati gli elementi sui quali si deve concentrare l'attenzione della giuria. Come nel caso della categoria *folksong*, riprenderò queste indicazioni integrandole con le indicazioni fornite dai docenti Joshwa Kabyanga e Marrion Nyakato alla lezione per nuovi membri delle giurie che ho avuto modo di seguire nel 2011⁸⁶⁸ e con mie considerazioni riguardo contesto tooro (la lezione per le giurie si riferiva infatti soltanto alla regione nyoro).

Ai giurati è richiesto di:

1) **identificare la danza o le danze eseguite.** Ogni *choir* può scegliere le danze da eseguire a partire da quelle identificate come tradizionali per la regione. I Banyoro possono infatti scegliere tra diverse danze locali: il *runyege*, lo *ntogoro*, l'*iguulya*, il *rusindi* e il *kagoma*. I Batooro generalmente eseguono il *runyege*, anche se nella regione vi sono altre danze tradizionali,⁸⁶⁹ poiché solo quest'ultima è stata formalmente riconosciuta come danza tooro. Un'esecuzione di *traditional folk dance* può comprendere una sola danza oppure combinarne diverse in una suite, ad esempio in Bunyoro una performance scolastica si apre spesso con il *runyege*, passa all'*iguulya* e chiude con lo *ntogoro*, che ha un tempo più spedito. A differenza di quanto detto per i *folksongs*, questa è una pratica conforme alla tradizione: nelle occasioni di festeggiamento diverse danze potevano infatti succedersi senza soluzione di continuità.

⁸⁶⁶ NANNYONGA-TAMUSUZA 2003.

⁸⁶⁷ Nei festival che ho avuto modo di seguire, la danza tradizionale era sempre l'ultima categoria ad essere eseguita: il che invogliava il pubblico (me compresa) a restare fino al termine delle lunghe giornate di festival. La preferenza per la danza tradizionale su tutte le altre categorie di competizione è stata osservata anche da PIER 2009, p. 86.

⁸⁶⁸ Lezione tenutasi a Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁸⁶⁹ Come ad esempio il *bw'omu mbaju* o il *kalezi*.

2) **analizzare l'accompagnamento.** Per l'accompagnamento sono contemplati gli stessi strumenti previsti per il *folksong*: i tre tamburi (due *ngoma*, uno *ngaabi*), eventualmente la fidula *ndingidi* e il battito delle mani. Il timbro della voce deve essere naturale ed è possibile, in Bunyoro, eseguire lo jodel (*kuhugura*).

3) **controllare i costumi, le scenografie e il trucco.** In Bunyoro alle ragazze è richiesto di danzare con la lunga gonna *kikohi*, il gonnellino di rafia (*mucence*) e l'anello in vita (*kiguuli*);⁸⁷⁰ mentre in Tooro quest'ultimo elemento non è richiesto. I ragazzi devono danzare con la maglietta, i pantaloni corti, il gonnellino in vita e i sonagli *binyege* che sono obbligatori, anche per l'aspetto strumentale della danza. Nell'ottica dei festival scolastici, i costumi servono per accentuare i movimenti della danza e altresì mostrare la cultura tradizionale, che si esprime anche attraverso l'abbigliamento.

4) **osservare le formazioni (*formation*) di base,**⁸⁷¹ ossia le differenti disposizioni dei danzatori nello spazio disponibile per l'esecuzione. Sono ammesse diverse figurazioni: quella circolare, quella lineare, quelle che formano lettere dell'alfabeto (I, M, N, T, U, V, Z, X) e quella libera. La giuria deve valutare la regolarità della formazione e la fluidità del passaggio da una formazione all'altra. Secondo Marrion Nyakato «Le formazioni della danza producono bellezza sul palco, evitano la monotonia e aiutano nel cambiamento dello stile di danza».⁸⁷²

5) **controllare l'adeguatezza del tempo alla tipologia di danza:** ogni danza ha la propria velocità di esecuzione e va evitata un'accelerazione eccessiva. Marrion Nyakato sottolinea che le danze devono essere eseguite non troppo rapidamente come nella pratica dei *cultural groups*, anche perché una performance di danza scolastica solitamente ha una durata più lunga di quelle dei gruppi ed è quindi necessario moderare lo sforzo.⁸⁷³

6) **verificare, se vi sono diversi stili nella danza, che siano appropriatamente connessi** per assicurare il flusso della danza nel complesso. Come si evince dalla schede di valutazione, all'interno dello stile è compreso il concetto di livello della danza (*level*).⁸⁷⁴ È bene che la

⁸⁷⁰ In particolare, *runyege* e *iguulya* si danzano tradizionalmente con un anello (*kiguli*, pl. *bi-*) in vita, lo *ntogoro* con due *biguuli*. Nel caso di suite che comprendano queste varie danze, non essendovi il tempo per rimuovere o aggiungere un anello in vita, solitamente nelle performance attuali si sceglie di indossarne uno soltanto sin dal principio della danza. Il codice di abbigliamento dei festival prevede anche che le ragazze possano legarsi sulla fronte una fascetta di stoffa (*kahuta*), eventualmente decorata con conchiglie cauri.

⁸⁷¹ In assenza di un termine migliore che descriva esattamente il significato dato in questo contesto alla parola *formation*, traduco letteralmente il termine inglese con 'formazioni'. La traduzione con 'coreografia' o 'figura' risulterebbe infatti troppo connotata nel contesto del balletto classico e non descriverebbe appropriatamente il significato dato all'interno dei festival al termine *formation*.

⁸⁷² Nel corso della lezione tenutasi a Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁸⁷³ Cfr. nota precedente.

⁸⁷⁴ Anche in questo caso ho scelto una traduzione letterale per *level*, poiché manca un termine italiano che descriva la specifica accezione qui prevista.

performance presenti vari livelli, ossia che si articolano nella postura eretta (*high level*), in una posizione intermedia (*medium level*) e in una bassa, cioè a terra (*low level*).

-

7) **osservare che il climax della danza sia ben definito.** Nella performance non è sufficiente una successione di stili, formazioni e livelli diversi, ma servono un crescendo e un apice, che vanno preparati e gestiti con cura.

8) **valutare l'eventuale necessità di una coda.**

Nella scheda di valutazione riportata nell'Appendice II (*Uganda traditional folk dance*), proposta ai giurati del festival 2011, sono presenti cinque categorie di valutazione. Si tratta:

1) dell'accompagnamento, che deve essere adatto e 'autentico', quindi conforme alle caratteristiche indicate come proprie dell'area geografica di appartenenza della scuola (il riferimento è a quanto indicato nella categoria *folksong*);

2) dei costumi, che devono essere appropriati, eleganti e della taglia giusta; Joshwa Kabyanga sottolinea che devono essere puliti ben tenuti e non eccessivi;⁸⁷⁵

3) dell'utilizzo dello spazio, attraverso la creazione di figurazioni sul palco e un generale buon uso della superficie disponibile; Kabyanga insiste sul fatto che è necessaria varietà di stile e di formazioni per evitare la monotonia;⁸⁷⁶

4) della tecnica di danza, di cui viene valutata l'abilità, lo stile (che deve essere variato, non monotono), la flessibilità, l'uniformità, i 'livelli' e la coesione di gruppo;

5) dell'effetto generale, che deve risultare 'autentico' (la performance deve essere riconosciuta come una vera danza nyoro o tooro) e al tempo stesso coinvolgente, *entertaining*.

Nelle schede di valutazione attuali non è prevista una votazione esplicita sull' 'autenticità' dell'esecuzione, come era nei moduli di valutazione considerati dall'articolo di Nannyonga-Tamusuza,⁸⁷⁷ tuttavia questo è un parametro che informa il giudizio di due elementi della danza da giudicare, l'accompagnamento e l'effetto complessivo. Sulla questione dell' 'autenticità', discussa anche da Nannyonga-Tamusuza,⁸⁷⁸ si è detto nel Capitolo V. In questa sede, con l'analisi delle singole categorie di valutazione e delle performance di *traditional folk dance* sarà possibile verificare concretamente la problematicità del concetto di autenticità nel suo riferimento ad un modello di tradizione ambiguo e contraddittorio, che incorpora diversi elementi non autoctoni o che non appartengono allo stile della danza prima che subisse una certa trasformazione dovuta alla spettacolarizzazione.

L'insegnamento nelle scuole e la pratica dei festival hanno avuto un grande peso nella trasformazione delle danze tradizionali in Uganda, come si è visto per i canti. A partire dall'opera di catalogazione delle tradizioni musicali associate alle diverse culture ugandesi,

⁸⁷⁵ Nel corso della lezione tenutasi a Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁸⁷⁶ Cfr. nota precedente.

⁸⁷⁷ NANNYONGA-TAMUSUZA 2003.

⁸⁷⁸ NANNYONGA-TAMUSUZA 2003, p. 101.

condotta principalmente attraverso la grande macchina normalizzatrice dei festival, si sono individuate le danze proprie delle diverse *tribe* ugandesi.⁸⁷⁹ Questa operazione ha, da un lato, emarginato le culture minoritarie e, dall'altro, tralasciato e abbandonato all'oblio le danze meno conosciute. Ciò è avvenuto soprattutto in area tooro, dove i Batuku e i Basongora, storicamente associati al regno tooro, pur avendo danze proprie devono oggi partecipare ai festival presentando musiche e danze tooro. Dall'altro lato, si è determinata una selezione delle danze: il *bw'omu mbaju* tooro, ad esempio, che da taluni è ritenuta la più antica danza dell'area,⁸⁸⁰ non è riconosciuto come danza da presentare al festival. Per questo motivo, i Batooro e i vari gruppi minoritari del Tooro possono presentare ai festival scolastici soltanto il *runyege*. L'incidenza che ciò ha sulla sopravvivenza di alcuni repertori coreutici, seppur trasformati, a scapito di altri, è commisurata al peso che ha una manifestazione così capillare come l'annuale festival scolastico nel contemporaneo panorama di riproposta. In Bunyoro la situazione è differente poiché a parte il *runyege*, sono riconosciute altre danze, tra le quali il *kagoma* dei Bagungu, popolazione stanziata presso la costa del Lago Alberto.

L'analisi di una *folk dance* realizzata all'interno del festival può essere utile per meglio comprendere come le linee-guida previste dal Ministero si coniughino con le convenzioni entrate nel sistema dei festival e invalse nella pratica scolastica. Anche in questo caso si è scelta la performance presentata dalla Scuola Primaria Kahunga Bunyonyi di Fort Portal al livello regionale del festival 2011, svoltosi a Kyegegwa, il 05/08/2011 [DVD, traccia n. 18].⁸⁸¹ Si tratta di un'esecuzione di *runyege*, cioè della danza normalmente proposta al festival dalle scuole tooro. Con la scuola Kahunga Bunyonyi ho peraltro avuto modo di seguire la preparazione e le prove di questa esecuzione. È, questa, una performance di buona qualità secondo i canoni di valutazione del festival, ottenne infatti un buon punteggio dalla giuria, inoltre permette un'analisi piuttosto agevole, vista la sua durata non eccessiva.⁸⁸²

Nell'analisi di questa performance mi sembra particolarmente utile indicare le modalità utilizzate per favorire la varietà dell'esecuzione, per questo motivo mi concentro sul rilevamento delle diverse formazioni (ossia le varie disposizioni del corpo di ballo sul palco), sulle quali ho basato la segmentazione principale della danza, e dei livelli (ossia la posizione del corpo: alta, media, bassa, cioè eretta, media o a terra). Ho ritenuto significativo indicare anche i motivi coreutici, locuzione con la quale intendo indicare le differenti cellule di danza costituite dal tipo passo e dal relativo movimento del corpo del danzatore.⁸⁸³ Alcuni dei passi utilizzati nella danza corrispondono a quelli descritti dagli anziani e utilizzati anche in

⁸⁷⁹ Su tale questione, si veda anche PIER 2009, p. 90.

⁸⁸⁰ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

⁸⁸¹ Sebbene formalmente non consentito dal regolamento del festival, il permesso per effettuare riprese audio-video mi è stato gentilmente concesso dalla giuria riunita a Kyegegwa.

⁸⁸² Le performance di *traditional folk dance* che ho potuto seguire durante lo stesso festival in Bunyoro avevano durata nettamente superiore a quelle tooro (dai 9 e 30 ai 13 minuti), quindi non rispettavano il limite posto dalle linee-guida, che è di 9 minuti.

⁸⁸³ Il termine spesso utilizzato a questo proposito dai danzatori dei gruppi folklorici è *style*, che si differenzia dallo *style* indicato nelle linee-guida che fa invece riferimento a stili propri di danze diverse. Per evitare questa ambiguità prediligo dunque l'espressione 'motivo coreutico'.

passato: in questi casi, dopo una prima esplicazione, fornisco la terminologia in lingua locale, basandomi in particolare sulle indicazioni di Gerrison Kinyoro, grande conoscitore delle danze tooro (cfr. Capitolo IV).

Durata	Formation	Level	Motivi coreutici	Accompagnamento
00:00-00:20	Forma a X in movimento	Alto	(M) passo a ginocchia alte (<i>kusimba</i>), poi busto in avanti (<i>kuseesa</i>); (F) passo a terra all'indietro.	Canto 1 (Coro: <i>Ee i buzahukire obwoma</i>) Tamburi Battito mani
00:25-00:46	Due linee, (F) davanti e (M) dietro, parallele alla giuria	Alto (M) e medio (F)	(M) passo alto con la gamba destra, braccia alternate sopra al capo; (F) inginocchiate a terra, movimento delle braccia a livello della testa, delle spalle e dei fianchi.	No canto Tamburi Battito mani
00:47-00:57		Alto	(M) passi secchi, l'ultimo marcato; (F) passettini veloci e colpo d'anca sull'accento ritmico	Tamburi Battito mani
00:57-01:04	Incrocio delle due linee di danzatori	Alto	(M) passo a terra (<i>kuhonda</i>) a braccia alzate; (F) piccoli passi all'indietro, braccia alternate tra la posizione distesa vicino ai fianchi e le mani congiunte all'altezza del petto	Canto 2 (Coro: <i>Eeya eeeya</i>) Tamburi Battito mani
01:05-01:15	Due linee, (M) davanti e (F) dietro, parallele alla giuria e transizione alla figura successiva	Alto	(M) sequenza di <i>kusimba</i> , passo in avanti, giro in tondo; (F) passi in tondo, mano destra alzata. Nella transizione: (M) <i>kuseesa</i> con braccia alternate in alto; (F) passi svelti e ampi.	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
01:15-01:29	Due linee, perpendicolari alla giuria, ai lati del palco rivolte verso il centro	Alto	(M) <i>kuhonda</i> sul posto; (F) danza sul posto, frontale e laterale, a gambe allargate.	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
01:30-01:40	Assolo di un ballerino	Alto	Solista (M) <i>kuhonda</i> e, arrivato al centro del palco, <i>kusimba</i> , poi <i>kuseesa</i> avvicinandosi alla compagna	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
01:41-01:55	Danza del ballerino in coppia con la compagna, poi rivolti verso la giuria	Alto	(M) <i>kusimba</i> tenendo le braccia in avanti o in alto; (F) danza velocemente a gambe allargate e braccia a livello della vita	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
01:56-02:29	Due linee ai lati del palco rivolte verso la giuria, la coppia al centro	Alto	(M) <i>kuseesa</i> ; (F) danzano a piccoli passi con le gambe allargate, poi entrambe le file danno le spalle alla giuria. La coppia danza come il resto dei ballerini (M) e (F).	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
02:30-02:45	Le due linee si stringono al centro e formano una V	Alto	(M) <i>kuseesa</i> ; (F) piccoli passi all'indietro, gambe allargate	Canto (cont.) Tamburi Battito mani, grida
02:45-03:15	Linea dei maschi fissa a destra e serpentina	Alto	(M) <i>kuseesa</i> sul posto, poi <i>kuhonda</i> sul posto; (F) piccoli passi all'indietro, gambe allargate,	Breve interruzione del canto per marcare la

	femminile che progressivamente ingloba i ballerini alternandoli alle ballerine		avanzando	formazione a linea di (M); ripresa canto 2 Tamburi Battito mani, grida
03:15-03:35	Forma circolare composta da ballerini alternati a ballerine	Alto (M) e basso (F);	(M) <i>kusimba</i> tenendo le braccia in avanti e in alto e girandosi da un lato e dall'altro; mentre (F) sono con le mani a terra e la schiena alzata	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
03:35-03:42	Avanzamento seguendo la forma del cerchio	Medio (F) e basso (M)	(M) danzano con le mani a terra e la schiena abbassata; (F) danzano inginocchiate a terra	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
03:43-03:58		Alto entrambi	Passo di base avanzando verso il centro del cerchio (M) alternativamente a (F)	Sospensione canto Tamburi Battito mani, grida
03:59-04:10		Alto	Passo di base per entrambi marcando il tempo forte con un passo eseguito alzando di più la gamba	Tamburi Battito mani
04:10-04:30		Serpentina che porta alla	Alto	Passo di base per entrambi marcando il tempo forte con un passo eseguito alzando di più la gamba
04:30-04:40	forma a semicerchio aperto verso la giuria	Alto	(M) <i>kusimba</i> sul posto, tenendo le braccia in avanti e in alto; (F) danza a gambe allargate sul posto	Riprende canto 2
04:40-04:59	Passaggio alla disposizione libera: M e F danzano a coppie (M dietro a F) rivolti verso la giuria	Alto	(M) <i>kusimba</i> sul posto, con le braccia allargate ai lati; (F) piedi paralleli a terra scivolano diagonalmente (<i>nyamuziga</i>) con le braccia allargate ai lati	Canto (cont.) Tamburi Battito mani
05:00-05:20	Cambio coppie, ma sempre rivolte verso la giuria	Alto	(M) passi avanti e indietro, giro su sé stessi; (F) sul posto passi alzando le gambe e braccia alternate in alto, girando il busto da un lato e dall'altro	Canto 3 (Coro: <i>Mwana kahundemere</i>) Tamburi Battito mani
05:21-05:35	Disposizione libera a casuale delle coppie	Alto	(M) <i>kusimba</i> ; (F) passi veloci e salto scavalcando con il braccio la testa del danzatore	Sospensione canto Tamburi Battito mani
05:35-05:42		Alto	(M) <i>kusimba</i> mettendo la mano a terra sul beat; (F) passo di base veloce	Tamburi Battito mani
05:43-05:49		Alto	(M) <i>kusimba</i> ; (F) passo di base veloce, volteggiando con la mano tenuta da (M)	Tamburi Battito mani Grida
05:50-06:22	Danza a coppie rivolta verso la giuria (M dietro a F)	Alto	(M) <i>kusimba</i> con braccia in alto; (F) passo di base veloce, alcune danzatrici con le braccia in alto. Poi ricerca reciproca dello sguardo girandosi di lato	Dopo l'esposizione della figura, canto 4 (Coro: <i>Eee webale ee webale</i>), tamburi - Battito mani
- 06:	Posizione finale	- A	(M) in piedi con gamba piegata	- Tamburi

23- 06:25	libera	Ito (M) basso (F)	alzata; (F) a terra sul fianco, reggendosi con una mano	Grida
--------------	--------	----------------------------	--	-------

Figura 47. Schematizzazione delle fasi e coreografie principali dell'esecuzione di *traditional folk dance* della scuola Kahunga Bunyonyi al livello regionale del festival 2011.

Nella tabella sopra riportata (Figura 6), le iniziali M e F, che ho dovuto adottare per esigenze di sinteticità, si riferiscono rispettivamente a danzatori maschi o danzatrici femmine.

Dalla schematizzazione della danza risulta chiaro quanto la struttura del *runyege* oggi eseguito nei festival sia complessa ed articolata: spesso vi è un cambio di motivo coreutico ogni 10-15 secondi, il che la maggior parte dei casi significa che il motivo è ripetuto soltanto 3 o 4 volte per poi passare al successivo, il quale talvolta si accompagna ad un cambio di formazione.

In una danza come il *runyege nyoro* e *tooro*, che prevede l'utilizzo di sonagli, l'accompagnamento strumentale e vocale risulta in buona parte oscurato dal suono dei *binyege*. Centrali restano i tamburi, in particolare il tamburo cilindrico monopelle, *ngaabi*, dal suono secco e penetrante, che non si limita a dare i segnali per le transizioni della danza, come avveniva in passato, ma nelle performance attuali costituisce il riferimento per i vari motivi coreutici. Gli altri due tamburi conici, un primo che marca la pulsazione fondamentale e un secondo che esegue il pattern di base su cui si dovrebbero modellare i passi di danza, risultano scarsamente udibili.

Ma è soprattutto il canto che risulta in parte soffocato. A parte il momento iniziale, in diverse esecuzioni presentate ai festival, il canto si riduce presto alla ripetizione costante della parte corale, poiché la voce del solista non potrebbe emergere durante la danza coi sonagli, soprattutto negli ambienti chiusi dove normalmente si svolgono queste competizioni. Dei quattro canti che accompagnano questa danza, solo i primi versi delle soliste sono in parte comprensibili. Riporto qui le trascrizioni verbali del primo e del secondo canto:

S- *Inywena mukyanganuke, inywena mukyanganuke, buzahukire obwoma*
Eee iii i buzahukire obwoma
S- *Inywena mukyanganuke, inywena mukyanganuke, buzahukire obwoma*
C- Eee iii i buzahukire obwoma
S- *Buzahukire obwoma, buzahukire obwoma, abaana twegonze*
C- Eee iii i buzahukire obwoma
S- *Buzahukire obwoma, buzahukire obwoma, itwena twegonze*
C- Eee iii i buzahukire obwoma

Noi siamo felici, noi siamo felici, i soldi⁸⁸⁴ hanno dato qualcosa di bello
I soldi hanno dato qualcosa di bello
Noi siamo felici, noi siamo felici, i soldi hanno dato qualcosa di bello
I soldi hanno dato qualcosa di bello
I soldi hanno dato qualcosa di bello, i soldi hanno dato qualcosa di bello, giovani gioiamo
I soldi hanno dato qualcosa di bello
I soldi hanno dato qualcosa di bello, i soldi hanno dato qualcosa di bello, gioiamo
I soldi hanno dato qualcosa di bello

S- *Twizire abaana abato*

Siamo venuti bambini

⁸⁸⁴ *Obwoma*: lett. i metalli. È un riferimento al *mukaaga*, il cosiddetto 'prezzo della sposa', cioè i doni che la famiglia dello sposo offre a quella della sposa.

C- Ee	
S- Twizire abaana abato	Siamo venuti bambini
C- Ee	
S- Tusemeze abagenyi baitu	Intratteniamo i nostri ospiti
C- Eeya eeeya	

Si tratta di canti che fanno riferimento al matrimonio tradizionale, in particolare all'arrivo dello sposo con la sposa nella casa paterna che, come si è visto nel Capitolo III, era una circostanza festosa che spesso sfociava nella danza.

Le maggiori trasformazioni subite dalla danza tradizionale, e dal *runyege* nel caso specifico qui considerato, riguardano soprattutto lo stile e l'aspetto coreografico. Nannyonga-Tamusuza ha in parte analizzato queste trasformazioni nei festival scolastici relativamente alla danza ganda *baakisimba*.⁸⁸⁵ Come per i canti tradizionali, le esigenze di intrattenimento ed efficacia visiva delle performance hanno portato ad assorbire anche nelle danze tradizionali elementi spettacolari certamente estranei alle modalità esecutive caratterizzate da spontaneità. Si tratta di convenzioni esecutive oggi convalidate nell'uso, accettate dagli esecutori e prescritte dai programmi dei festival. Tali convenzioni sembrano in parte ascrivibili all'adozione di principi estetici occidentali – filtrati in passato attraverso il ruolo degli intellettuali e degli organizzatori di manifestazioni coreutico-musicali – che valorizzano l'ordine formale quanto la varietà. Un ulteriore impulso all'assimilazione di nuovi elementi nella riproposta di danze tradizionali pare ascrivibile al contatto con esperienze spettacolari esterne. L'impatto di gruppi folklorici e festival sui repertori della tradizione, in particolare sulle danze, risultava già evidente nel 1965 allo sguardo sollecito di Judith J. Hanna che rileva l'introduzione di nuovi stili, la codificazione dei costumi, le costrizioni e gli stimoli dell'impianto spettacolare delle esibizioni su palcoscenico.⁸⁸⁶

In Uganda, il confronto con esibizioni coreutiche di altre culture è iniziato con l'esperienza del primo gruppo nazionale di danza negli anni Sessanta, lo *Heart Beat of Uganda*, che adottò modalità di esecuzione che risultavano più efficaci nell'impianto spettacolare delle proprie performance, assimilando esperienze di matrice occidentale, ma anche africana. I primi tentativi di formalizzazione delle danze datano proprio a quegli anni: Judith L. Hanna e William J. Hanna, nel loro breve articolo sullo spettacolo dello *Heart Beat of Uganda* all'Expo di Montréal del 1967, descrivono la performance di *runyege* del gruppo nella quale diversi elementi paiono già modificati rispetto alla pratica di villaggio.⁸⁸⁷ Si è visto, nel Capitolo IV, come in passato il *runyege* fosse danzato in modo spontaneo: la danza si sviluppava liberamente nello spazio disponibile, eventualmente con la formazione di due righe di danzatori, e si danzava anche a coppie. Hanna e Hanna scrivono che i danzatori *Heart Beat of Uganda* si disposero in due linee, una di uomini e una di donne, poste una di fronte all'altra e, una ad una, danzando si formarono delle coppie che si esibivano al centro del palcoscenico. È possibile individuare in questo caso una prima operazione di

⁸⁸⁵ NANNYONGA-TAMUSUZA 2003.

⁸⁸⁶ HANNA 1965.

⁸⁸⁷ HANNA, HANNA 1968, p. 85.

formalizzazione del *runyege*, guidata da un principio di ordine e di razionalizzazione dello spazio scenico che rinvierebbe a pratiche esecutive europee. Il breve resoconto di questo spettacolo fornisce anche altre informazioni: la performance di *runyege* fu accompagnata da un largo ensemble di strumenti tratti dalle varie tradizioni musicali ugandesi, che servivano anche a sostenere sonoramente i sonagli maschili, in passato unici strumenti, insieme ai tamburi, impiegati nella danza.

Se vi sono stati precedenti tentativi di strutturare la disposizione del corpo di ballo sul palcoscenico, come testimonia l'esperienza dello *Heart Beat of Uganda*, le formazioni sono state codificate all'interno dei festival, che i programmi descrivono in modo dettagliato. Le scelte più vistosamente lontane dalla tradizione sono le formazioni che ricreano le lettere dell'alfabeto,⁸⁸⁸ mentre si è visto che la disposizione in righe era già attestata da fonti datate.

Similmente a quanto avvenuto al *baakisimba*,⁸⁸⁹ anche nel *runyege* tradizionale non sembra fossero previsti i livelli, infatti si danzava in posizione costantemente eretta, come si è visto nel Capitolo IV. L'inserimento dei livelli nei parametri di giudizio è probabilmente dovuto al fatto che alcune danze ugandesi prevedevano lo sviluppo della danza a diverse 'altezze' del corpo e, essendo questo un elemento di varietà nell'esecuzione, è stato progressivamente assimilato come indizio di buona performance. La necessità di creare livelli nel *runyege*, che comunque nella maggior parte dei casi si mantiene 'alto', ha portato a inventare nuove figure ritmiche e coreutiche, come quelle presenti nell'esecuzione della scuola Kahunga Bunyonyi.

Pur non essendo un elemento per cui è prevista una valutazione specifica nei festival, la presenza di diversi passi e motivi coreutici è emersa dalla conversazione con i maestri di danza come uno dei fattori importanti per 'dare colore' (*to colour*) alla performance. Diversi motivi ritmici e coreutici sono costantemente creati da insegnanti e dai gruppi folklorici per variare la danza, che secondo gli informatori anziani,⁸⁹⁰ prevedeva soltanto tre passi di base per gli uomini (che corrispondono alla terminologia in rutooro utilizzata nella tabella 6) e due per le donne (oltre al passo di base, che non ha un nome specifico, il passo previsto per la fase di maggiore velocità della danza, *nyamuziga*). Alcune delle figure create dalla scuola Kahunga Bunyonyi, modellate su pattern ritmici ad hoc del tamburo *ngaabi*, sono quelle che prevedono la fermata con una gamba alzata sul tempo forte (marcato da un colpo secco dello *ngaabi*) e quelle su cui si iscrive un'interazione tra la coppia di danzatori tenendosi per mano o roteando.

Secondo Gerrison Kinyoro,⁸⁹¹ è soprattutto lo stile di danza femminile a risultare contaminato oggi: i piedi non dovrebbero staccarsi da terra, i talloni rimanere il più possibile paralleli alla pianta del piede (e non divaricati verso l'esterno) e le gambe restare appropriatamente vicine. La vicinanza dello stile di danza femminile con il *baakisimba* ganda

⁸⁸⁸ Una schematizzazione delle diverse formazioni di danza, notate con simboli dalla giuria, è contenuta in PIER 2009, p. 94.

⁸⁸⁹ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

⁸⁹⁰ Si veda a questo proposito, il Capitolo IV.

⁸⁹¹ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

ha portato spesso ad assimilarne i passi, eseguiti col tallone spinto verso l'esterno, e la modalità di movimento del bacino, che deriva dalla rotazione della gamba conseguente alla rotazione del piede, mentre nel *runyeye* il movimento del bacino femminile dovrebbe essere sussultorio e verticale, poiché derivato dalla spinta esercitata sulla parte anteriore del piede.

La codificazione dei vari stili di danza ugandese, avvenuta principalmente all'interno dei festival, è per certi versi contraddittoria. Kinyoro racconta che quando si iniziò a insegnare il *runyeye* nelle scuole, ai festival il passo *nyamuziga*, che prevede la rapida rotazione in diagonale dei piedi, venne scambiato per *twist* e la giuria sosteneva che non fosse una danza tradizionale. Nel 1988, in occasione di un seminario in preparazione ai festival a Kampala, Kinyoro fece presente il fraintendimento: gli fu chiesto di dimostrarlo e alla fine fu accettato.⁸⁹²

L'indicazione, presente nelle linee-guida per la giuria, di valutare l'eventuale coda è invece significativa dell'incorporazione di un concetto proprio della musica occidentale nella danza tradizionale ugandese e col tempo divenuto convenzione.

Anche il genere trova una propria e specifica connotazione all'interno delle performance contemporanee sia di danza che di canto tradizionale.

Una considerazione riguarda l'accompagnamento strumentale. Jean-Jacques Nattiez e Sylvia Nannyonga-Tamusuza, riferendosi al contesto ganda, descrivono il tamburo conico bipelle come femminile in opposizione al tamburo conico monopelle che invece sarebbe concettualizzato come maschile.⁸⁹³ La significativa forma degli strumenti supporta le descrizioni che ne danno gli informatori consultati dagli autori, tuttavia questa concezione sembra essersi sviluppata all'interno della corte ganda e soltanto recentemente aver subito una popolarizzazione anche in altri contesti, tra i quali quello scolastico. È, questa, una concezione che sembra essersi fatta strada anche nelle attuali esecuzioni di musica tradizionale in Bunyoro e in Tooro, dove la quasi totalità di percussionisti di tamburi monopelle è costituita da uomini, mentre si trovano con una certa frequenza donne che suonano i tamburi bipelle.

Oggi, infatti, nei repertori tradizionali alle donne è permesso suonare i tamburi bipelle *ngoma* (anche se vi sono uomini disponibili), mentre si evita di far suonare loro il tamburo monopelle *ngaabi*. Una delle ragioni più frequentemente addotte a questo proposito è che una donna non è abbastanza forte per suonare uno *ngaabi*: per percuotere questo tamburo sono necessarie sia potenza che resistenza e servono mani dure, che generalmente le donne non hanno, per produrre il corretto suono secco e penetrante. Per taluni insegnanti questo principio è valido anche tra gli alunni della scuola primaria, nonostante la giovane età. Secondo il maestro George Misinguzi, lo *ngaabi* potrebbe esser suonato anche da una bambina, ma normalmente le femmine non hanno abbastanza forza: anche da piccolo un

⁸⁹² Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011.

⁸⁹³ NATTIEZ, NANNYONGA-TAMUSUZA 2003. Nannyonga-Tamusuza riprese poi questa concezione in NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

maschio è più forte di una femmina.⁸⁹⁴ A questo dato fisico, si andrebbe poi ad aggiungere una preferenza di base delle femmine per i tamburi *ngoma* e dei maschi per gli *ngaabi*.⁸⁹⁵

Altri insegnanti hanno pareri differenti. Secondo Clovis Baguma, se si insegna a tutti gli studenti, anche le bambine e le ragazze impareranno a suonare lo *ngaabi*, poiché la forza fisica non è determinante, ma è necessario apprendere la corretta tecnica di percussione. Nella sua personale esperienza didattica, quando ha lavorato in scuole miste (con alunni sia maschi che femmine), Baguma ha insegnato a tutti e poi scelto i migliori musicisti per partecipare al *choir*, senza dare al genere degli alunni un peso determinante nella selezione.⁸⁹⁶

In Uganda vi sono tuttavia numerose scuole femminili o maschili, il che pone dei problemi nell'esecuzione di generi tradizionali che prevedono una differenziazione di ruoli sulla base del genere. Nelle scuole femminili, e in quelle in cui manchino alunni per suonare lo *ngaabi*, esso viene suonato da ragazze, ma al momento dell'esecuzione di fronte al pubblico e alla giuria, esse dovranno essere vestite 'da uomini', ossia indossare la tunica maschile, il *kanzu*. Nelle discussioni con gli insegnanti di musica, l'abbigliamento dei percussionisti è emerso come un elemento di importanza maggiore rispetto all'effettivo genere degli esecutori nell'eseguire una performance tradizionale. È stato sottolineato dai maestri come una ragazza che indossa una gonna non possa suonare lo *ngaabi*, perché esso va tenuto inclinato tra le gambe e con una lunga gonna ciò non sarebbe possibile. Tuttavia l'abito consigliato per i percussionisti di *ngaabi* (siano essi maschi o femmine) è il *kanzu*, la lunga tunica bianca di origine araba,⁸⁹⁷ che non rende i movimenti del musicista più liberi rispetto ad una gonna. Secondo Baguma, una ragazza che suoni uno *ngaabi* con la gonna 'non rispetterebbe la cultura',⁸⁹⁸ cioè andrebbe contro la stereotipizzazione dei generi codificati in riferimento alla 'tradizione', secondo la quale lo *ngaabi* è uno strumento maschile. Nel regime di *rappresentazione* della tradizione che guida le performance contemporanee, non è importante la conformità alla tradizione come reale adesione degli individui ai suoi principi, quanto la sua messa in scena: il percussionista deve cioè *impersonare* un individuo del genere tradizionalmente associato a tale strumento.

D'altro canto, dalla visione delle odierne performance e dalla discussione con gli insegnanti risulta che le ragazze che suonano i tamburi bipelle possono invece vestirsi

⁸⁹⁴ «Even if young, a boy remains a boy». Int. a George Misinguzi, insegnante di musica alla Kagadi Modern Primary School, Kagadi, 09/06/2011.

⁸⁹⁵ Int. a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011.

⁸⁹⁶ Int. a Clovis Baguma, insegnante di musica della Kahunga Bunyonyi Primary School, Fort Portal, 09/05/2011.

⁸⁹⁷ Int. a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011; a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011; e a Caroline Katusime, insegnante alla Hoima Primary School dove è a capo della sezione musicale, Hoima, 10/06/2011. Secondo gli insegnati ancor meglio è se il percussionista di *ngaabi* indossa anche un cappello di corteccia battuta o di foglie essiccate di banano. Va notato che se tali materiali sono indigeni ed erano utilizzati anche in epoca precoloniale, per tale periodo non sono attestati, per quanto ho potuto verificare, cappelli, tanto meno le fogge di cappelli a tese oggi indossati nelle performance di repertori tradizionali. La tradizione viene dunque rappresentata nel materiale, ma non nella forma del copricapo.

⁸⁹⁸ Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011.

normalmente, con abiti femminili.⁸⁹⁹ Sembra dunque di poter ritrovare nell'odierna riproposta della musica tradizionale, la concezione sessuata dei tamburi, e il relativo abbinamento con il genere dei percussionisti, riportata da Nattiez e Nannyonga-Tamusuza. Tuttavia si è visto nel Capitolo II, come in Bunyoro e in Tooro il tamburo bipelle *ngoma* fosse il simbolo di potere, nelle sue varie incarnazioni, che erano inevitabilmente maschili (il sovrano, i capi locali e i padri di famiglia). La concezione dello *ngoma* come femminile, e dunque utilizzabile da donne, sembra quindi essere estranea alle idee nyoro e tooro riportate dalle testimonianze storiche e da alcuni informatori anziani, che vedono nei tamburi, come in generale negli strumenti musicali – eccezion fatta per la cetra *nanga* – degli strumenti ad esclusivo appannaggio maschile. Non è possibile sapere attraverso quali vie la concezione sessuata dei tamburi si stia affermando tra i musicisti tradizionali contemporanei, tuttavia è possibile suggerire che il meccanismo dei festival – che prevede un ampio confronto tra culture musicali differenti e un'uniformazione che scorre parallelamente ad una codificazione sempre più rigorosa di stili e generi – abbia in qualche modo influito sulla diffusione di questa nuova concezione. Anche Barz rileva, in Uganda, la concezione degli strumenti musicali come maschili e constata l'apertura portata in questo contesto dall'insegnamento della musica tradizionale nelle scuole.⁹⁰⁰

Il ruolo degli abiti nel definire il genere dei musicisti e danzatori è infatti fondamentale nelle performance contemporanee, che non sempre possono disporre del numero necessario di uomini e di donne, secondo quanto rilevato anche da Nannyonga-Tamusuza.⁹⁰¹ Secondo le indicazioni delle linee-guida, i vestiti indossati nel *folksong* e nella *folk dance* devono essere 'tradizionali': ciò è un indiretto riferimento alla relazione univoca tra abito e genere (ossia alla specificità di abiti maschili e abiti femminili e quindi alla definizione di genere attraverso l'abbigliamento), ma pure un indirizzo nella scelta di abiti dalle fogge 'antiche'. Tuttavia alcuni abiti e tessuti che oggi sono presentati come tradizionali si sono affermati nel periodo coloniale, come si è visto nella descrizione dei costumi utilizzati durante l'esecuzione del *folksong*. La danza prevede anche l'utilizzo di un gonnellino legato in vita, che è oggi normalmente composto non di raffia come in passato, ma di strisce vegetali più leggere, che per questo si muovono più facilmente ai movimenti del danzatore, e che vengono colorate con toni vivaci.

Anche nella danza i costumi sono centrali nella definizione dei ruoli. Si è visto nel Capitolo IV che il *runyege* prevede due parti distinte: una per gli uomini, il *runyege* propriamente detto, e una per le donne, che in Bunyoro è chiamata *mugongo* e in Tooro viene detta *bw'omu mbaju*. Tutti i maestri e i membri di giuria, consultati in proposito alla non corrispondenza tra genere dei danzatori e genere tradizionalmente previsto per le due distinte parti della danza, sono concordi nell'asserire che ciò che è davvero rilevante sono i

⁸⁹⁹ Int. a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011. Secondo Caroline Katusime, invece, tutti i percussionisti devono essere abbigliati in abiti maschili (Int. a Caroline Katusime, Hoima, 10/06/2011).

⁹⁰⁰ BARZ 2004, pp. 37-38.

⁹⁰¹ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

costumi indossati, che permettono di riprodurre il genere secondo la tradizione.⁹⁰² L'esigenza che una ragazza esegua la parte di danza maschile e un ragazzo la parte di danza femminile può essere determinata dalla composizione della scolaresca, ma anche dalla particolare abilità di un/a alunno/a nell'esecuzione di una determinata parte di danza. Le scuole esclusivamente maschili o femminili non sono penalizzate nelle danze che comportano due ruoli distinti per maschi e femmine, poiché, nel regime dei festival, è di fatto il costume che indica il genere dei performer. Baguma sottolinea inoltre che nella scuola primaria, la differenza fisica tra maschi e femmine non è così evidente, e quindi l'abito è determinante nel definirne il genere.⁹⁰³ Si tratta in generale di una convenzione, che potremmo sinteticamente etichettare come "l'abito fa il monaco", che è entrata nei festival a partire dalle composizioni delle scolaresche, spesso esclusivamente maschili o femminili, e che è stata poi generalmente accettata, stabilendo così una scissione tra ruolo e genere tradizionalmente previsto, delegando quest'ultimo aspetto all'utilizzo dei costumi. In questo modo è possibile scegliere i migliori danzatori e danzatrici senza costrizioni legate al genere effettivo dell'esecutore: se una ragazza danza *runyeye* indosserà i pantaloni e se un maschio danza *mugongo* porterà il *kitambi*.⁹⁰⁴

Tornando al ruolo dei costumi nel festival, ai membri della giuria viene richiesto di non lasciarsi fuorviare da costumi accattivanti (luccicanti, innovativi e ricchi di decorazioni) che pur essendo piacevoli alla vista, non rientrano nei parametri concessi dal festival, proprio perché non 'tradizionali'. Secondo i docenti responsabili della formazione della giuria,⁹⁰⁵ sono stati soprattutto i *cultural group* a introdurre molte innovazioni nei costumi, non solo nei tessuti e nelle decorazioni, ma anche nella foggia stessa degli abiti: ai gruppi folklorici è ad esempio imputata l'introduzione di top femminili (sul modello del *choli* indiano) che lasciano scoperta una parte del ventre, in Bunyoro e in Tooro tradizionalmente ritenuta una parte intima femminile. Secondo la mia personale esperienza di spettatrice di performance coreutiche dei gruppi folklorici, se sostanzialmente i costumi si rifanno al modello tradizionale di riferimento per le scuole, in diversi casi apportano alcuni cambiamenti. Ad esempio, in occasione della celebrazione dello *Mpango nyoro*, diversi *cultural group* si sono esibiti indossando una maglietta con il nome del proprio gruppo, per manifestare in questo modo il tributo dell'associazione al sovrano. In altre occasioni i danzatori indossavano scarpe ai piedi, perché non si esibivano su di un palcoscenico, ma all'aperto in luoghi dove non vi era uno spazio delimitato per la performance e quindi la superficie calpestabile non era pulita né levigata.⁹⁰⁶ Di questi adattamenti i gruppi sono perfettamente consapevoli e li motivano alla luce delle condizioni di esecuzione, tuttavia nella maggior parte dei casi il canone adottato per i costumi è il medesimo di quello rispettato nelle scuole.

⁹⁰² Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011; a Caroline Katusime, Hoima, 10/06/2011; a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011; a Marrion Nyakato, Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁹⁰³ Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011.

⁹⁰⁴ Int. a Caroline Katusime, Hoima, 10/06/2011.

⁹⁰⁵ Marrion Nyakato, Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁹⁰⁶ Le performance scolastiche di *folksong* e *folk dance* si svolgono invece normalmente a piedi nudi, nel rispetto del codice tradizionale di abbigliamento.

Da parte degli insegnanti e delle giurie, c'è comunque una latente diffidenza nei confronti dei *cultural group* e della loro attività di riproposta delle danze tradizionali. Un'opinione diffusa nell'ambiente scolastico, è che tali gruppi portino nei villaggi stili di danza ibridi, che hanno subito la decisiva influenza di altre forme coreutiche, a partire dal modello della *Ndere Troupe* e dei musicisti *soga* che sono molto popolari.⁹⁰⁷ La *Ndere Troupe*, erede dello storico *Heart Beat of Africa*, è il principale gruppo folklorico di carattere nazionale in Uganda e ha in repertorio danze originarie delle diverse culture del Paese e anche dagli stati vicini. Le serate della *Ndere Troupe* allo *Ndere Centre* di Kampala sono altamente spettacolari, calcolate in tutti i dettagli per interessare (con introduzioni sul significato delle singole danze) e attrarre (attraverso costumi elaborati e peripezie acrobatiche) il pubblico. Nella modalità di esibizione adottata si distaccano per questo dalle esecuzioni dei festival e degli altri gruppi folklorici locali. Gli spettacoli della *Ndere Troupe* sono considerati da diversi ugandesi un prodotto per turisti, per *bazungu* (bianchi) poiché – a parte il costo piuttosto proibitivo – lo stile e i 'numeri' presentati non sono quelli cui sono abituati gli ugandesi: essi si pongono chiaramente oltre quella che è oggi considerata la modalità 'tradizionale' di riproposta. Tuttavia Barz nota, a proposito degli spettacoli di gruppi come lo *Ndere*, che seppure diversi elementi caratteristici di una particolare danza vengono modificati e adattati al particolare contesto urbano, le sue caratteristiche centrali devono comunque restare stabili per permettere il riconoscimento della danza stessa come espressione locale. Di fatto, però, quest'operazione è vissuta dagli stessi artisti come un consapevole, quanto utile, allontanamento dalla vera 'tradizione'.⁹⁰⁸

Diversamente dall'opinione di diversi insegnanti, a mio parere, le performance di danza tradizionale dei *cultural group* non sono molto differenti da quelle scolastiche. Vi si ritrova sostanzialmente il medesimo utilizzo degli strumenti e del canto e una simile attenzione per la varietà dei pattern ritmici e dei motivi coreutici. Al contrario, vale la pena sottolineare che nella pratica dei gruppi folklorici, meno importanza è data alle *formation* e ai *level*: in particolare non ho trovato, nella mia frequentazione di questi gruppi, un interesse per la disposizione secondo le lettere dell'alfabeto né la necessità di sviluppare la danza a diversi livelli del corpo, nonostante questi elementi fossero comunque in parte presenti nella modalità esecutiva dei *cultural group*. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che normalmente le esecuzioni coreutiche dei gruppi sono di durata inferiore a quelle scolastiche nei festival e quindi la necessità di creare varietà attraverso le risorse delle formazioni e dei livelli è meno sentita.

Un esempio della tipologia di performance di danza tradizionale da parte dei *cultural group* è presente nel video allegato che documenta la danza *runyeye* realizzata da alcuni membri della *Birungi by'ensi Dramatic Development Association* [DVD, traccia n. 19].⁹⁰⁹ Si tratta di una performance eseguita a partire dalla mia richiesta di danzare un brano che il gruppo aveva in repertorio, non quindi di un'esecuzione preparata per uno spettacolo. Lo

⁹⁰⁷ Marrion Nyakato, Kiryandongo, il 25/06/2011. I musicisti provenienti dal Busoga sono molto ricercati soprattutto a Kampala e hanno contribuito a innovare e trasformare soprattutto le danze ganda.

⁹⁰⁸ BARZ 2004, p. 121.

⁹⁰⁹ Registrazione effettuata a Karago, il 31/07/2010.

spazio performativo è lo spiazzo sul retro di una casa e i danzatori non indossano costumi, ma gli abiti quotidiani, con l'aggiunta dei sonagli e dei gonnellini necessari per danzare. Non è quindi possibile riferire le considerazioni sull'utilizzo dei costumi da parte dei *cultural group* a questa specifica esecuzione. Tra le varie performance di *runyege* sembrava tuttavia significativo proporre una proveniente dal Tooro come la performance scolastica analizzata, affinché la comparazione fosse pertinente.

Come nell'esecuzione della scuola Kahunga Bunyonyi, anche in quella qui considerata i sonagli e i tamburi (soprattutto i tamburi cilindrici monopelle *ngaabi*) hanno un impatto sonoro preminente rispetto al canto che risulta spesso soffocato. I tamburi presentano, tra l'altro, proporzioni tra le parti invertite rispetto a quelle dell'ensemble di base previsto nei festival: in luogo di uno *ngaabi* e due *ngoma*, vi sono tre *ngaabi* e uno *ngoma*. Questa scelta è stata probabilmente dettata dalla disponibilità di strumenti, infatti si tratta, secondo la mia esperienza, di una combinazione raramente utilizzata. Uno dei tre *ngaabi* in realtà svolge la funzione normalmente delegata al secondo *ngoma*, ossia l'esecuzione del pattern di base della danza. A proposito dell'utilizzo degli strumenti vale la pena notare che in questo caso si tratta di quattro percussionisti, di cui tre sono donne: peraltro il ragazzo seduto al centro suona i due *ngoma*, mentre le tre donne, che indossano la gonna (senza per questo essere particolarmente impacciate), percuotono gli *ngaabi*. Anche in questo caso la scelta è stata dettata, da un lato, dalla mancanza di uomini per suonare i tamburi poiché quasi tutti erano impegnati nella danza, dall'altro lato, della competenza delle tre donne nel suonare lo *ngaabi*, rispetto al giovane. Non essendo una performance per uno spettacolo, ma una sorta di esecuzione privata, non si è badato molto al rispetto delle convenzioni, quanto all'adattamento alla mia richiesta e, in questo senso, si è data la priorità della conformità ai canoni di esecuzione dei repertori tradizionali nella danza e non all'accompagnamento. Negli spettacoli tuttavia è posta molta attenzione nel rispettare i generi tradizionalmente previsti sia per le parti strumentali che per quelle di danza.

Nell'esecuzione dei *Birungi by'ensi* si nota l'assenza di livelli: tutta la danza si svolge in posizione eretta, quindi al livello alto; inoltre non sono utilizzate formazioni complesse, come le lettere dell'alfabeto, ma soltanto varie disposizioni lineari e la formazione casuale. Rispetto alla performance scolastica, inoltre, molto più spazio è dato ai momenti solistici e alla danza in coppie: è in questa parte che la danza del gruppo è più sviluppata rispetto all'esecuzione, che ha circa la stessa durata, della scuola, la cui coreografia è invece elaborata con formazioni e livelli. In questo senso, quindi, la performance dei *Birungi by'ensi* appare più conservativa di quella scolastica. I motivi coreutici, infine, sono sostanzialmente i medesimi impiegati dalla scuola Kahunga Bunyonyi, se si escludono quelli legati alla realizzazione dei livelli medio e basso.

La rivalutazione della cultura e della musica tradizionale che ha avuto avvio a livello nazionale negli anni Sessanta è stata assimilata a livello locale, attraverso nuove e sempre cangianti modalità esecutive, ma anche attraverso pratiche discorsive, come si dirà nelle Conclusioni, solo in parte allineate con le politiche nazionali. La creazione di gruppi folklorici ha comportato la (parziale) professionalizzazione nel campo musicale e coreutico tradizionale, ove in passato ciò si svolgeva in modo comunitario e spontaneo. La percezione

di artisti e pubblico dei gruppi folklorici rispetto alle loro attività si presenta ricca di sfumature. Centrale è, per interpreti e pubblico, la questione del 'talento' (*talent*): chi fa musica o danza tradizionale è oggi ritenuto dotato di una particolare predisposizione e di specifiche abilità coreutico-musicali ma anche fisiche,⁹¹⁰ doti che ha la possibilità, se non il dovere, di mettere a frutto. In altre parole, si ritiene che la capacità di cantare e danzare in stile tradizionale non appartenga a tutti, ma comporti una capacità innata, che può essere sviluppata attraverso l'esercizio.⁹¹¹ Ciò naturalmente dà conto della professionalizzazione della danza e, parimenti, del decadimento di questa nella pratica comunitaria. Il concetto di 'talento' in relazione a quella che in passato era un'attività spontanea è probabilmente frutto dell'influenza delle idee occidentali, assimilate anche a livello locale, relative allo status di artista e di musicista, come pure della morale cristiana.

Associato alla visione dei musicisti e danzatori tradizionali come persone dotate di talento, è l'aspetto del guadagno economico che si può trarre da queste attività. Il ritorno economico è sottolineato soprattutto da chi non fa parte dei gruppi, che considera (spesso a torto e con una certa invidia) che le entrate per queste attività siano molto remunerative⁹¹² oppure (più verosimilmente) che permettano di guadagnare abbastanza per compensare le entrate provenienti da un'altra attività lavorativa. L'aspetto economico risulta invece minoritario nella discussione sulle motivazioni personali alla danza tradizionale da parte degli interpreti: molti di loro sottolineano come il guadagno non sia tale da decidere di svolgere una simile attività soltanto per il denaro.

Da parte degli interpreti, una delle spinte principali alla pratica della danza tradizionale viene infatti dalla volontà di comunicare e mostrare la propria cultura tradizionale⁹¹³ e questo obiettivo è esplicitamente dichiarato dai vari gruppi.⁹¹⁴ Tale finalità viene riconosciuta anche dalle persone esterne all'associazione e rappresenta il motivo del rispetto dato agli artisti tradizionali. I repertori tradizionali sono così interpretati dagli artisti come

⁹¹⁰ Frequentemente proposto in riferimento alla discussione sul talento artistico è l'idea della prestanza fisica necessaria soprattutto nella danza (Discussione con la classe S 4, St. Kirigwajju Secondary School, Karuguuza-Kibaale, 16/06/2011 e con alunni di varie classi dalla S 1 alla S 6 della Excel Secondary School, Masindi, 24/06/2011).

⁹¹¹ Questo parere è stato riportato, tra gli altri, dall'insegnante Ramadam Atwoki (int. a Fort Portal, 11/05/2011); da due danzatori tradizionali, Tadeo Isingoma (int. a Hoima, 12/06/2011) e Mweru Rubenda (int. a Hoima, 13/06/2011); infine è emerso dalla discussione a proposito dei gruppi folklorici e della danza tradizionale con gli alunni delle scuole secondarie: St. Kirigwajju Secondary School, classe S 4 (int. a Karuguuza-Kibaale, 16/06/2011) e della Excel Secondary School, alunni di varie classi dalla S 1 alla S 6 (Masindi, 24/06/2011). Nelle scuole secondarie la discussione a proposito del 'talento' è stata da me suscitata in seguito ai risultati di questionari a domande aperte da me proposti agli studenti.

⁹¹² Interpretazione ricorrente nelle risposte ai questionari da me proposti in diverse scuole secondarie tooro e nyoro. Questo argomento è stato poi discusso con gli alunni della classe S 4 della St. Kirigwajju Secondary School (int. a Karuguuza-Kibaale, 16/06/2011).

⁹¹³ Comunicazione personale di Stephen Mugabo, Fort Portal, 11/05/2011.

⁹¹⁴ Int. a Muhammad Makidadi, direttore del *Bunyoro Foundation Actors Group*, (Mparo, 24/02/2008); int. a Apuuli Karugaba, direttore del *Bunyoro Kingdom Culture Development Troupe* (Hoima, 01/03/2008); int. a Vincent Nyegenya e Paul Banda, membri del gruppo *Professional Pars* (Hoima, 26/02/2008); int. a Daisy Mugisa, direttrice della *St. Joseph Kolping Troupe* (Bujumbura East Village, 02/03/2007).

veicolo per esprimere e, così facendo, valorizzare la propria tradizione sia nei confronti di altre etnie sia all'interno della propria, che si è ormai distaccata dai modi di vita e dalla cultura tradizionale. La performance di musica o danza tradizionale diviene quindi un richiamo identitario e un appello alla conservazione di ciò che è considerato positivo nella tradizione. Sulla questione del significato attuale della tradizione ci si soffermerà nelle Conclusioni.

Parallelamente a questa missione, soprattutto da parte dei gruppi c'è quella dell'impegno nel sociale, attraverso spettacoli (che comprendono danze, nuovi brani in stile tradizionale e sketch teatrali) che mirano a sensibilizzare la comunità a temi di scottante attualità. In questo senso, vi è un chiaro impegno civico⁹¹⁵ dei gruppi nel farsi catalizzatori del cambiamento e della responsabilità sociale: tale obiettivo può apparire in contrasto con quello, primario, della promozione della cultura tradizionale. Tuttavia i gruppi non sentono contraddizione in questa dualità di propositi. In riferimento a ciò sono già state ricordate le campagne nel campo della lotta all'AIDS, della parità di genere, ecc.⁹¹⁶ Spesso l'impegno sociale è presente nello stesso statuto dei gruppi⁹¹⁷ e, accanto alle performance durante i matrimoni tradizionali, gli spettacoli sponsorizzati da agenzie locali e internazionali costituiscono una delle principali circostanze d'esibizione per queste associazioni.

Nonostante il rispetto che viene generalmente rivolto ai membri dei *cultural group* in quanto persone che diffondono il messaggio della tradizione e della responsabilità sociale attraverso la musica e la danza, vi è una sotterranea diffidenza nei loro confronti, soprattutto per quanto riguarda la loro moralità. Si pensa infatti durante le prove, i viaggi per raggiungere i luoghi degli spettacoli e in generale nel lavoro di questi artisti vi siano spesso situazioni di promiscuità. È, a questo proposito, significativo che le donne sposate non si esibiscano quasi mai nelle danze: coloro che da ragazze fanno parte di un gruppo, una volta sposatesi generalmente lo lasciano, in conseguenza di pressioni o insistenze da parte del compagno o del marito. Ciò può essere dovuto, oltre che alla libertà e al contatto con altri uomini che una danzatrice sperimenta partecipando alle attività di un gruppo, anche al fatto che, durante una danza connotata sessualmente come il *runyege*, la ballerina diventi l'oggetto di mire erotiche da parte di altri uomini, anche spettatori.

Un ultimo contesto esecutivo delle danze tradizionali è oggi quello cristiano: esse vengono infatti talvolta eseguite durante la Messa cattolica, in particolari momenti della liturgia, in seguito all'apertura verso i repertori tradizionali sancita dal Concilio Vaticano II. Nannyonga-Tamusuza ha analizzato la pratica e concettualizzazione della danza ganda

⁹¹⁵ Il senso civico che permea le contemporanee performance di stampo tradizionale è sottolineato anche da PIER 2009 e 2011.

⁹¹⁶ A questo proposito, il riferimento principale è BARZ 2006.

⁹¹⁷ Int. a Muhammad Makidadi, direttore del *Bunyoro Foundation Actors Group*, (Mparo, 24/02/2008); int. ad Apuuli Karugaba, direttore del *Bunyoro Kingdom Culture Development Troupe* (Hoima, 01/03/2008); int. a Vincent Nyegenya e Paul Banda, membri del gruppo *Professional Pars* (Hoima, 26/02/2008); int. a Daisy Mugisa, direttrice della *St. Joseph Kolping Troupe* (Bujumbura East Village, 02/03/2008).

baakisimba all'interno delle chiese cattoliche ugandesi.⁹¹⁸ Da quanto emerso dalla mia ricerca sul campo in Bunyoro e in Tooro, le danze tradizionali sono oggi utilizzate raramente durante la celebrazione. Secondo George Misinguzi,⁹¹⁹ insegnante attivo anche nella musica religiosa in Bunyoro, nelle Messe per ricorrenze importanti, durante l'Offertorio, uomini e donne, vestiti tradizionalmente, accompagnano con il *runyege* le offerte (portate da altri fedeli che non danzano) all'altare. I danzatori avanzano rivolti al tabernacolo, ma senza unirsi a coppie; inoltre la danza non ha carattere frenetico, ma piuttosto pacato ed è accompagnata dal canto (composto riprendendo stilemi tradizionali) e dai tamburi (principalmente lo *ngoma* ma è solitamente presente anche uno *ngaabi*). Il momento di danza è breve e soltanto per l'Offertorio: la danza invoglia l'assemblea a fare offerte. Sia i giovani che gli anziani possono danzare; normalmente le donne eseguono il *mugongo* e gli uomini il *runyege*, ma possono esserci eccezioni di genere. Secondo l'esperienza di George Misinguzi, le suore cattoliche non danzano, a differenza di quanto riportato da Nannyonga-Tamusuza in Buganda.⁹²⁰

In Tooro, nella cattedrale di Virika (presso Fort Portal), durante le maggiori celebrazioni dell'anno liturgico si esegue la danza *makondeere* per l'Offertorio e l'*irambi* prima della lettura del Vangelo, accompagnato dall'Alleluja, in stile tradizionale. Entrambe le danze sono eseguite in modo processionale avanzando dal fondo della chiesa verso l'altare e lì giunti allargandosi ai lati. L'accompagnamento è dato dal canto, che riprende gli stilemi locali, e dai tamburi. Talvolta, l'Offertorio può essere accompagnato dal *runyege*, in tempo moderato e con carattere processionale.⁹²¹

Nel contesto cattolico, le danze tradizionali, così come i canti in stile tradizionale e l'accompagnamento dei tamburi, sono percepiti dai musicisti e dai fedeli come elementi che permettono di avvicinarsi meglio alla preghiera, poiché sono più coinvolgenti per l'assemblea locale dei fedeli della musica occidentale, comunque eseguita durante le celebrazioni. L'implicazione identitaria si articola non rispetto ad altre culture, ma rispetto alla Chiesa stessa: il messaggio della cristianità di confessione cattolica, trasmesso tra l'altro nella lingua locale, è contestualizzato nella cultura nyoro e tooro. Nicholas Ssempijja, nella sua analisi dell'utilizzo di musiche tradizionali nel festival musical scolastico dell'arcidiocesi di Kampala, parla di un processo di *glocalizzazione* della fede cattolica nel contesto ganda, intendendo con questo neologismo l'adattamento di principi e concetti generali alla situazione locale.⁹²²

La danza tradizionale e, nel caso qui trattato, il *runyege* assumono oggi significati differenti a seconda del contesto esecutivo, dei performer e del pubblico. Nel Capitolo IV si è preso in considerazione il significato della danza in passato, che era essenzialmente di gioia,

⁹¹⁸ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

⁹¹⁹ Int. a George Misinguzi, Kagadi, 09/06/2011.

⁹²⁰ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

⁹²¹ Int. a Robert Kusemererwa, organista della cattedrale di Virika, e a Francis Bunihizi, principale direttore del coro della cattedrale, Virika, 12/08/2012. Ho potuto inoltre seguire le prove del *Saint Cecilia Choir* della cattedrale, a Virika, il 15/08/2012.

⁹²² SSEMPIJJA 2012.

essendo il *runyege* normalmente eseguito in circostanze gaie e conviviali, come le feste durante le quali si consumava birra di banane o all'arrivo dello sposo con la sposa alla casa paterna. La danza, nelle sue due parti fondamentali maschile e femminile, ha una forte connotazione sessuale ed è rappresentativa della concezione tradizionale di genere. I canti che in passato accompagnavano la danza avevano contenuti molto diversi: dall'espressione della gioia al ringraziamento degli amici, da fatti di attualità ad allusioni erotiche. L'espressione della sessualità trovava dunque spazio sia nella tecnica di danza che nelle parole dei canti (attraverso il linguaggio metaforico *ruhenda*): codificata nella forma coreutica e in quella musicale, non era esplicita e diretta, ma latente, eppure comprensibile a tutti gli adulti.

Oggi il riferimento al significato sessuale della danza è in gran parte negato nei vari contesti esecutivi e in particolar modo in quello scolastico e in quello religioso. Il giudizio degli amministratori e soprattutto dei missionari sulle espressioni popolari locali è stato molto severo in passato e ha denigrato e condannato soprattutto le danze tradizionali, spesso viste come volgare espressione di depravazione. A partire dall'inserimento dei repertori tradizionali nei programmi scolastici, si è operata una generale ripulitura dei testi dei canti, dove le allusioni sessuali meno velate sono state epurate, e di alcuni motivi coreutici, ossia quelli che prevedevano il contatto tra la coppia di danzatori.⁹²³ Non è semplice neppure oggi indagare la dimensione erotica espressa dalla danza, poiché essa è negata da molti degli attuali performer, che non accettano di riconoscere un riferimento sessuale nelle loro esecuzioni, mentre è rilevata da alcuni anziani e da conoscitori del repertorio tradizionale che non sono troppo vicini all'ambiente scolastico, ossia da coloro i quali hanno fornito informazioni centrali per la mia ricostruzione del *runyege* svolta nel Capitolo IV. Anche gli spettatori normalmente non sono propensi ad indicare una dimensione erotica nella danza che, seppur epurata nei testi e nei motivi coreutici di coppia, conserva, nei passi e nei movimenti che la definiscono in quanto tale, un riferimento sessuale piuttosto esplicito. Nannyonga-Tamusuza ha notato queste stesse difficoltà nell'indagare il *baakisimba ganda*, rilevando quanto la componente erotica che sottende la danza non fosse riconosciuta, anzi fosse normalmente negata sia da esecutori che dal pubblico.⁹²⁴

In generale dunque il *runyege* è stato rivestito di nuovi significati. Prassi consolidata nell'interpretazione della danza, nelle scuole, come pure tra i gruppi e in chiesa, è l'espressione della felicità da parte dei danzatori, felicità che solitamente si manifesta con un grande sorriso, talvolta spontaneo, talaltra indossato come un costume.

Si è visto come, nel contesto cristiano, la danza tradizionale costituisca un mezzo per partecipare alla celebrazione ed esprimere la propria fede in modo profondamente

⁹²³ Int. a Gerrison Kinyoro, Kiguma, 11/05/2011. Il giudizio negativo dei missionari cristiani sulle danze africane è rilevato anche da Hanna, che lo identifica come fattore di cambiamento interno di tali repertori, recuperati nel periodo post Indipendenza da numerosi Stati africani in politiche culturali che univano la volontà di ritorno alle proprie tradizioni con il rifiuto di pratiche passate che, dopo il periodo coloniale, apparivano come immorali (HANNA 1973, pp. 166-167).

⁹²⁴ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

significativo per la comunità locale, parte della cristianità mondiale. In questo caso, dunque, la valenza identitaria della danza è messa in relazione alla confessione religiosa ed è funzionale alla comunicazione della Messa, permettendo peraltro l'appropriazione da parte dei Banyoro e Batooro cattolici di un proprio spazio nella più vasta comunità dei credenti.

Nelle scuole, la danza conserva il suo significato come danza di festa, ma è completamente priva di riferimenti sessuali. Si è detto del processo che ha portato al consolidamento di convenzioni esecutive: in questo contesto la tensione erotica della danza è reinterpretata come euforia che esprime la gioia, mentre la potenza maschile e la flessibilità femminile sono complessivamente indicate come abilità tecniche e ginniche. La presenza di riferimenti sessuali nei canti o nelle danze è esplicitamente vietata nei festival ed è in generale considerata immorale se presentata a bambini o ad adolescenti, anche se si rifà alla tradizione, di cui alcuni insegnanti riconoscono la componente licenziosa. Il *runyege* viene quindi insegnato come generica danza nyoro o tooro di gioia e di festa e nell'insegnamento si insiste sul sorriso dei danzatori affinché sia trasmesso questo significato e ci si concentra sulla tecnica esecutiva.⁹²⁵ A livello regionale e nazionale, il *runyege* acquista infine un significato identitario per le scuole nyoro e tooro rispetto a quelle provenienti da altre zone del Paese.

Nella pratica dei gruppi folklorici, invece, la danza ha una primaria connotazione di taglio amoroso: secondo diversi danzatori, il *runyege* è una danza di corteggiamento, per questo esprime gioia, che è necessario mostrare con il sorriso. Se si sorride, si comunica compiacenza al partner di danza e si mostra che si è fisicamente prestanti (sia nel caso della parte maschile della danza quanto di quella femminile) e che non si sta svolgendo uno sforzo fisico, ma semplicemente che si sta godendo della danza in sé. Seppure le allusioni sessuali nei movimenti della danza come pure nelle dinamiche delle coppie di ballerini non sono formalmente riconosciute dai danzatori, nessuno può pensare di comunicare messaggi sessuali mentre sta 'mostrando la propria cultura' (*to show my culture*). La componente identitaria, che si manifesta nella scelta anti-moderna della riproposta di musiche e danze tradizionali, è infatti caricata di un forte valore etico. I danzatori indicano l'elemento di conquista della partner da parte del ballerino, e dunque una componente amorosa, come corteggiamento (*courtship*), non come seduzione. Nelle performance dei *cultural group*, infatti, la fase della formazione delle coppie riceve normalmente più spazio che in quelle delle scuole: si è visto nella danza presentata dalla scuola Kahunga Bunyonyi che vi era un solo danzatore che sceglieva una compagna e danzava in coppia.

Negli spettacoli della *Ndere Troupe*, il *runyege* è presentato al pubblico, spesso straniero, come danza d'amore e di corteggiamento⁹²⁶ e, nella tipizzazione che viene fatta

⁹²⁵ Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011.

⁹²⁶ A testimonianza di quanto una simile riduttiva concezione sia invalsa nel discorso nazionale sul *runyege*, è significativo notare come (insieme al simile *ntogoro*) esso sia classificato come 'danza di corteggiamento dei Banyoro e dei Batooro' in un libretto, intitolato *Dances of Uganda*, a scopo divulgativo e probabilmente diretto soprattutto ai turisti, che presenta le diverse danze tradizionali del Paese (ASIIMWE, IBANDA 2008).

dei caratteri culturali delle varie etnie ugandesi,⁹²⁷ il significato attribuito ai tale danza è messo in relazione con la riconosciuta gentilezza e pacatezza dei Banyoro e dei Batooro.⁹²⁸

È evidente come il processo di trasformazione subito dal *runyege*, e in particolare la sua preminente concettualizzazione come danza identitaria nyoro e tooro, ha permesso il suo adattamento in contesti esecutivi tra i più differenti, dalla navata di una chiesa al palcoscenico di un teatro: se il nucleo di movimenti e passi di base rimane stabile, poiché permette la riconoscibilità stessa della danza, gli altri elementi che compongono la performance, e il suo stesso significato, acquistano nuove forme. Riflettendo sulle competizioni in Africa centro-orientale, Barz nota come esse, da un lato, recuperino la memoria storica e, dall'altro, vi proiettino nuove indigenizzate identità sociali.⁹²⁹ Egli inoltre sottolinea come la conservazione di forme tradizionali di musica vada compresa come risposta critica alle variazioni identitarie, spesso in risposta al contatto con la modernità.⁹³⁰ Come questa analisi ha mostrato, questi elementi sono riscontrabili anche nelle modalità di performance contemporanee del *runyege*.

Da quanto emerso dalla trattazione delle odierne performance di canto e danza tradizionale, gli stili e generi musicali della tradizione vengono dunque ripresi, rielaborati, rifunzionalizzati e lo stesso avviene con quelli giunti dall'estero, in particolare dall'Occidente, secondo quella che Jean-François Bayart definisce «l'abilità di incorporare e assorbire creativamente materiali dall'esterno al fine di alimentare contesti e progetti locali [...] la faccia visibile di una profonda e antica disposizione che dà forma ai domini del sociale, del politico e dell'economico così come a quello culturale.»⁹³¹

I festival costituiscono quindi un meccanismo all'interno del quale la tradizione musicale viene continuamente ridefinita e rimodellata e nel quale direttive nazionali vengono elaborate localmente, secondo l'idea che si ha oggi del proprio passato, della propria 'tradizione', sia in termini musicali che culturali. Anche David Pier mette in luce questa attitudine, propria soprattutto dei festival, ma, a mio parere, pertinente anche per diversi artisti attivi in gruppi folklorici:

The items of the Senator Festival, as they were approached by groups, judges, and administrators, illuminated contemporary Ugandan intellectual views of tradition. Tradition was not seen to reside in carefully catalogued, authenticated, and preserved set of particular songs, tunes, dances, etc. The songs and dances were expected to change, and there was room for creative composition even in the items not deemed *original* or *creative*.

⁹²⁷ Le principali culture ugandesi vengono etichettate come prodotto di veloce consumo per il pubblico, spesso europeo, degli spettacoli della *Ndere Troupe*: ad esempio i Bakiga sono dipinti come molto vigorosi, gli Acoli come dotati di grande agilità.

⁹²⁸ Ho avuto occasione di assistere ad uno spettacolo della *Ndere Troupe* a Kampala, il 15/08/2011. In quell'occasione il carattere dolce e gentile dei Banyoro e dei Batooro è stato associato dai presentatori all'utilizzo degli *mpaako*, i nomi di cortesia tradizionalmente utilizzati in Bunyoro ed in Tooro.

⁹²⁹ BARZ 2004, p. 58.

⁹³⁰ *Ivi*, p. 89.

⁹³¹ BAYART 1989, p. 21. La traduzione è di chi scrive.

What seemed to matter a great deal were the dignified and stylistically authentic depiction of canonical activities from the mythical “old days”.⁹³²

Ulteriori considerazioni sull’idea di tradizione in riferimento alla musica e alle questioni di genere troveranno spazio nelle Conclusioni finali.

⁹³² PIER 2009, p. 98 (corsivo dell’autore). Con le parole *original* e *creative*, Pier riprende la terminologia dei festival che si riferisce alle categorie per le quali sono previste la creatività e l’invenzione, come ad esempio la danza moderna (detta appunto *creative*).

3. Il genere nell'odierna riproposta dei repertori tradizionali

Nel corso dei due paragrafi precedenti sono emerse diverse considerazioni sulla codificazione di genere rispetto all'utilizzo degli strumenti musicali e dei costumi. Sembra qui opportuno riprendere talune di queste riflessioni, ampliandole alla luce della dialettica tra il punto di vista dei performer e quello del pubblico. Di particolare rilievo appare la discussione sul genere relativa alla danza, sia per la forte connotazione sessuale del *runyege*, sia per l'aspetto eminentemente corporeo e fisico insito nella danza in sé, soprattutto rispetto all'utilizzo di strumenti o all'interpretazione nel canto. Per il carattere stesso del *runyege*, dunque, paiono significative le implicazioni rispetto all'esecuzione di una parte di danza tradizionalmente non prevista per il proprio genere.

Nel contesto scolastico, diversi insegnanti registrano difficoltà nell'insegnare entrambe le parti di danza a tutti gli alunni, a seconda del loro genere. Si tratta di difficoltà che comprendono sia l'aspetto fisico che quello psicologico-culturale. Alcuni insegnanti riportano che non è semplice insegnare il *runyege* alle ragazze perché esso richiede molta energia e prestanza fisica, mentre risulta per loro più agevole apprendere la parte femminile, che tuttavia è tecnicamente più complessa. Secondo Baguma, nelle scuole primarie alcune ragazze inizialmente non riescono nemmeno ad sollevare le gambe, una volta che vi siano stati allacciati i sonagli; tuttavia insistendo si riesce a insegnare loro il *runyege*.⁹³³ Oltre alla mancanza di forza fisica, Baguma riporta che alcune ragazze sono ritrose a danzare la parte maschile perché sembra loro che le si voglia far apparire come uomini. Baguma ha insegnato anche in una scuola maschile e, in quel caso, gli alunni sono riusciti ad imparare la parte femminile senza grossi problemi, anche se alcuni di loro inizialmente si rifiutavano di eseguire una danza da donne. Nella visione di Ramadam Atwoki, insegnante di scuola secondaria, è molto difficile per un maschio danzare il *mugongo/bw'omu mbaju* perché il movimento del bacino alla base di questa parte di danza si confà alla conformazione fisica delle femmine, che hanno una vita e un bacino flessibili, ma non all'anatomia maschile, che è per natura più rigida (ma forte e dunque adatta per danzare coi sonagli).⁹³⁴ La relazione univoca tra *runyege* - danzatori e *mugongo* - danzatrici è stata spesso riportata anche dagli alunni delle scuole superiori come dato di natura: il corpo dell'uomo è più forte e dunque adatto a cimentarsi nell'energico *runyege*, mentre il corpo femminile è più flessibile, snodato nel bacino (*kucweka omugongo*) e quindi predisposto ad eseguire la parte di danza femminile.⁹³⁵

Se nelle scuole primarie gli alunni sono aperti e accettano di eseguire la parte di danza prevista per l'altro sesso, alcuni insegnanti riportano che una ritrosia in tal senso è presente soprattutto nelle scuole secondarie: qui spesso risulta difficoltoso lo stesso insegnamento delle musiche tradizionali, svalutate soprattutto dai ragazzi mentre le ragazze vi si avvicinano

⁹³³ Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011.

⁹³⁴ Int. a Ramadam Atwoki, insegnante di musica della Kibiito Secondary School, Fort Portal, 11/05/2011.

⁹³⁵ Discussione con gli alunni della classe S 4 della Saint Kirigwajju Secondary School, Karuguuza-Kibaale, 16/06/2011; con gli alunni di varie classi dalla S 1 alla S 6 della Excel Secondary School, Masindi, 24/06/2011.

con più disinvoltura, come si è visto nel Capitolo V.⁹³⁶

Nelle scuole di secondo grado, l'interesse verso la danza tradizionale da parte delle ragazze si rispecchia anche nella disponibilità ad eseguire il *runyege*, mentre il caso di ragazzi che danzano la parte femminile è inusuale, anche perché raramente mancano danzatrici. Al maestro Ramadam Atwoki non è mai capitato di dover far eseguire la parte femminile a maschi, ma pensa che si vergognerebbero perché è una danza fortemente connotata come femminile (potrebbero essere scherniti come 'donnette'). Durante la conversazione con una classe di studenti superiori, un ragazzo che dichiarò di saper danzare sia il *runyege* che il *mugongo* fu deriso dai suoi compagni.⁹³⁷ Invece, diversamente dall'opinione citata prima di Baguma, secondo Ramadam le ragazze sono normalmente orgogliose di danzare una parte da maschio, da uomo: anche se esse venissero chiamate con nomignoli come *kanyama* ('forzuta', 'coi muscoli'), alcune sarebbero comunque contente di fare una cosa da maschi.⁹³⁸ Inoltre, le famiglie delle ragazze che danzano *runyege* in generale non si oppongono, anzi se la ragazza danza bene, saranno contenti perché la parte maschile della danza è ritenuta la più difficile da eseguire. Sembra dunque che per le ragazze danzare *runyege* permetta di mostrare la propria abilità, intraprendenza e dunque porti una generale emancipazione e orgoglio; dall'altro canto, se per i ragazzi la danza tradizionale è in partenza meno invitante, l'esecuzione della parte femminile risulterebbe denigrante per la propria mascolinità. Tuttavia ciò non è dato in assoluto: per alcuni uomini l'esperienza scolastica di danza del *mugongo*, viene interpretata, probabilmente alla luce di un'acquisita maturità, come segno ulteriore di mascolinità che si manifesta nel dinamismo necessario per apprendere ed eseguire movimenti che comunemente si ritengono di estrema difficoltà per un uomo, proprio per la sua conformazione fisica.⁹³⁹ Dall'ambiente scolastico, emergono dunque diverse interpretazioni e letture del *runyege* rispetto al genere degli esecutori: in questo senso, come rileva Paul Spencer,

Although the meanings of different dance styles are, as symbol systems, intimately associated with social and cultural systems, the act of performing the movements can generate somatic experiences that are detached from those specific meanings and can be reinterpreted in a variety of ways.⁹⁴⁰

Se nelle scuole l'interpretazione della parte di danza non prevista per il proprio genere è senza dubbio influenzata anche dalle dinamiche dell'ambiente di classe, dalla fase adolescenziale e da un'identità di genere che si sta formando, diverso risulta invece il

⁹³⁶ Int. a Clovis Baguma, Fort Portal, 09/05/2011, e a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011.

⁹³⁷ Discussione con con gli alunni di varie classi dalla S 1 alla S 6 della Excel Secondary School, Masindi, 24/06/2011.

⁹³⁸ Int. a Ramadam Atwoki, Fort Portal, 11/05/2011. A questo proposito, Ramadam fa un significativo paragone sportivo, portando il parallelo delle donne che giocano a calcio, le quali non vengono derise. Tuttavia, non è successo il contrario, ossia che degli uomini iniziassero a giocare a *netball*, che in Uganda è rimasto uno sport fortemente connotato come femminile.

⁹³⁹ Com. pers. di Gilbert Nyakya, Hoima, 17/04/2010.

⁹⁴⁰ SPENCER 1985, p. 68

contesto dei danzatori nei *cultural group*. Nel Capitolo V, si è osservato come, nei gruppi esclusivamente femminili, peraltro piuttosto rari in Bunyoro e in Tooro, il danzare il *runyege* da parte di donne sia formalmente dettato dall'assenza di uomini nell'associazione, ma esso rappresenti comunque – si noti bene, insieme alle altre attività svolte dal gruppo che comportano un impegno al di fuori della casa e che generano entrate economiche – un'occasione per mostrare la propria intraprendenza e dunque svincolarsi da una concezione di genere che vede la donna come essere debole rispetto all'uomo.⁹⁴¹ Tuttavia il danzare *runyege* da parte delle donne intervistate non era vissuta come un'azione provocatoria che mettesse apertamente in discussione il proprio status; essa sembrava porsi, ad un livello meno esplicito, come atto motivante in sé, per le esecutrici stesse e per il loro impegno nell'associazione. La possibilità di eseguire la parte di danza maschile agiva cioè sulla loro sicurezza e sull'immagine di sé come donne che, pur non violando le regole di buon comportamento (il danzare *runyege* è infatti ufficialmente giustificato dall'assenza di uomini), trovavano un proprio posizionamento come donne nella società contemporanea, attraverso un compromesso veicolato dalla negoziazione del loro ruolo e dei loro compiti, che si rimodellavano sia attraverso la danza, ma anche attraverso le altre attività dell'associazione.

Nelle più comuni formazioni miste dei *cultural group*, risulta estremamente raro che un uomo danzi *mugongo* ed una donna *runyege*. Tuttavia ho avuto la possibilità di intervistare due danzatori che normalmente si esibivano nella parte di danza tradizionalmente non prevista per il proprio genere.

Mweru Rubenda è una musicista e danzatrice nyoro.⁹⁴² Di famiglia musulmana non praticante, ha un diploma superiore in Social Work, ma da quando iniziò ad avvicinarsi alla musica alla Scuola Primaria, si appassionò e decise poi di farne la sua professione. Nonostante il padre fosse costruttore di strumenti musicali e con importanti incarichi a palazzo, la sua formazione musicale si è svolta principalmente a scuola e, in seguito, con i vari gruppi dei quali ha fatto parte. Al momento del nostro incontro, Rubenda aveva 29 anni e non aveva figli: tutte le sue energie si rivolgevano alla musica e danza, in vari ambiti. Infatti, accanto alla sua attività di istruttrice di musica e danza tradizionale nelle scuole, ella scrive canzoni infatti in stile moderno. Le sue canzoni in *modern style* (in inglese, runyoro o swahili) si rifanno al modello dei più celebri cantanti del panorama *popular* ugandese, come José Chameleon, e affrontano temi d'attualità con una finalità educativa e moralizzante, come l'istruzione, il sesso precoce, ecc. Per quanto riguarda il suo lavoro di istruttrice nelle scuole, Rubenda riconosce che in passato i ruoli di genere erano molto ben definiti e si rispecchiavano in parti ben definite nella danza e nel rapporto con gli strumenti musicali; nelle performance scolastiche tuttavia queste suddivisioni di genere non vengono più rispettate oggi e il costume rappresenta il genere previsto: se una ragazzina danza meglio di un uomo è quella la parte che deve eseguire, ella si metterà pantaloni e sonagli e nessuno si

⁹⁴¹ Conversazione con i membri del *Kyomukama Catering and Creative Association (KCCA)*, Kyomukama, 02/07/2011.

⁹⁴² Le informazioni riportate su Mweru Rubenda sono state ricavate nel corso di un'intervista svoltasi a Hoima, il 13/06/2011 e da successive comunicazioni personali.

accorgerà che è una femmina.

Rubenda, che è nota con il nome d'arte Free Lady, è conosciuta nella cittadina di Hoima e nei dintorni come una ragazza atipica e i suoi atteggiamenti e il suo stile di vita sono molto chiacchierati. Riporto qui alcuni stralci dell'intervista a Rubenda:

Nel mio caso la gente dice che sembro un uomo. Sono specializzata nella parte maschile delle danze, perché sono cresciuta coi maschi. È anche una questione di geni, forse. Comunque è una mia scelta, è quello che voglio. Quando dicono che sembro un uomo, so di sembrarlo, perché sono forte, metto sempre i pantaloni e non la gonna, vado in bicicletta e anche in moto.⁹⁴³ Non ho figli, non ancora... ho in programma di farne uno, ma non di sposarmi. Non so, gli uomini a volte disturbano e con il mio lavoro, a volte mi devo spostare, magari per stare via due settimane... L'uomo con cui mi potrei sposare dovrebbe avere per forza certe caratteristiche: essere intelligente, in salute, con degli obiettivi e, soprattutto, amare la musica. [...]

- Cosa pensa la tua famiglia del tuo lavoro e del tuo stile di vita?

- All'inizio pensavano che fossi una causa persa, perché con la musica non si conclude nulla; ma adesso è la mia fonte di sopravvivenza e quando posso li aiuto, quindi vedono che ci sono dei risultati. Inizialmente però ho dovuto lottare per provare che avevo ragione. Adesso sono anche contenti di sentire al mia musica e di vedere i miei video [...] Pensano che con l'età sarà più difficile che trovi qualcuno e hanno sospettato che io non funzionassi.⁹⁴⁴ Ma io so di funzionare, ti ho detto che voglio un figlio.

- Quando danzi *runyege* o *ntogoro*, fai la parte dell'uomo o della donna?

- Quella dell'uomo. Conosco entrambe le parti, ma preferisco quella maschile perché sono perfetta in quella, ho il talento. Però dato che insegno devo comunque danzare entrambe le parti e mostrare tutta la danza.

- Perché preferisci il *runyege* e non il *mugongo*?

- È la mia scelta. Ho iniziato a danzare *runyege* quando ero alla Primary, una scuola mista, ed ero l'unica ragazza a danzare il *runyege* ed ero bravissima. [...]

- Cosa pensa la gente quando danzi *runyege*?

- Mi ammirano! Sono molto brava e loro restano sorpresi. Non fanno cattivi commenti. Abbiamo anche un uomo che danza *mugongo*!⁹⁴⁵

Da quanto riportato da Rubenda, il suo modo di essere trova espressione non soltanto nella danza, attraverso la scelta di eseguire soltanto la parte maschile (a parte le esigenze di insegnamento), ma anche nell'abbigliamento (i pantaloni), nelle scelte di vita (il nubilato finora), ecc. L'aspetto di Rubenda è effettivamente differente da quello delle Banyoro

⁹⁴³ Generalmente le donne ugandesi non vanno in bicicletta o in moto, se non come passeggiare sedendo all'amazzone, poiché le gonne o abiti lunghi di norma indossati non permettono di sedersi cavalcioni. Va rilevato che, al di là dell'ostacolo posto dall'abbigliamento, per le donne è considerato sconveniente e persino volgare allargare le gambe, anche se si tratta di un'azione determinata da una necessità di spostamento.

⁹⁴⁴ 'Funzionare' è riferito alla possibilità di procreare e dunque alla sua fertilità. È piuttosto raro in Uganda che una donna della sua età non abbia figli e quando ciò succede il pensiero comune è che la persona sia sterile.

⁹⁴⁵ Estratto dall'intervista a Mweru Rubenda, Hoima, 13/06/2011. L'intervista si è svolta in inglese ed è stata da me tradotta. Il danzatore di *mugongo* riferito da Rubenda è Tadeo Isingoma, di cui si parlerà tra poco.

comuni: non soltanto le scelte nel vestiario, ma anche l'acconciatura (Rubenda ha i dread,⁹⁴⁶ non una chioma afro o le extension, come la maggioranza delle donne), il modo di camminare e di rivolgersi alle persone non sono quelli tipicamente femminili. Di tutto questo Rubenda è consapevole, poiché lo vive come scelta, così come sa benissimo che la gente ne parla e che si riferisce spesso a lei in termini di scherno o di disapprovazione, indicandola come uomo. La scelta di danzare la parte di danza maschile rientra nel complesso della personalità di Rubenda, che si trova a suo agio in abiti maschili e comportandosi da uomo. Come nel caso delle associazioni femminili viste sopra, la danza si inserisce nel contesto di altre scelte personali, che toccano anche il lato economico, cioè il guadagno che nel primo caso rientra in un'attività svolta come azione di gruppo, e nel secondo si connota come impresa individuale.

L'altro caso che si vuole qui presentare a proposito dell'interpretazione di una parte di danza tradizionalmente non prevista per il proprio genere è quello di Isingoma Tadeo.⁹⁴⁷



Figura 48. Performance di ntogoro del *Bunyoro Kingdom Culture Development Troupe*, durante le celebrazioni dello *Mpango nyoro*, tenutesi a Hoima, l'11/06/2011. Tadeo Isingoma è il danzatore di spalle al centro, che esegue la parte di danza femminile, *mugongo*.

⁹⁴⁶ I dread, capigliatura tipica rasta, sono generalmente malvisti dagli ugandesi perché indicano che la persona che li porta non si pettina, è trascurata. La chioma rasta è comune tra diversi esponenti della *popular music* ugandese, come il citato Chameleon, e marca anche una certa trasgressione legata ai personaggi che si situano in questa corrente musicale.

⁹⁴⁷ Le informazioni che seguono sono tratte dall'intervista a Tadeo Isingoma, svoltasi a Hoima, il 12/06/2011.

Isingoma lavora al Reproductive Health Uganda come consulente per i giovani e collabora con un gruppo per la prevenzione dell'AIDS; ha un diploma in MMD alla Makerere University, dove ha studiato con Mbabi-Katana, e un diploma in Project Planning and Management. Egli fa parte del *Bunyoro Kingdom Culture Development Troupe*, gruppo folklorico basato a Hoima; nel *runyege* e nelle altre danze tradizionali nyoro, Isingoma danza sempre la parte per le donne, *mugongo*. Anche in questo caso, ritengo opportuno riprendere qui dei passaggi all'intervista con Isingoma per presentare con le sue parole il proprio rapporto con la danza:

- Ti abbiamo visto danzare ieri il *mugongo*, lo danzi sempre?

- Sì, quello è il mio hobby, il mio talento.

- Ma sai anche danzare il *runyege*?

- Molto, molto bene! Ma quando danzo il *mugongo*, mi sento meglio che con il *runyege*. Preferisco il *mugongo* rispetto al *runyege*. [...] Sono cresciuto con la danza, imparando da solo a casa, continuando a scuola, forse è un dono perché ho sempre danzato. Da quando ha iniziato la S 1,⁹⁴⁸ mi sono unito ad un *cultural group*, nel 1998. Così ho sviluppato il mio talento. Il mio talento era di riuscire a danzare bene il *mugongo*, come uomo, meglio delle ragazze.

[...]

- Ci sono stati cattivi commenti al tuo danzare una parte da donna?

- Sì, specialmente quando mi esibisco col gruppo in altre zone, c'è gente che dice che quella danza è per le donne, non per gli uomini. Alcuni dicono che non sono flessibile come le ragazze perché sono un uomo: non pensano che un uomo possa mai danzare bene *mugongo*; ma in altre zone alla gente piaccio perché dicono che danzo bene. Ci sono diverse opinioni, ma a me i pareri cattivi non interessano. [...] I commenti negativi vengono soprattutto in altre zone del Bunyoro, dove non conoscono me, ma conoscono la danza. Molti non capiscono che sono un uomo quando danzo, per come mi muovo e per l'abbigliamento.⁹⁴⁹

- Cosa succede quando devi danzare in coppia e sei con un altro uomo?

- Il *runyege* è una danza d'amore, culturalmente, in passato dalla danza potevano nascere matrimoni. Adesso quando devo danzare con un partner, che è un uomo, facciamo solo finta, io fingo di essere una donna. Non mi sento a disagio a danzare e a vestirmi da donna nella danza, come se lo fossi. Durante gli allenamenti, scherziamo anche su queste cose, durante gli spettacoli ci impegniamo a mantenere la finzione, perché riesca bene... voglio che la gente pensi che io sia una donna, in quelle situazioni io mi sento una donna, perché sono nella cerimonia e voglio che riesca bene, voglio intrattenere il pubblico.

- Quando eri a scuola i tuoi compagni ti prendevano in giro se danzavi il *mugongo*?

- Sì, perché ero giovane, mi prendevano in giro perché agitavo il *mugongo* come le ragazze, ma a me non interessava.

- Sei sempre stato convinto di voler danzare il *mugongo*?

⁹⁴⁸ La prima classe della scuola secondaria.

⁹⁴⁹ Estratto dall'intervista a Tadeo Isingoma, svoltasi a Hoima, il 12/06/2011. L'intervista si è svolta in inglese ed è stata da me tradotta.

- Sì. Quando danzo mi sento così a mio agio con il *mugongo*; danzo bene anche il *runyege*, ma non è lo stesso.

[...]

- Il fatto che si scambino i ruoli nella danza conserva comunque la tradizione (*culture*)?

- Sì, anche per questo gli altri uomini non danzano *mugongo*. Nel mio caso, dato che io danzo meglio delle ragazze lo faccio, anche se so che non è per gli uomini, nel mio caso metto a frutto il mio talento. [...] Il mondo non è statico, è dinamico. La gente imita gli altri e così impara e fa meglio. In realtà non va bene che gli uomini danzino *mugongo*, perché non era per noi tradizionalmente (*culturally*). Una volta mi è capitato che dopo una performance, un uomo venisse per incontrarmi perché era voleva farmi i complimenti ed era interessato a me, ma poi mi ha visto con i pantaloni. [risata collettiva] Per questo non va bene che gli uomini danzino *mugongo*.

Il *runyege* è una danza d'amore (*kizina k'engonzi*) e per questo nei gruppi a volte i membri si sposano tra di loro. Se deve danzare con qualcuna la parte del *runyege*, sarà con una compagna fissa, Sarah, e non con un'altra!! Non voglio che qualcun altro danzi con lei, se lei c'è, è mia! Lei non è mia moglie, anche se mi piace; mia moglie non fa parte del gruppo. [...]

- Cosa pensi delle ragazze che danzano *runyege*?

- Copiano lo stile maschile, ma in realtà rovinano la cultura. Spesso non sono molto brave perché spesso hanno iniziato a danzare quando sono grandi e così non diventano brave come gli uomini. Io ho iniziato da piccolo, ora sono 18 anni che danzo ed è per questo che sono così bravo. Le ragazze dopo qualche anno, si sposano e lasciano il gruppo, anche perché i mariti non vogliono che danzino. Invece Mweru [Rubenda] è bravissima nel *runyege*, perché ha iniziato da piccola come me [...]

- Cosa pensi del ruolo dell'uomo e della donna nella società?

- Prima di tutto un uomo si deve comportare come uomo, non come una donna, ma come un uomo.

- Ma tu non ti comporti da donna quando danzi?

- C'è il tempo per la danza e il tempo per il resto. Nella danza mi comporto da donna, ma nella vita mi comporto da uomo.

La testimonianza di Isingoma sembra molto significativa e ricca di spunti di riflessione. In primo luogo, la scelta di danzare di preferenza il *mugongo* è presentata come propensione, che si basa soprattutto sulla possibilità di farlo grazie alla propria straordinaria abilità. Isingoma non parla esplicitamente di scelta, come Rubenda, ma come lei parla di dono, di talento⁹⁵⁰ – un'espressione che abbiamo già incontrato nei discorsi sulla percezione della danza tra le scuole – che lui ha saputo coltivare e sviluppare. Va rilevato che tale idea del dono innato, della qualità data da Dio ad un individuo, è presente sia nel Cristianesimo che nell'Islam ed è probabilmente nell'influenza delle religioni del Libro che va rintracciata l'origine del discorso sul talento riferito ad una danza che in passato si svolgeva in modo spontaneo e comunitario, senza che fossero necessari l'allenamento o una specializzazione particolare. Al di là della propria bravura, Isingoma si sente bene a danzare il *mugongo* e per

⁹⁵⁰ La parola utilizzata in runyoro per descrivere tale concetto è *kisembo*, cioè letteralmente 'dono'. È possibile dire *kisembo kya Ruhanga*, cioè 'dono di Dio', oppure *kisembo yahangirwe nakyo*, cioè 'dono con cui sono nato'.

questo lo preferisce alla parte maschile di danza. Isingoma riconosce che il danzare il *mugongo* da parte di un uomo non 'rispetta la tradizione', ma a parte la sua particolare dote coreutica, il 'mondo cambia', si impara dagli altri e si migliora. L'interpretazione della parte femminile di danza è riconosciuta da Isingoma come finzione, nella quale egli certo si immedesima ('mi sento donna'), ma che è sostenuta anche dalla recitazione del partner di danza, funzionale alla corretta riuscita dello spettacolo. Da questo punto di vista, nel regime rappresentativo proprio della realizzazione su palcoscenico, ritroviamo i costumi a sostenere tale finzione. Tuttavia Isingoma sottolinea che soltanto nella danza si veste e si muove da donna, mentre nelle sue scelte di vita egli è un uomo. A parte essere sposato, rivendica una partner donna fissa nel caso lui esegua la parte di danza maschile. Le performance di Isingoma nel *mugongo* hanno suscitato alcune critiche perché non osservano la suddivisione di ruoli tradizionale, ma nessuno parla di lui come donna al di fuori dell'esecuzione coreutica, nella vita privata egli si comporta da uomo negli abiti, negli atteggiamenti, nella scelta di avere una famiglia.

La complessa relazione tra sesso biologico e immedesimazione di genere, cioè la percezione individuale dell'essere donna e dell'essere uomo, parallelamente al rapporto tra realtà (la vita quotidiana) e la rappresentazione spettacolare (nell'esibizione coreutica) trovano differenti articolazioni e letture personali a seconda degli interpreti della danza. Risultano illuminanti a questo proposito le parole di Judith L. Hanna:

Sexuality and its political implications [...] operate through metaphors and other devices and spheres of encoded meaning. These modes condense anxieties, desires, and aspirations about pleasure and danger, and they mobilize attitudes, energies, and actions. Symbolized sexuality and gender give and take value and meaning in relation to actual men and women. A constant exchange occurs between images and reality.⁹⁵¹

Nella presentazione delle due vicende artistiche e biografiche di Rubenda e di Isingoma si è volontariamente evitato di accennare a supposizioni riguardo al tema dell'omosessualità. Argomento delicato in Africa, l'omosessualità lo è ancor più in Uganda, dove negli ultimi anni, in concomitanza lo sviluppo di movimenti in difesa dei diritti degli omosessuali, c'è stato un diffuso dissenso nell'opinione pubblica e diversi progetti di legge contro i gay.⁹⁵² Vista l'ampia ostilità della società nei confronti degli omosessuali e i casi di cronaca nera che hanno coinvolto gay dichiarati, non è questo un tema che si affronta con leggerezza e non è mia intenzione qui lasciar trasparire congetture, peraltro sterili e senza dubbio nocive, rispetto alle persone che hanno collaborato alla mia ricerca. Per tali motivi, la prospettiva che si è adottata nell'affrontare la connessione tra danza e immedesimazione di genere si è articolata come considerazione delle scelte personali, svolta attraverso la descrizione che ne danno i portatori.

⁹⁵¹ HANNA 1988 p. 30.

⁹⁵² Il riferimento, sul dibattito nazionale a proposito dell'omosessualità, è a TAMALE 2007.

Nannyonga-Tamusuza ha analizzato i simili itinerari di negoziazione di genere che si inseriscono nelle performance attuali di *baakisimba*, rilevando in tale danza anche la possibilità per l'espressione dell'omosessualità. L'etnomusicologa ugandese, inoltre, scrive

... baakisimba offers a dialogic space where gender is performed, contested, and crystallized. Through performance, dance choreography, costumes and interaction between audience, drummers and dancers, gender roles, relations, and identities among the Baganda take shape. Baakisimba offers a rare "stage" for performing alternative gender in Buganda.⁹⁵³

Tutte queste osservazioni sono in generale riferibili anche al *runyege nyoro* e *tooro*, tuttavia ci sembra che ulteriori riflessioni possano venire, da un lato, dal considerare l'impressione che della danza dei danzatori ha il pubblico, dall'altro, dalla comprensione dello specifico regime comunicativo delle performance contemporanee. Si è visto infatti che la percezione della libertà nell'interpretare la parte femminile o maschile del *runyege* varia moltissimo a seconda dell'età e del genere degli interpreti, ma ugualmente chi osserva (il pubblico, ma anche le giurie e gli insegnanti) ha una visione propria.

Si è detto a proposito dell'utilizzo dei costumi nei festival, come i vestiti indossati dai performer li inquadrino entro un genere e una fascia d'età rapportati al codice d'abbigliamento. A questo proposito, si è parlato del principio dell'"abito fa il monaco": l'abbigliamento, infatti, non si rispecchia nel genere reale dell'esecutore, ma determina il genere che questi interpreta. Gli abiti, in questo senso, sono veri e propri costumi, abiti di scena che modellano l'identità dell'interprete a partire dalle convenzioni di stampo teatrale sulle quali si basano le performance contemporanee di musica e di danza.

Tali convenzioni di vestiario nelle performance dei gruppi di adulti sono le medesime vigenti nei festival scolastici: se è vero che rispetto agli adolescenti gli attributi fisici secondari sono più evidenti negli adulti, è innegabile che i costumi provvedono a ricodificare l'apparenza fisica, mascherando alcuni tratti ed enfatizzandone altri. La Figura 7 ritrae una performance di *mugongo* di Isingoma: è evidente come sia difficile stabilire, se non dopo uno sguardo attento, se egli sia un uomo o una donna. La correttezza dello stile di danza completa il quadro e concorre a stabilire un genere proprio alla performance, indipendentemente dal genere reale dell'interprete. Scontato per i danzatori adulti, i quali pongono l'accento sulla propria specifica competenza coreutica, il costume resta centrale nel definire la coerenza dell'esecuzione con i parametri di ciò che si è nel tempo stabilito come tradizione. Tant'è che nessuno chiamerebbe *runyege* una danza dove chi danza *mugongo* non porti una lunga gonna e dove i danzatori con i sonagli portino una sottana.

Dunque cosa vedono gli spettatori? Il genere reale dei danzatori è talvolta riconosciuto, ma non sempre, come dimostra il caso riportato da Isingoma e diversi spettacoli ai quali ho assistito. Non sembra vi sia, in realtà, una spiccata propensione a verificare il genere reale dei performer, quanto un senso di intrattenimento e una decodificazione del messaggio generale della danza.

⁹⁵³ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005, p. 230.

Ciò che ricorre nei discorsi degli spettatori, come di diversi interpreti e maestri, è che il *runyege* è una *cultural dance*, una *kizina ky'enzarwa*, ciò che i danzatori fanno è 'mostrare la propria tradizione'.⁹⁵⁴ Si sono accennate sopra alcune illusioni riguardo la moralità dei danzatori dei gruppi, per i loro frequenti spostamenti e le condizioni di promiscuità, connaturate alla composizione del gruppo, nelle quali operano. Ciò tuttavia si rapporta alle situazioni al di fuori della performance: non sono infatti la danza in coppia o il filtrare più o meno evidente nell'esecuzione che supportano tali opinioni. Parlare di *runyege* significa fare altri discorsi: in particolare quello identitario che trova cangianti rifrazioni nella definizione di una cultura comunitaria che si differenzia da quella nazionale, e soprattutto da quella occidentale, trovando i propri riferimenti nella connessione con la buona tradizione del passato. Secondo Pier, infatti: «In general, the function of MDD stage styles is to signify distinctive *cultures* and *tradition* as a past, stable consoling chronotope.»⁹⁵⁵ I repertori coreutico-musicali (MDD) sono dunque messi in scena come manifestazioni di distinte culture e di un'idea di tradizione stabile e rassicurante, che si colloca tra coordinate spazio-temporali definite da pratiche discorsive.⁹⁵⁶ Si tratta, in sostanza, di una tradizione che vive nell'immaginario collettivo come agglomerato definito (tutti sanno a cosa ci si riferisce) e al contempo fluido (per ciascuno la tradizione ha un senso particolare, soprattutto rispetto al contesto del discorso nel quale si situa questo argomento), del quale si enfatizza il riferimento ad un passato che si staglia nella rappresentazione collettiva come luogo e tempo confortante rispetto all'estraneità del presente.

L'impressione generale del pubblico è legata al messaggio della danza come epifania della tradizione, la quale si realizza secondo precisi codici di rappresentazione compattatisi come convenzioni: entro questo canale si porta sul palcoscenico una tradizione, da un lato, ripulita da contenuti considerati oggi imbarazzanti e, dall'altro, attraverso una peculiare attenzione all'aspetto esteriore (costumi, materiali, strumenti, ecc.), che rende evidente il rispetto per la cultura rappresentata.

In quanto manifestazione spettacolare, dunque, nelle odierne performance di *runyege* non sono considerate dal pubblico le tensioni e propensioni individuali che portano alla scelta di una determinata parte di danza. La possibilità di evasione dai canoni del genere prescritto dalla tradizione è vissuta dagli interpreti nello sfocato interstizio di ambiguità che permette il passaggio dalla realtà allo spettacolo, ma non vuole essere comunicata esplicitamente con la trasgressione rispetto ad una tipologia spettacolare e comunicativa collaudata. Il pubblico si diventerà o si annoierà, giudicherà la bravura o meno nella danza degli interpreti, ma il livello di definizione di genere verrà letto come ossequio alla tradizione, nel rispetto formale attraverso l'uso di costumi dei ruoli prescritti.

⁹⁵⁴ Questi pareri sono peraltro emersi a più riprese dalle chiamate telefoniche alla trasmissione radiofonica incentrata sulla danza *runyege*, diretta da Stephen Mugabu con la mia collaborazione, sulla stazione Radio Better FM, Fort Portal, 01/05/2010.

⁹⁵⁵ PIER 2009, p. 32. Corsivo dell'autore.

⁹⁵⁶ Cronotopo è da intendere non intermini fisici, ma nel senso indicato dagli studi di teoria della letteratura di Mikhail Bakhtin.

CONCLUSIONI

IL DISCORSO SULLA TRADIZIONE NEL GENERE E NELLA MUSICA

Nel corso di questo lavoro si è trattato dei repertori musicali di villaggio delle popolazioni tooro e nyoro secondo due diverse ma correlate prospettive di studio. Da un lato, è stata considerata la rappresentazione di genere nella performance; dall'altro, è stato analizzato il processo di trasformazione di tali repertori. L'indagine intorno a quest'ultimo aspetto ha inevitabilmente suggerito l'ampliamento della ricerca alla formazione di una 'nuova' tradizione nella trasmissione ed esecuzione dei repertori.

Nel Capitolo I si è visto come in Bunyoro e in Tooro la concezione di genere sia variata storicamente, in particolare appiattendolo la pluralità di ruoli e di categorie sociali previsti in passato per le persone di sesso femminile e livellandola sullo schema del dualismo, di matrice occidentale, che connette in modo univoco il sesso biologico al genere. Ciò che si è progressivamente manifestato come modello di donna secondo il canone della tradizione si rifà unicamente alla concezione di genere femminile tra le donne comuni di villaggio, senza considerare concettualizzazioni alternative del sesso femminile, come le ereditiere, le medium, le *baranga* e le figlie del sovrano.

Nel Capitolo II si è identificato l'ambito dei repertori qui oggetto d'indagine, individuandolo a partire dalla sua distinzione rispetto a quello di corte e a quello religioso. Della musica di villaggio, testimoniata in massima parte da repertori vocali, si è delineata la diffusione delle tipologie di canti sulla base della loro associazione alla cultura *huma* o *iru* e di tali canti si è fornita una presentazione osservando in particolare le associazioni di specifici repertori con un particolare genere di esecutori.

Una selezione di canti di villaggio conosciuti dagli anziani, presentata nel Capitolo III, ha permesso di indagare ulteriormente la concezione di genere veicolata da tali repertori.

Il Capitolo IV ha presentato una ricostruzione delle presunte origini della danza *runyege*, di cui si è svolta l'analisi delle caratteristiche musicali e coreutiche sulla base delle descrizioni fornite da anziani e si è mostrata la concettualizzazione di genere di cui essa è impregnata, in quanto danza di villaggio della gente comune (*bairu*).

Il Capitolo V ha trattato del processo di influenze, ricontestualizzazioni e trasformazioni subite dalla musica tradizionale in Uganda, a partire dall'arrivo di nuove musiche nel Paese, e proseguendo con un percorso che ne ha visto la codificazione e standardizzazione attraverso l'inserimento dei repertori tradizionali nei curricula scolastici, il fenomeno dei festival e dei gruppi folklorici.

Nel Capitolo VI, infine, si sono analizzati esempi delle attuali performance di canto e danza tradizionale (*folksong* e *folk dance*), verificandone, rispetto a quanto emerge dalla memoria degli anziani, le trasformazioni stilistiche e soprattutto la revisione e risignificazione delle modalità esecutive. Ciò che è emerso da questa disamina è che, similmente ai fenomeni di revival o di tradizionalizzazione presenti in altri contesti culturali, la musica e il genere vengono

oggi riproposti in un regime di rappresentazione in cui la messa in scena e i costumi hanno un ruolo preminente nella presentazione della tradizione.

Si è discusso dell'idea di cultura locale (*nzarwa*) che sottende al termine *cultural group* per indicare i gruppi folklorici.⁹⁵⁷ Il riferimento alla tradizione ricorre nei discorsi nyoro e tooro con i termini inglesi di *culture* e *tradition* e in runyoro-rutooro si riscontrano rispettivamente le parole *nzarwa* e *buhangwa*. Secondo il dizionario di Davis, tuttavia, *buhangwa* indica la natura:⁹⁵⁸ discutendo di questo termine è emerso che in effetti esso significa letteralmente 'qualcosa di naturale, con cui si è nati',⁹⁵⁹ in questo senso la tradizione è ciò che si è trovato alla propria nascita, l'insieme di tratti sociali e culturali preesistenti che appaiono a tal punto consueti da sembrare naturali.⁹⁶⁰ Se dunque il termine *nzarwa* in quanto cultura locale si connota per la sua contrapposizione rispetto alle usanze altrui ed assume quindi un significato identitario che trae forza dal contrasto con l'altro, *buhangwa* indica invece la tradizione, sottolineandone il radicamento sociale e dunque la sua assimilazione ad un fatto di natura (la quale, paradossalmente, è, secondo i canoni occidentali, opposta alla cultura).

Nell'intercambiabilità dei due termini sopra citati, la cultura tradizionale risulta oggi concepita, da Banyoro e Batooro, come l'espressione genuina, naturale dell'essere del posto, cioè dell'essere nyoro e tooro: essa è concepita come *nzarwa yaitu*, *buhangwa bwaitu*: la nostra cultura, la nostra tradizione e natura. Ciò che rientra nel campo della cultura tradizionale, come le musiche di villaggio e le concezioni locali di genere, si fa così reificazione identitaria, in contrapposizione a parallele ma differenti categorie con le quali ci si confronta a livello nazionale ed internazionale.

Il recupero della cultura tradizionale sembra aver acquisito particolare forza a partire dalla restaurazione delle monarchie tradizionali. Comprendere l'impatto di questo evento in Bunyoro e in Tooro significa rapportarlo al contesto ugandese e al ruolo di spicco a livello nazionale e di modello per le diverse etnie del Paese che il Buganda ha rivestito nell'ultimo secolo a questa parte. La figura del sovrano ganda, il *kabaka*, è centrale nella definizione identitaria dei Baganda poiché su di lui si concentra le idee stesse di monarchia e di cultura di tale popolazione.⁹⁶¹ Il supporto della popolazione ganda, che costituisce l'etnia maggioritaria del Paese, all'esercito di ribelli⁹⁶² capeggiato da Yoweri Museveni contro Obote alla metà degli anni Ottanta e al successivo governo, ancora oggi guidato da Museveni, fu determinato dalla

⁹⁵⁷ Cfr. Capitolo V.

⁹⁵⁸ DAVIS 1938, p. 11.

⁹⁵⁹ Discussione con Issa Sunday, Kagadi, 14/06/2011.

⁹⁶⁰ Come traduzione di 'tradizione' Davis indica invece i seguenti lemmi in runyoro-rutooro: *akarukarukaine*, *akasigasigano*, *akaronkoronko* (DAVIS 1938, p. 319). Si tratta di parole che non sono (per lo meno oggi) molto conosciute, tuttavia nella morfologia di questi termini si riscontra la ripetizione del radicale, come avviene nei verbi riflessivi o in quelli che indicano la reiterazione di un'azione. In questo senso, essi possono indicare il passaggio di informazioni di generazione in generazione. Issa Sunday conosce solo l'ultimo termine, *akaronkoronko*, che significa qualcosa trasportato da una generazione all'altra, ma spesso lo si usa per riferirsi a comportamenti o a tratti acquisiti da parenti (Int. a Issa Sunday, Kagadi, 14/06/2011), dunque a qualcosa che definiremmo genetico.

⁹⁶¹ RAY 1991.

⁹⁶² *National Resistance Army*, NRA.

promessa di quest'ultimo di far rientrare il *kabaka* dall'esilio. Come rilevato da Mikael Karlstöm e Juliet Kiguli, il movimento ganda (chiamato *ebyaffe*, 'le nostre cose'), che richiedeva il ritorno del *kabaka* e della monarchia tradizionale, fu allora centrale nel sostenere prepotentemente l'interesse etnico ganda, che si configurava in primo luogo come immedesimazione identitaria con il re e con la monarchia da lui guidata, nel contesto nazionale.⁹⁶³ Kiguli sottolinea come, in seguito all'agognata restaurazione della monarchia ganda (1993), il movimento *ebyaffe*, che ha ancora oggi grande sostegno popolare, abbia ampliato il campo di applicazione del suo richiamo alla tradizione. L'idea del recupero della propria cultura si è così articolata anche nel campo linguistico (sostenendo l'utilizzo della lingua luganda invece dell'inglese), religioso (con il rigenerarsi della religione tradizionale) e di genere (con una ripresa del modello tradizionale di genere).⁹⁶⁴ Il regno ganda è stato un modello per le altre monarchie ugandesi poiché storicamente, nel periodo coloniale come nel successivo contesto nazionale, ha saputo avvantaggiarsi delle condizioni politiche imposte dall'alto ed è così diventato l'istituzione tradizionale più potente ed influente nel Paese; parallelamente i Baganda sono stati ammirati e invidiati dalle altre popolazioni ugandesi per la loro tenacia e furbizia nel trarre profitto dalle circostanze.⁹⁶⁵

Le monarchie nyoro e tooro sono state formalmente restaurate nel 1994: se in questi regni non vi era tradizionalmente una fortissima identificazione con il sovrano come è in Buganda,⁹⁶⁶ il successo dell'esperienza ganda ha mostrato che l'investimento sulla monarchia tradizionale in termini identitari portava vantaggi locali, ossia etnici, nel multiculturalmente contesto nazionale. Di ritorno, il riconoscimento governativo ha sancito il segno dell'accettazione della cultura tradizionale, che ha così smesso di essere tacciata di arretratezza e primitività, come era stato durante il periodo coloniale. Se questa ricostruzione storica è corretta, allora si può affermare che il discorso nyoro e tooro sulla tradizione è in buona parte rapportabile a ciò che è avvenuto in Buganda, poiché la strategia politica e culturale ganda ha rappresentato una sorta di modello per le altre etnie.

Il regno tradizionale agisce oggi in Bunyoro e in Tooro come catalizzatore identitario⁹⁶⁷ e ideale riferimento per il dibattito concernente la tradizione e la modernità.⁹⁶⁸ Il recupero della cultura tradizionale passa così per una ritrovata dignità della musica tradizionale rispetto ad altre musiche che si impongono nei media, i repertori tradizionali sono caricati di un valore identitario e dunque apprezzati in quanto testimonianza di un essenziale legame con la propria lingua e la propria cultura locale: essi sono *bizina by'enzarwa*, i brani della cultura locale. In questo senso, vale la pena ricordare le testimonianze dei membri dei *cultural group* che

⁹⁶³ KARLSTÖM 1999; KIGULI 2001 e 2004.

⁹⁶⁴ KIGULI 2001.

⁹⁶⁵ INGHAM 1975; DOYLE 2006.

⁹⁶⁶ Cfr. Capitolo I, dove si sottolineava la contrapposizione nyoro tra governo e struttura del clan.

⁹⁶⁷ I monarchi tradizionali hanno infatti un ruolo soltanto rappresentativo e culturale, ma sono tuttavia, più che in passato, importanti riferimenti per le diverse popolazioni ugandesi. Si veda, a questo proposito, CIMARDI 2008, p. 31.

⁹⁶⁸ Sulla cerimonia dell'anniversario dell'incoronazione del re, lo *Mpango*, e sul suo coniugare tradizione e contemporaneità, si veda: CIMARDI 2008, p. 129.

dichiaravano il proprio orgoglio nel conservare e mostrare la propria cultura;⁹⁶⁹ i repertori musicali di villaggio ricevono inoltre maggiore legittimazione attraverso la monarchia tradizionale grazie al fatto di essere inclusi nella cerimonia per l'anniversario dell'incoronazione del sovrano, sia in Bunyoro che in Tooro.⁹⁷⁰ Come si è visto nel Capitolo V, soltanto la posizione dei ragazzi e dei giovani si distanzia da questo discorso collettivo, poiché cerca altrove i propri modelli culturali di riferimento e si pone così trasgressivamente in controtendenza rispetto al discorso dominante a livello locale.

Oltre all'aspetto identitario, la rivalutazione della cultura tradizionale si carica di un forte senso etico che dalla legittimazione identitaria trae ragione e sostegno. Ronström nota che, all'interno del processo di revival il richiamo alla tradizione si connota spesso come lotta contro la modernità e per questo motivo assume una connotazione morale, oltre a rivestirsi di significati identitari e di opposizione alla cultura dominante.⁹⁷¹ Se la modernità, sostanzialmente associata con ciò che viene dall'esterno, e in particolare dall'Occidente, non viene rigettata in toto da Banyoro e Batooro, essa è tuttavia oggetto di discussione, soprattutto per quanto riguarda temi rispetto ai quali vi è ancora un sentito attaccamento alle usanze passate.

È il caso delle dinamiche di genere che, a partire dalla metà del secolo scorso, sono vissute in modo controverso e problematico: nonostante una stabilizzazione della concettualizzazione di genere durante il periodo coloniale,⁹⁷² l'endemica instabilità delle unioni è indicativa di contrasti e aspettative di genere differenti tra uomini e donne.⁹⁷³ Come si è visto nel Capitolo I, la trasformazione dei ruoli in passato associati al genere ha subito una significativa svolta a partire dalle iniziative e dalle leggi promosse negli anni Novanta dal Governo Museveni per favorire l'emancipazione femminile.⁹⁷⁴ Queste riforme non hanno trovato sostegno unanime in Uganda e tantomeno nell'area oggetto di indagine, poiché garantiscono praticamente (soprattutto attraverso ciò che potremmo definire le 'quote rosa', mentre la Costituzione tutela una parità dei sessi soltanto a livello teorico) delle posizioni di spicco alle donne, posizioni in passato occupate soltanto da uomini. L'emancipazione femminile va così a minare il ruolo pubblico ed economico dell'uomo, soprattutto rispetto alla concezione di genere che si è imposta come 'tradizionale' e che, al di fuori delle grandi città, è ancora il paradigma per le relazioni sociali e di coppia. Lo scontento per queste riforme ha preso forma soprattutto constatando la loro efficacia, il rilievo che diverse donne hanno assunto come persone di potere nel Paese e, in particolar modo, la potenzialità emancipatrice che le nuove possibilità di studio, lavoro e carriera costituiscono per l'insieme delle donne. Va sottolineato

⁹⁶⁹ Cfr. Capitolo VI.

⁹⁷⁰ CIMARDI 2008, p. 109 e segg. Ciò è stato verificato anche in Tooro, durante lo *Mpango* del 2011.

⁹⁷¹ RONSTRÖM 1996.

⁹⁷² BANTEBYA KYOMUHENDO, KENISTON MCINTOSH 2006.

⁹⁷³ PERLMAN 1962, 1963, 1966.

⁹⁷⁴ Museveni, come Paul Kagame in Rwanda, ha avuto un'evoluzione politica da capo militare a riformista, ma col tempo, assestato il proprio consenso popolare, si è affermato come capo autoritario e il processo riformista (ad esempio per la parità dei sessi e l'emancipazione femminile) ha subito, all'inizio degli anni Duemila, una battuta d'arresto.

che l'insoddisfazione per l'attuale assetto dei generi non si riscontra, come si sarebbe portati a pensare, soltanto da parte degli uomini, ma anche da parte di donne, giovani ma soprattutto anziane, che si identificano nel modello di genere tradizionale.

A partire da questa situazione, il richiamo alla tradizione in Bunyoro e in Tooro, si connota in parte anche come controdiscorso locale rispetto al dominante discorso nazionale, che è percepito come forzato e alieno dalla cultura locale, soprattutto in quanto influenzato da direttive internazionali, le quali sono a loro volta pesantemente indirizzate dalle politiche occidentali. Si utilizza qui il termine discorso in termini foucaultiani:⁹⁷⁵ al di là delle iniziative concrete come le leggi e la loro applicazione, la politica nazionale in favore delle donne si è configurata come pratica discorsiva, alla quale in Bunyoro e in Tooro si oppone, pur non articolandosi in un movimento tradizionalista come l'*ebyaffe* ganda, un controdiscorso locale, per un ritorno ai ruoli tradizionali di genere.

Tornando alla musica, si è visto nel Capitolo VI come alle differenziate percezioni della performance da parte di musicisti e danzatori si affianchi una lineare interpretazione da parte del pubblico e della gente in generale. Il ruolo che i performer assumono nella danza o nel suonare gli strumenti non rispettando la tradizionale suddivisione di genere può permettere di esprimere riscatto, affermazione individuale o tendenze personali. Dal punto di vista del pubblico e in generale della gente, invece, il non rispetto del genere tradizionalmente previsto per l'esecuzione di tali repertori non è visto di norma come possibilità per esprimere interessi particolari del performer: nella lettura data dall'esterno, musicisti e danzatori sono figure, caratteri che agiscono nell'ambito della messa in scena della tradizione, non individui che esprimono la propria personalità. Infatti, se la possibilità di dar voce alle proprie tendenze e ambizioni personali sulla base di un'inversione di genere è sentita dagli esecutori, il costume che essi indossano e l'atteggiamento che sono tenuti ad avere li costringe all'ossequio del modello di genere tradizionale veicolato dal canto o dalla danza: è questo il livello primario nel quale viene letta l'interpretazione da parte di chi non esegue. Infatti il pubblico non ignora del tutto i sentimenti e il coinvolgimento personale dei performer nell'esecuzione, ma lo considera piuttosto un aspetto secondario della riproposta, la quale ha come scopo essenziale la rappresentazione della tradizione.

Diversi studiosi si sono confrontati con l'interpretazione dell'attuale esecuzione dei repertori tradizionali in Uganda: tale riproposta è stata generalmente presentata come fenomeno che si inserisce in modo dinamico nei programmi nazionali di sviluppo, che rispecchia in modo elastico varie identità di genere e che recepisce positivamente le innovazioni pur veicolando testimonianze musicali del passato. Gregory Barz ha sottolineato come diversi gruppi folklorici femminili padroneggino anche i repertori maschili e attraverso di essi si facciano portatori sia di messaggi di pressante attualità (come la lotta contro l'AIDS) sia di un'emancipazione personale; dall'altro canto, egli osserva come la modalità e lo stile tradizionale siano ripresi in nuovi canti che trasmettono messaggi legati alle campagne nazionali e internazionali di sensibilizzazione.⁹⁷⁶ La presenza di gruppi femminili così come il

⁹⁷⁵ FOUCAULT 2004.

⁹⁷⁶ BARZ 2006.

loro apporto al processo di emancipazione sono stati rilevati anche da questo studio, se pur in modo meno significativo rispetto al contesto geografico considerato da Barz, mentre non si è considerata qui la composizione di nuovi canti in stile tradizionale. Sylvia Nannyonga-Tamusuza ha sinteticamente descritto la danza *baakisimba* come un 'palcoscenico sul quale si negoziano le multiformi identità di genere del presente':⁹⁷⁷ per ciò che concerne l'area nyoro e tooro, questa interpretazione si attaglia piuttosto bene all'odierna esecuzione sia di canti tradizionali che di danze, nonostante non si sia verificato l'utilizzo della danza in tutti i variegati contesti presi in considerazione dall'etnomusicologa ugandese. Nelle analisi di Barz e di Nannyonga-Tamusuza, che sottolineano elementi senza dubbio centrali della contemporanea riproposta di musica tradizionale, sembra tuttavia che la prospettiva di lettura principale sia quella dei performer per i quali l'investimento nell'esecuzione avviene in modo differente rispetto al pubblico. Infatti, se la mancanza di aderenza ai ruoli di genere tradizionalmente previsti è certamente riconosciuta da chi è esterno all'esecuzione e l'impatto di queste interpretazioni può sollecitare visioni di genere più dinamiche, la lettura predominante che gli esterni hanno è quella di conformità al modello della tradizione. In questo senso, la performance è interpretata come rappresentazione della tradizione, sostenuta dalla messa in scena e dai costumi, e dunque le devianze dal canone sono riportate al regime regolamentare.

Molto è stato scritto, negli ultimi decenni, sul carattere 'inventato', 'costruito' o 'spurio' della tradizione, a partire dal testo fondamentale di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger.⁹⁷⁸ Un'importante revisione del paradigma dell'invenzione applicato alla nozione di tradizione è venuto dallo stesso Ranger⁹⁷⁹, il quale, pur riconoscendo l'esistenza di tradizioni effettivamente inventate nel periodo coloniale, rileva come esse siano state accettate e nel tempo rimodellate attraverso interessi e dissidi interni, divenendo così i luoghi di immaginazione di diverse identità e interpretazioni.⁹⁸⁰ Parallelamente anche Richard Hendler e Jocely Linnekin hanno considerato criticamente il concetto di tradizione come categoria di analisi scientifica e ne hanno proposto una concettualizzazione in termini di costruzione simbolica, che funziona soprattutto come riferimento per la legittimazione del presente.⁹⁸¹

In questo lavoro sono stati messi in luce i processi che hanno portato all'attuale concezione di tradizione nella musica: si è visto come in Bunyoro e in Tooro la nozione di genere tradizionale abbia subito una rilevante manipolazione durante il periodo coloniale e dunque sia il risultato della negoziazione⁹⁸² tra le categorie locali e quelle occidentali; nel campo musicale, si è rilevato come i repertori tradizionali siano stati in parte influenzati dalle

⁹⁷⁷ NANNYONGA-TAMUSUZA 2005.

⁹⁷⁸ HOBBSAWM, RANGER 1982: di particolare interesse, per il contesto africano, è il saggio di Ranger contenuto in questo volume (RANGER 1982).

⁹⁷⁹ RANGER 1993. Anche Thomas Spear riconsidera l'idea di invenzione della tradizione, mettendo in luce come in realtà il termine invenzione suggerisca l'idea di qualcosa di creato ex-novo dall'esterno, mentre le nuove tradizioni africane sono comprensibili attraverso dinamiche di negoziazione storica e culturale che hanno visto coinvolti europei e africani insieme (SPEAR 2003).

⁹⁸⁰ Ranger riprende l'idea di "tradizione immaginata" da Benedict Anderson.

⁹⁸¹ HENDLER, LINNEKIN 1984.

⁹⁸² Utilizzo questo termine riferendomi in particolare al senso indicato da Thomas Spear (SPEAR 2003).

strutture e dalle idee musicali occidentali e abbiano parallelamente subito un processo interno che ne ha comportato la codificazione, standardizzazione e tradizionalizzazione.

La dimensione di invenzione (o, per utilizzare termini meno drastici, di revisione) della tradizione, sia nell'ambito musicale che in quello di genere, è in buona parte negata da Banyoro e Batooro. Si è infatti visto come, a parte rari casi,⁹⁸³ l'obiettivo (ossia il recupero della cultura locale) distolga l'attenzione dai mezzi impiegati (le operazioni di trasformazione, di ricontestualizzazione, ecc.) per raggiungerlo. Ciò significa che l'essenziale valore etico ed identitario della tradizione ha la preminenza sulla considerazione critica delle modalità della riproposta. Parafrasando le parole di Marrion Nyakato,⁹⁸⁴ si conserva la cultura creando una storia: ciò è valido nel ristretto contesto dell'attuale esecuzione dei canti tradizionali, ma risulta parimenti adeguato nel descrivere il complesso del contemporaneo movimento di recupero della tradizione. L'idea di conservare creando – dunque ideando ex novo – una narrazione musicale della propria cultura del passato, così come una ricostruzione dei ruoli di genere, esemplifica il carattere rappresentativo dell'operazione medesima. La finzione che sottende questo approccio non è rilevante per gli attori né per gli spettatori (intesi non soltanto nel campo musicale, ma più in generale in senso sociale) e sono appunto i discorsi che si incentrano sul valore morale per la collettività che sostengono questo intervento e ne permettono una coerenza interna.

Il significato che ha oggi il riferimento dei Banyoro e dei Batooro alla tradizione, nelle questioni di genere come in quelle musicali, sembra quindi comprensibile nel suo statuto di carattere rappresentativo, nell'ottica di una dimensione simbolica e immaginata, nella quale il riferimento al passato è rielaborato a partire dalla sua rilevanza nei discorsi presenti (su scala interetnica, nazionale e internazionale) e diviene esso stesso discorso sul presente, un discorso locale: *nzarwa yaitu*, la nostra cultura tradizionale. Parafrasando Ronström, è possibile quindi affermare che la dimensione simbolica della tradizione si realizza come riferimento al passato che si svolge con gli occhi fissi sulle dinamiche presenti e la mente rivolta verso il futuro.⁹⁸⁵

⁹⁸³ Le voci fuori dal coro sono soprattutto quelle di coloro che, per formazione e propensione personale, hanno riflettuto in modo critico su queste questioni, in particolare rispetto alla riproposta in campo musicale. Nel Capitolo V si sono riportate le opinioni in proposito di Gerrison Kinyoro e di diversi maestri di musica.

⁹⁸⁴ Lezione tenutasi a Kiryandongo, il 25/06/2011.

⁹⁸⁵ RONSTRÖM 1996.

APPENDICE I
ANTOLOGIA DEI CANTI CITATI

1.1. Canti femminili di lavoro

1. Interprete: Jane Sabiiti. Reg. a Duhaga Rusembe, 01/08/2009.

<i>Oraba otabuseire, kamengo</i>	Se non lo macini, pietra per macinare
<i>Nkuhungule omu rugudo, kamengo</i>	Ti butto via in strada, pietra per macinare
<i>Empisi ekwetweke, kamengo</i>	La iena ti prenderà, pietra per macinare
<i>Kamengo k'amarumi, kamengo</i>	Pietra di mia zia, pietra per macinare
<i>Oraba otabuseire, kamengo</i>	Se non lo macini, pietra per macinare
<i>Nkuhungule omu rugudo, kamengo</i>	Ti butto via in strada, pietra per macinare
<i>Empisi ekwetweke, kamengo</i>	La iena ti prenderà, pietra per macinare
<i>Kamengo k'amarumi, kamengo</i>	Pietra di mia zia, pietra per macinare

Il canto si indirizza alla pietra per macinare, *rumengo*, quasi fosse un essere vivente: la si minaccia, infatti, di buttarla e di darla in pasto alle iene se essa non assolverà il suo compito.

Come altri canti per il miglio, vi è un'organizzazione in cicli di quattro pulsazioni fondamentali (ogni cellula di quattro pulsazioni corrisponde ad un verso).

2. Interprete: Salim Jamal. Reg. a Hoima, 29/07/2009.

<i>Akabengo kanu kabutema butema</i>	Questa pietra taglia taglia
<i>Akabengo kanu kabusara busara</i>	Questa pietra affetta affetta
<i>Akabengo kanu kabusara busara</i>	Questa pietra affetta affetta

Anche questo canto, eseguito in uno stile vocale vicino al parlato, è basato su un ciclo di quattro pulsazioni fondamentali. Oltre all'allitterazione della k, vi è la ripetizione della b: la variante *kabengo* della parola *rumengo* è qui utilizzata forse proprio per enfatizzare il ritorno consonantico della lettera b.

1.2. Canti maschili di lavoro

3. Interpreti: Leo Sebala, John Bitamale, Rwakaika Adyeri. Reg. a Kagadi, 23/06/2010.

<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai
<i>S- Nakuhaire akataito</i>	Anche colui che ti ha dato una cosa piccola
<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai
<i>S- Nakuhaire akataito/Eee</i>	Anche colui che ti ha dato una cosa piccola
<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai
<i>S- Nsimiire muno iwe</i>	Ti ho apprezzato molto [ti ringrazio]
<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai
<i>S- Nsimiire ntangiriize</i>	Ho apprezzato e dato il benvenuto a esso
<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai
<i>S- Mwana wawe akuhe</i>	Nostro figlio ci dà
<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai
<i>S- Nakatono akarungi</i>	Anche il poco/piccolo è buono/bello
<i>C- Otali mugaya, munywani wawe</i>	Non sottovalutare mai, [ciò che] il tuo
<i>akuhaire, otali mugaya</i>	amico ti ha dato, non sottovalutare mai

Questo canto, in stile responsoriale, è accompagnato dal battito di mani degli esecutori.

Si tratta di un brano che può essere intonato per ringraziare un amico per un dono ricevuto: viene sottolineato che non è il valore del dono in sé che va considerato, quanto l'atto di generosità e di condivisione che va apprezzato e celebrato.

2.1.b Canti femminili di lode: *nanga*

4. Interpreti: Edward Rwatooro, Elizabeth Rusoke, Stephen Mugabo. Reg. a Nyaburara, 15/09/2010.

<i>S- Abairu murora abo</i>	I contadini che vedete
<i>C- Mmm</i>	
<i>S- Abairu murora abo bagira emihama</i>	I contadini che vedete hanno cattive abitudini
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Mwiririrwe tugonye</i>	È molto tardi perché passiate la notte qui
<i>C- Mmm</i>	
<i>S- Mwiriri(rwe) tugonye, tugonye mwa Nyarurungi</i>	È molto tardi perché passiate la notte qui, passiamo la notte da Nyarurungi
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Tugonye mwa Nyarurungi</i>	Passiamo la notte da Nyarurungi
<i>C- Mmm</i>	
<i>S- Tugonye mwa Nyarurungi, emikoono gurale mu mbaju</i>	Passiamo la notte da Nyarurungi, teniamo le mani sui fianchi
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	

Questo canto è stato intonato da un anziano Edward Rwatooro, che al momento era brillo e ha cantato con libertà, e probabilmente un pizzico di provocazione, anche versi che apparvero troppo licenziosi alle persone presenti, in particolare a Elizabeth Rusoke che eseguiva la parte corale.

Questa versione di *Rwanzira* si apre con versi che riprendono il soggetto dei servi o contadini bairu che, come nella versione riportata nel Capitolo III (ultimi versi), vengono descritti in modo sprezzante, con un atteggiamento tipico dei bahuma nei confronti dei bairu. I versi successivi accennano alla necessità di trovare ospitalità per la notte e avviano, senza completarla, la scena di affettuosità tra gli amanti.

5. Interpreti: Joseline Matama e coro femminile. Reg. a Nyaburara, 19/09/2010.

C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm

S- Amooti wamusiga ha?

Amooti dove l'hai lasciata?

C- Mmm

S- Amooti wamusiga ha? Omu kabira ka Hima

Amooti dove l'hai lasciata? Nella foresta di Hima

C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm

S- Omungaro akwasire ki?

Cosa maneggi?

C- Mmm,

S- Omungaro akwasire ki? Akaigo ekikumbi

Cosa maneggi? Il bastone da passeggio

C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm

S- Nti hamutwe ataireho ki?

Cosa porti in testa?

C- Mmm

S- Ntihamutwe ataireho ki? Akasapeho k'ekikarabu

Cosa porti in testa? Il cappello di fibre

C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm

S- Alyo mw'irembo noha?

Chi c'è al cancello?

C- Mmm

S- Anyakuli omw'irembo noha? Ni Samusoni Nyakabwa

Chi c'è al cancello? È Samson Nyakabwa

Secondo le informatrici questo nanga fu cantato per il nonno dell'attuale re, Rukidi II. In realtà sulla medesima aria di Rwanzira esiste un nanga di soggetto regale, che loda le imprese del principe Kasunsu Nkwanzu che si ribellò al sovrano del Bunyoro e proclamò il Tooro indipendente e ne divenne così il primo re (negli anni Trenta dell'Ottocento).⁹⁸⁶

Che questa versione sia imparentata con quella riportata nel Capitolo III è evidente nella ripresa della struttura a domande, nel riferimento ad oggetti (qui l'ombrello diventa un bastone da passeggio) e alla persona di Samson Nyakabwa (nell'altra versione Nyinakabwa). Si tratta di una versione evidentemente frammentaria, che riprende e sviluppa una parte dei versi dell'esecuzione presentata nel Capitolo III, evitando quelli dal contenuto erotico.

⁹⁸⁶ Questo nanga reale è stato registrato da Hugh Tracey a Bukuuku nel 1950 e indicato con il titolo *Ayemere Kasunau Kwanzi*.

6. Interpreti: Margret Abwoli e coro del gruppo *Birungi by'ensi*. Reg. a Karago, 31/07/2010.

<i>S- Ni Koogere omurungi</i>	Koogere la bella
<i>C- Mmmm</i>	
<i>S- Ni Koogere omurungi, omwana w'abasumbi</i>	Koogere la bella, figlia del clan Basumbi
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Abaisiki mwije murole</i>	Ragazze venite a vedere
<i>C- Mmmm</i>	
<i>S- Abaisiki mwije murole, ihano lyagwa nyamusana</i>	Ragazze venite a vedere, qualcosa di incredibile è accaduto durante il giorno
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Ngu ihano lyagwa nyamusana</i>	Qualcosa di incredibile è accaduto durante il giorno
<i>C- Mmmm</i>	
<i>S- Ngu ihano lyagwa nyamusana, enjoka yatemba omugamba⁹⁸⁷</i>	qualcosa di incredibile è accaduto durante il giorno, un serpente è salito sulla predella del latte
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Engonzi, murora ezo</i>	L'amore, vedete
<i>C- Mmmm</i>	
<i>S- Engonzi murora ezo, zisindisa atarwaire</i>	L'amore vedete, fa sospirare qualcuno anche se non è malato
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Zisindisa atarwaire</i>	Fa sospirare qualcuno anche se non è malato
<i>C- Mmmm</i>	
<i>S- Zisindisa atarwaire, isesa akaigi nk'enyana</i>	Fa sospirare qualcuno anche se non è malato, si comporta come un vitello nel recinto ⁹⁸⁸
<i>C- Rwanzira mmm, rwanzira mmm</i>	
<i>S- Obw'oliba otamusangireyo</i>	se non lo trovi lì

⁹⁸⁷ Il *mugamba* è una sorta di piattaforma decorata, alta 30/40 cm, sulla quale tradizionalmente i bahuma dispongono i contenitori del latte e li conservano dopo la mungitura.

⁹⁸⁸ Quando un vitello è chiuso nel recinto non sta tranquillo e mansueto, ma gira intorno per cercare una via d'uscita, così come una donna innamorata non è calma, ma inquieta.

C- Mmmm

S- *Obw'oliba otamusangireyo, ondamukize* se non lo trovi lì, saluta il nostro posto per
akaikaroke me

C- *Rwanzira mmm, rwanzira mmm*

Questa versione è stata presentata da un *cultural group*, i *Birungi by'ensi*. Non ho avuto occasione di documentare sul campo esecuzioni che contenessero versi utilizzati in questo canto, mentre, come si è visto, le altre versioni presentate hanno diverse parole ed elementi in comune. Per questo motivo, mi sembra probabile che in questo caso l'aria di *Rwanzira* sia stata rivestita di nuove parole, evitando i riferimenti sessuali, ma altresì i versi che appaiono oggi vuoti di significato poiché si riferiscono a persone non note.

Le immagini scelte per le parti solistiche fanno riferimento al mondo degli allevatori: come il *mugambe* per il latte e la metafora del vitello nel recinto. Il riferimento erotico viene inoltre sublimato nel sentimento amoroso.

Per quanto riguarda la versificazione, la ripresa e incremento del verso breve precedente non si presentano costantemente, come nella descrizione di intimità nella versione riportata nel Capitolo III, ma ciò avviene soltanto per la sezione centrale (i versi si incatenano a due a due), mentre le parti iniziali e finali non sono direttamente connesse al resto.

2.2.a Canti maschili di lode: *bizina by'ente*

7. Interprete: Charles Rugaaju. Reg. a Fort Portal, 29/07/2010.

<i>Busemere, aboojo, bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Busemere, aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Mukama wange yagyombeka Kakome,</i>	Il mio signore ha costruito a Kakome, nel
<i>ihango lyabungama omu rugo</i>	recinto le vacche si sono moltiplicate
<i>Batereyo bitebe muno, yazigaita Sabbiti</i>	Hanno scommesso molto, Sabbiti della vacca
<i>kya bihogo</i>	rossiccia ha vinto su tutti ⁹⁸⁹
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Ente zengezigenzi kaisemera, Adyeri</i>	Le vacche indisciplinate sono buone, Adyeri
<i>akairetera rurramaga</i>	ha dato loro un portafortuna
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Kihwa kyabatende, twagyeetaga</i>	Kihwa kyabatende ⁹⁹⁰ la chiamavano
<i>Kyaruhundagani</i>	Kyaruhundagani ⁹⁹¹
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Busemere busemeze munonga</i>	I festeggiamenti sono divertenti, lascia che ci
	sia più divertimento
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Kuzaara omwana omu nakanyagwe,</i>	Fare un figlio può anche esser rapito,
<i>Nyamarunga nakometereza</i>	Nyamarunga ⁹⁹² si lamenta
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Bukyantaaga gendaga nohweza, ntiina</i>	Bukyantaaga ⁹⁹³ va con attenzione quando
<i>Ruba ajwarraine</i>	viaggia, ha paura di Ruba che nasconde su di
	sé talismani
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Busemere aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa

⁹⁸⁹ Può capitare che le vacche incontrandosi a volte combattano e talvolta gli allevatori le fanno incontrare di proposito, in quelle occasioni si può scommettere per provare il valore della propria vacca; nel caso riportato dal canto Sabbiti ha vinto una sfida di questo tipo.

⁹⁹⁰ Nome di mucca.

⁹⁹¹ Nome di lode per bovini difficilmente traducibile.

⁹⁹² Nome di donna, lett. 'decorata'.

⁹⁹³ Nome personale maschile.

*Bwasemera, obugenyi bw'omunwiyani
wange, bwasemera
Kakuba nyamwasa mabale n'engahi
zamusingwaga
Bwasemera
Abazigulize, abaitire emitaano, neboyo
mubatangulege
Bwasemera, obugenyi bw'omunwiyani
wange, bwasemera
Ayejumbire Rwamakora aboine akaffa
atazihwire
Bwasemera
Yamweta Bikomibitooma iguffa
lyamwomera omu kanwa
Bwasemera, obugenyi bw'omunwiyani
wange, bwasemera
Busemere aboojo bwasemera
Bwasemera
Busemere aboojo bwasemera
Bwasemera, obugenyi bw'omunwiyani
wange, bwasemera
Ente zaizirekuhwa ikabanza
zatimanganaho
Bwasemera
Kyamaani yagamba Kyankaaga "ati
ihamba oligendege nkanye"
Bwasemera, obugenyi bw'omunwiyani
wange, bwasemera
Obwoine obwikaba zahika Rutoto,
nkahurra Ekanga za cweeka
Bwasemera
Rwana, Gaaju yambubi, kiro eki yarwanisa
ebyoma
Bwasemera, obugenyi bw'omunwiyani*

Facciamo festa, la festa del mio amico,
facciamo festa
Colui che rompe le pietre e i remi, e se questi
rompessero lui
Facciamo festa
Le circonda, blocca le vie d'uscita, li uccide
tutti⁹⁹⁴
Facciamo festa, la festa del mio amico,
facciamo festa
Rwamakora è felice perché ha visto che è
morto prima di finire di pagare
Facciamo festa
Lo chiamava Bikomibitooma,⁹⁹⁵ un ossicino si
è seccato in bocca⁹⁹⁶
Facciamo festa, la festa del mio amico,
facciamo festa
Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
Facciamo festa
Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
Facciamo festa, la festa del mio amico,
facciamo festa
Prima di morire tutte le vacche hanno avuto il
presentimento⁹⁹⁷
Facciamo festa
Kyamaani disse a Kyankaaga:⁹⁹⁸ "va sempre
come me nella boscaglia"⁹⁹⁹
Facciamo festa, la festa del mio amico,
facciamo festa
Vedi quando hanno raggiunto Rutoto, ho
sentito gli zoccoli delle vacche rompersi
Facciamo festa
Combatti, Gaaju¹⁰⁰⁰ grigiastra, quel giorno
combatté col metallo
Facciamo festa, la festa del mio amico,

⁹⁹⁴ Riferimento al celebre re nyoro Kabalega e alle sue tecniche d'attacco.

⁹⁹⁵ Nome di lode maschile che fa riferimento a mucchi d'erba che non seccano.

⁹⁹⁶ Perché l'osso è rimasto in gola.

⁹⁹⁷ Lett. [le vacche] si sono fatte cenno.

⁹⁹⁸ Sia Kyamaani che Kyankaaga sono nomi di vacche.

⁹⁹⁹ Fa riferimento al procedere dei bovini a capo chino, continuando a brucare l'erba.

¹⁰⁰⁰ Nome di vacca che indica il suo mantello grigio; Rugaaju è il rispettivo nome per il toro ed è, peraltro, anche il nome dell'interprete del canto.

<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Busemere, aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Busemere abarungi bwasemera</i>	Festeggiamenti, bravi, facciamo festa
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Omukuhinga, omujungu, ogende ogambire</i>	Cacciando, il bianco, vai a dire al bianco che
<i>omujungu omukuhiga agende nahweza</i>	cacciando vada prudentemente
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Ezo waitu igarukire enkarra, atazecura</i>	Le nostre vacche sono tornate in fila, non devi
<i>akazirasa nemundu</i>	essere spaventato da loro e sparare
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Busemere aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Busemere aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Mukama wange yagyombe Kakome,</i>	Il mio signore ha costruito a Kakome, nel
<i>ihangwe lyabungame omu rugo</i>	recinto le vacche si sono moltiplicate
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Bataireyo ebitaireyo noli yazigaita Sabbiti</i>	Hanno scommesso molto, Sabbiti della vacca
<i>kyaruhogo</i>	rossiccia ha vinto su tutti
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Busemere aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Busemere aboojo bwasemera</i>	Festeggiamenti, ragazzi, facciamo festa
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa
<i>Ikasiba igisibire Kirombu, Rwitukyanju</i>	A Kirombu non avevano niente, a Rwitukyanju
<i>zatega kukyora</i>	si sono preparati a combattere
<i>Bwasemera</i>	Facciamo festa
<i>Rwamuda otoimuka omunju, embogo</i>	Rwamuda non uscire di casa, i bufali hanno
<i>ikugambiraine, otaffa</i>	parlato di te, morirai
<i>Bwasemera, obugenyi bw'omunwanyi</i>	Facciamo festa, la festa del mio amico,
<i>wange, bwasemera</i>	facciamo festa

Come si è visto nel Capitolo III, questo *kizina ky'ente* è probabilmente il più conosciuto in Tooro. Esso è documentato anche in diverse versioni nelle registrazioni storiche.¹⁰⁰¹

Dal punto di vista dello sviluppo narrativo, in questo brano si susseguono diversi riferimenti a fatti differenti: il nuovo accampamento del signore, le lotte tra bovini, la moria del bestiame (probabilmente dovuta a una delle molte ondate epidemiche del primo Novecento), ecc.

Come avviene negli affini *birahiro nkore*, il fascino di questi canti sta nella comprensione della veloce successione delle immagini evocate non solo dagli eventi nominati, ma pure dagli epiteti di lode riservati alle vacche, che ne descrivono il carattere, le qualità e i tratti talvolta sorprendenti. La magnificenza verbale espressa da Charles Rugaaju in quest'esecuzione è indice della sua profonda conoscenza di questo tipo di repertorio; gli altri *bizina by'ente* da me documentati sul campo nessuno si avvicinava a tanta abbondanza di dettagli.

A proposito del verso in cui si nomina una persona bianca, *mujungu*, Rugaaju rileva che si tratta di un riferimento ai missionari che in passato si muovevano con pistole per difendersi dagli animali selvatici. Nel canto si dice che le vacche stanno tornando in fila e non devono essere scambiate per animali selvatici dal bianco e, per questo, uccise.

Si è già accennato nel Capitolo III al fatto che, dal punto di vista musicale, si tratta di un'esecuzione di complessa interpretazione. Rugaaju si sforza di intonare il canto eseguendo una sorta di vibrato, nel tentativo di eseguire lo stile vocale huma, del quale tuttavia egli non pare essere esperto. Secondo l'interprete è questo il modo di eseguire i canti huma come quelli di lode del bestiame; tuttavia le registrazioni storiche, come quelle da me effettuate presso comunità periferiche di allevatori, testimoniano di uno stile vocale differente, melismatico e non vibrato.

¹⁰⁰¹ Si rinvia alle già citate registrazioni di Wachsmann, Tracey e Cooke: reg. di Wachsmann a Kisomoro nel 1954, dal titolo *Bwasemera obugenyi bwa munywani wange*; reg. di Tracey a Bukuuku nel 1950: *Bwasemera e Ilemere*; reg. di Cooke a Butiiti del 1964-68: *Kabusemere e Mweyanze*.

2.2.b. Canti maschili di lode: *ngabu*

8. Interpreti: Gerrison Kinyoro e coro maschile. Reg. a Kiguma, 10/09/2010.

<i>S- Mbogo</i>	Bufali
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo</i>	Bufali
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo</i>	Bufali
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo macumu</i>	Bufali, lance
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo mbogo</i>	Bufali, bufali
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo macumu</i>	Bufali, lance
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo</i>	Bufali
<i>C- Zali mbogo zali nkanga</i>	C'erano bufali e faraone
<i>S- Mbogo</i>	Bufali
... [continuano a ripetersi gli stessi versi]	

Hurra engabu, hurra engabu, hurra engabu //

Ascolta lo *ngabu*, ascolta lo *ngabu*, ascolta lo *ngabu*.

Ninye ningamba, rutatiina, omwana w'Akiiki //

Sono quello che dice, quello che non ha paura, il figlio di Akiiki.

Kangambe nk'emanzi, emanzi omwana w'omweri //

Lasciami parlare come un coraggioso, un coraggioso figlio degli Aberi.¹⁰⁰²

Nkahwangura icumu lyange, ery'ekyanga n'ery'empotole n'agenda kuhiiga n'abandi //

Presi la mia lancia, la lancia dal manico lungo e quella a spirale e andai a cacciare con gli altri.

Gwali muhiigo gw'empara, n'engabi n'enyemera¹⁰⁰³ //

Era la caccia all'impala, al tragelafo e alcefalo.

Kandi kaingaha zagire rwamahiha embogo, kikara ehuliire ironde ly'embwa ninyohera //

E immediatamente venne un gigantesco bufalo nero, sentendo il bubbole del mio cane e io che l'accompagnavo [facendo richiami].

Ekaija n'efuha n'erumba, n'efuha n'erumba, n'efuha //

Venne ansimando forte e attaccando, ansimando forte e attaccando e ansimando.

Mugongole atabemdabe, yagiha icumu nobutiini bwingi, yatekereza ligikwasire //

Mugongole¹⁰⁰⁴: velocemente gli tirò la lancia con grande paura, ho visto che non l'aveva preso.

¹⁰⁰² Abeeri è il nome del clan dell'interprete.

¹⁰⁰³ Lo *mpara* è comunemente conosciuto come impala o *Uganda cob*, è un particolare tipo di antilope di piccole dimensioni; lo *ngabi* è un altro tipo di antilope, il tragelafo striato (*bushbuck*); lo *nyemera* è di nuovo un altro tipo di antilope, l'alcefafo, generalmente conosciuto in Africa come *hartebeest*.

¹⁰⁰⁴ Nome di un altro cacciatore che accompagnava il protagonista.

Yamuta hansì yaboroga nk'omwana //

[Il bufalo] Lo atterrò e lui pianse come un bambino.

Mundeke ngambe nk'emanzi, mundeke ngambe nk'emanzi, emanzi ekubaga yowanyu //

Fatemi parlare come un coraggioso, fatemi parlare come un coraggioso, un coraggioso forse della vostra casa.

Nagera ery'ekyanga, nagyogera ery'empotole yakumbagaraki yagwa hansì nk'omusisa //

L'ho colpito con la lancia lunga, poi con la lancia a spirale e cadde a terra come un terremoto.

Amacumu abiri gatamba obutaisa //

Due lance evitano di mancare [il bersaglio]. -

Gamba!

Parla!

Mugongole nkamulesa ha ibega nk'omwana //

Ho portato Mugongole sulle spalle come un bambino. -

Gamba!

Parla!

Abandi bayelirekwo, enyama amaka goona gahirwa //

Gli altri mangiarono carne e tutte le famiglie ne godono.

Gamba!

Parla!

Obutooke bwe Nsibagano banyetaga isebarongo ntabazaire //

Le banane di Nsibagano mi chiamarono padre di gemelli anche se non li avevo ancora avuti.

Gamba!

Parla!

Nkabazazi bw'akacumu kange nyanucikinya akempotole //

Li ho fatti grazie alla mia lancia che gioca a spirale.

Gamba!

Parla!

Abeeri bazaara empwabwogo //

Gli Abeeri fanno quelle coraggiose.

Gamba!

Parla!

Abahinda bazaara endaale //

Gli Abahinda fanno i tuberi commestibili.

Gamba!

Parla!

Ataine engabu atwale eyange //

Chi non ha uno scudo prenda il mio.

Arilarilari

[espressione di gioia]

Il canto introduttivo di questo *ngabu* è il medesimo di quello riportato nel Capitolo III, ma in questa versione il canto è accompagnato dal tamburo e la recitazione tratta delle imprese di caccia (vere o probabilmente inventate) dell'interprete. La recitazione presenta diverse esitazioni, dovute alla scarsa pratica di questo tipo di repertori da parte dell'esecutore. Nella trascrizione verbale tali esitazioni sono state normalizzate con l'aiuto dell'interprete per non complicare ulteriormente la lettura del testo.

Nella parte finale della recitazione, alcuni astanti rispondono alle sollecitazioni dell'interprete gridando *Gamba*, 'parla', per spingerlo a proseguire e concludere il suo racconto. Infine chiudono la sua recitazione con un grido, che esprime gioia, spesso utilizzato al termine degli *ngabu*: *Arilarilari*.

3.1. Canti di matrimonio della famiglia della sposa

9. Interpreti: Korotirida Matama (solista), Kwesiga Godfrey, Aberi Bitamazire (coro). Reg. a Muuro, 29/06/2010.

<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Mwana wange</i>	Figlia mia
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Cura muno gajjule ebyano</i>	Piangi tanto che ti si riempia la fossetta del giugulo ¹⁰⁰⁵
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Osozara nawe rububura ntale</i>	Tuo suocero si lamenterà come un leone ¹⁰⁰⁶
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Osozara nawe rububura maama</i>	Anche tuo suocero si lamenterà, mamma
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Nyokozara nawe rububura ntale</i>	Anche tua suocera si lamenterà come un leone
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Cura muno gajjule ebyano</i>	Piangi tanto che ti si riempia la fossetta del giugulo
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Mwana wange cura muno</i>	Figlia mia, piangi tanto
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Cura muno gajjule ebyano</i>	Piangi tanto che ti si riempia la fossetta del giugulo
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Muramukati nawe rububura ntale</i>	Le tue cognate pure loro si lamenteranno come leoni
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina engoma</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia del tamburo
<i>S- Muramu nawe rububura ntale</i>	Anche i tuoi cognati si lamenteranno come leoni
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia

¹⁰⁰⁵ Incavo alla base del collo; tuttavia la forma plurale (*byano*, sing. *kyano*) potrebbe essere un riferimento ai due incavi ai lati del collo, presso le clavicole.

¹⁰⁰⁶ Cioè facendo la voce grossa.

<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Cura muno gajjule ebyano</i>	Piangi tanto che ti si riempia la fossetta del giugulo
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Cura muno gajjule ebyano</i>	Piangi tanto che ti si riempia la fossetta del giugulo
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Nyokozara nawe rububura ntale</i>	Tuo suocero si lamenterà come un leone
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Osozara nawe rububura maama</i>	Anche tuo suocero si lamenterà, mamma
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Muramu nawe rububura ntale</i>	Anche i tuoi cognati si lamenteranno come leoni
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Muramukati nawe rububura ntale</i>	Le tue cognate pure loro si lamenteranno come leoni
<i>C - Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo
<i>S- Cura muno gajjule ebyano</i>	Piangi tanto che ti si riempia la fossetta del giugulo
<i>C- Ogiire kwiha emiringo nyina</i>	Sei partita e diranno che hai brutte abitudini, figlia
<i>engoma</i>	del tamburo

Si tratta di un canto in passato eseguito al momento della partenza della sposa dalla casa paterna: la giovane è descritta con il termine di lode 'figlia del tamburo'. Particolarmente esemplificativo della tipologia del lamento della sposa, qui i famigliari consigliano alla giovane di piangere perché ella si troverà ad affrontare una situazione difficile e pesante nella nuova famiglia: parenti autoritari e accuse malvagie e false. Questo tema centrale è amplificato da diverse figure significative: da un lato, l'immagine della smisuratezza del pianto, che dovrebbe riempire la fossetta del giugulo, dall'altro, l'enfasi sui modi rudi e spaventosi dei parenti acquisiti, che si rivolgeranno a lei con il ruggito di leoni.

10. Interpreti: Abigael Balikenda, Ruth Rugongeza, Glades Byaruhanga. Reg. a Hoima, 28/07/2009.

<i>S- Kibuzi mee</i>	La capra [fa] mee ¹⁰⁰⁷
<i>C- Kirya¹⁰⁰⁸ bugana</i>	Mangia a piacere
<i>S- Kibuzi mee</i>	La capra [fa] mee
<i>C- Kirya bugana kya genda</i>	Mangia a piacere e vai
<i>S- Kibuzi mee</i>	La capra [fa] mee
<i>C- Kirya bugana</i>	Mangia a piacere
<i>S- Kibuzi mee</i>	La capra [fa] mee
<i>C- Kirya bugana kya genda</i>	Mangia a piacere e vai
<i>S- Kibuzi mee</i>	La capra [fa] mee
<i>C- Kirya bugana</i>	Mangia a piacere
<i>S- Kibuzi mee</i>	La capra [fa] mee
<i>C- Kirya bugana kya genda</i>	Mangia a piacere e vai
<i>S- Omwana waitu</i>	La nostra bimba
<i>C- Kirya bugana kya genda</i>	Mangia a piacere e vai
<i>S- Abwoli waitu</i>	Nostra Abwoli
<i>C- Kirya bugana kya genda</i>	Mangia a piacere e vai
...	

Canto per la sposa che è in procinto di lasciare la casa paterna. Era normalmente eseguito al momento del saluto prima di lasciarla alla sua nuova famiglia, segnato dal suo pianto sia per il dolore causato dal distacco dai propri cari, sia per l'insistenza dei familiari nel figurarle un avvenire di pene. Il pianto lamento della giovane è emblematicamente accostato al belato della capra, cui la ragazza, possibilmente gracile e delicata, è associata.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁷ Riferimento al pianto della sposa.

¹⁰⁰⁸ Il verbo corretto sarebbe *kulya*, ma l e r sono interscambiabili e il suono è intermedio.

¹⁰⁰⁹ Per la connessione tra donne e capre soprattutto in riferimento al matrimonio, si rinvia ai già citati studi di Remotti a proposito della cultura nande: REMOTTI 1978 e 1993.

3.2. Canti di matrimonio della famiglia dello sposo

11. Interpreti: Joseph Iraka e coro. Reg. a Masindi, 28/06/2010.

<i>S- Amulesere omurungi</i>	L'ha portata, la bella
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Amulesere omurungi</i>	L'ha portata, la bella
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Owengaro ateera</i>	Quelli battano le mani
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Engoma egambe</i>	I tamburi risuonino
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Amulesere omwana</i>	L'ha portata, la bimba
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Amulesere ihunde</i>	L'ha portato, lo sciacciamosche ¹⁰¹⁰
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Amulesere emanzi</i>	L'eroe l'ha portata
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Eee ow'obusoke bujwejwe</i>	Colei coi capelli morbidi
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Ee obwiso butuutu</i>	Gli occhi sono adorabili
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Ow'obwino butaagi</i>	Colei con la fessura tra i denti
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Bairaba akabaju kaka baaho</i>	Davvero, ha una vita sottile come un albero
<i>C- Bairaba yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	Davvero, l'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Amulesere omwana</i>	Ha portato la bimba
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti

¹⁰¹⁰ Oggetto prezioso, decorato e ben fatto, metafora della bella fanciulla.

<i>S- Mwana, mwana alesere emanzi</i>	bianchi
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	La bimba, la bimba, l'eroe ha portato L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Bairaba alesere enyunyuzi</i>	Davvero ha portato una stella
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Bairaba alesere eihunde</i>	Davvero ha portato un cosa ben fatta
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Bairaba, mwana kakasemera</i>	Davvero, è proprio una bella fanciulla
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Eee we tuzine twogoole</i>	Cantiamo/danziamo e festeggiamo
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Bairaba tuzaane twogoole</i>	Cantiamo/danziamo e festeggiamo
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Bairaba nterera engoma</i>	Per favore suona il tamburo per me
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Emizira n'enduuru</i>	Fate l'allarme delle donne
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi
<i>S- Byona kabigambe</i>	Tutto deve risuonare
<i>C- Yamuleta amulesere omurungi bwino bwera</i>	L'ha portata, l'ha portata la bella coi denti bianchi

Canto di giubilo tradizionalmente eseguito al momento dell' arrivo della sposa a casa dello sposo: soprattutto in questo momento si festeggia e si danza il *runyege*. Nella parte corale la sposa è definita bella e viene di nuovo tratteggiata la caratteristica dei suoi denti bianchi. Il solista inoltre descrive tutte le sue qualità di avvenenza. Infine, il canto del solista sollecita, come spesso avviene nei brani per danza, la partecipazione di tutti a cantare, battere le mani, fare grida, percuotere i tamburi e danzare. Anche questo canto presenta sezioni in yodel.

APPENDICE II
DOCUMENTI ALLEGATI¹⁰¹¹

1. Lista delle categorie previste per il festival scolastico 2011

4.0: ITEMS FOR 2011 MDD FESTIVALS

The theme for this years' festival is:

"EAST AFRICAN COMMUNITY ALIVE, SAFE AND LEARNING".

There will be **ten (10)** items altogether for this years' MDD festivals for schools and institutions. Some of these items will be composed on the set theme.

The syllabus has been divided into categories to cater for different participants listed above.

CATEGORY A: FOR PRIMARY AND SECONDARY SCHOOLS, PTCS AND BTVET

Items in this category for MDD 2011 include:

1. Western Choral composition;
2. Uganda traditional folk song;
3. Uganda traditional folk dance;
4. Uganda traditional instrument composition.
5. Sight singing.
6. African original composition – **on Theme**;
7. **Drama – on Theme**;
8. **Speech/Elocution – on "The East African Common Market"**;
9. **Creative dance – on Theme**.
10. **Poem – on "Every child has a right to learn"**.

CLASS 1: WESTERN CHORAL PIECE

Each participating primary and secondary school choir is expected to have an originally composed song in the western style, on this years' theme. The song composed should:

- Have symmetry and be based on an established form i.e. strophic, binary, ternary, rondo etc.
- Have appropriate harmony and key.
- Meet the minimum standard for each level i.e. primary, secondary, PTC, TIET or BTVET,
- Have syllables of words appropriately fitting in the music.

Alternatively, a choir may:

Either

1. use any piece composed for this years' festival, with permission from the composer;

¹⁰¹¹ Per avermi gentilmente donato copia dei documenti, qui presentati, inerenti lo *Uganda School Festival 2011* ringrazio sentitamente Joseph Kabyanga.

Or

2. Use the revised western choral piece entitled: "We are Safe, a Live and Learning" by Peter Ekadu-Ereu.

The PTC, BTVET, NTC and Health Inspectors' College choirs shall use the Western piece entitled: "Celebrate East African Community" by Peter Ekadu-Ereu. It is set in both different voices: Soprano, Alto, Tenor and Bass (SATB) and equal voices – Soprano I, Soprano II and Alto (SSA) or Tenor I, Tenor II and Bass (TTB)

CLASS 2: UGANDA TRADITIONAL FOLK SONG (8 Minutes)

It should be:

- i) Either **work** or **twin ceremony** song;
- ii) A song from within and **MUST NOT** come from outside the region of the dialect of the song;
- iii) Accompanied or unaccompanied according to the tradition of the performance of the song.

CLASS 3: UGANDA TRADITIONAL FOLK DANCE (9 Minutes)

- The authentic elements of the dance must be adhered to i.e. accompaniment, formations, costume, body make-up, props and movement styles.
- A dance **MUST** be from within that specific region of its origin.

CLASS 4: INSTRUMENTAL COMPOSITION (8 Minutes)

It should:

- i) Be in **rondo** form for Primary, and **minuet and trio** for Secondary, PTC and BTVET.
- ii) Have all classes of instruments represented.
- iii) Arrangement and tuning of instruments on stage **MUST NOT** take more than 2 minutes. For every extra minute, 1 mark shall be subtracted.

CLASS 5: SIGHT SINGING

Each choir must have not less than 35 choristers participating in sight singing. The choirs shall sing at sight:

- A melody of 8 bars in solfa notation for primary section or level.
- A melody of 8 bars in staff notation for secondary section or level.
- Two melodies; one in solfa and the other in staff notation, for PTCs. Keys applied in the staff notation will be up to 2 sharps or 2 flats in major keys. For PTC level it should be up to 3 sharps or 3 flats in major keys.
- A melody of 8 bars in staff notation for NTCs and solfa notation for other TIET colleges and BTVET.

The following time values should be used:

- Sustenance exceeding two beats i.e. $2\frac{1}{2}$ beats || d : -| : - . m | or 3 beats || d : -| - : -| m : -|

2. Linee-guida per le varie categorie

In particolare: Classe 1 (*Ugandan Traditional Folksong*) e Classe 3 (*Uganda Traditional Folk Dance*).

IMPORTANT HIGH LIGHTS IN EACH CLASS

CLASS 1: UGANDAN TRADITIONAL FOLK SONG:

- The adjudicator should be able to tell whether the song chosen is a traditional song or not and whether it fits the purpose of the competition.
- The story in the song should be relevant and it should flow systematically.
- The panel of adjudicators for this class should consist of some members who can speak that language.

CHARACTERISTICS OF A TRADITIONAL FOLK SONG

The adjudicator for this class should be well acquainted with the following points:

(a) Traditional tone

- It must agree with the traditions of the area where the song is picked from e.g. overlapping melodies etc.
- Observe the sensibility in voice production and voice projection e.g. is it forceful or naturally produced.
- Pitch or key of the song will have much to do with the tone to be produced.
- Observe whether there is relationship between the tone of the soloist and that of the choristers.

(b) Diction:

- Words should be intoned and articulated normally and traditionally too.
- Clarity of words is important especially at ends of phrases.
- Observe the stresses of particular words or phrases.
- Observe the stresses of particular words or phrases because these assist in proper communication of message.

(c) Rhythm:

- The Rhythm of the song can be slow, quick, jerky or syncopated.
- Observe rhythm as an important aspect because it controls phrasing, breathing articulation e.t.c
- It is a determining factor for the beauty of the song.

(d) Phrasing:

- Observe the shapes of the song i.e. levels in the tone (Dynamics).
- Continuity of vocal line i.e. overlapping phrases and how the solo part connects to the chorus part.

(e) Accompaniment:

- Instruments provide the basic beat and rhythm for the traditional songs.
- It is therefore important that instruments do not overshadow the singing.
- If the accompaniment is too soft it can distort the meaning.

Therefore the following should be observed:

- (i) It should be appropriate
- (ii) It should blend with the singing (tuning)
- (iii) Use a complete set according to the tradition
- (iv) It should be rich in styles and variations.

(v) Accompaniment can be used to highlight important messages and climax in a song.

(f) Form

- Form exist in traditional folk songs like solo and choms- (responsorial)
- A song can have a short solo-long chorus
- Long solo short chorus
- Form can exist by changing the key like songs from Kabale district.
- Melodic change can also bring about form like in songs from Buganda, Busoga e.t.c
- Block singing is common among the Iteso tribe it is a kind of self defence i.e. between male and female.

(g) Expression / Interpretation

- Expression is part and partial of African folksong
- Through expression the meaning of a song is completed.
- It is the source of understanding the peace being performed e.g death can be expressed in different ways:
 - At the approach of death
 - At the point of death
 - Immediately after death
 - Long time after death
 - Death in general.

If the singer cannot express the mood of the song physically then the tone or level of the voice can do it.

Therefore expression can be with us without voice.

Some times effective communication of message may need a "still point" where the performer will have to do the most important part of the performance.

Physical out look and body movement bring out the meaning of the song.

There should be agreement between feelings and what you sing.

Drama which accompanies the expressions should be effectively done so as not to over ride the vocal element.

Observe whether the climax in the song has been well planned and properly brought out.

Observe whether the accompaniment was used to highlight some important messages.

Observe whether it was used to complete phrases and filling gaps so as to bring out meaningful performance.

(h) COSTUMES, PROPS AND MAKE UPS:

- Costumes usually go hand in hand with folk singing to bring out proper message.
- In case props are used they should be but just images made out of soft wood, hard paper and proper handling should be taken into consideration.
- Costumes should be clean and presentable.
- They should be properly designed in order to aid in quick movement.
- Costumes should be used to aid in communication.
- In case make ups are used they should symbolize and emphasise particular message.

(i) MOVEMENT ON STAGE

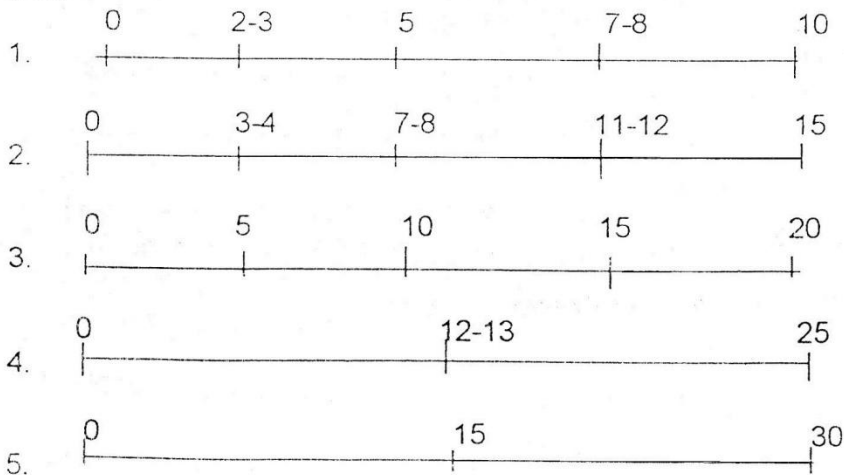
- A good soloist should know how to control him self.
- Should know when, where, why, and how to move in a particular direction.
- Should exploit all areas i.e may walk, run trot, or jump or leap, strimp, kick, etc.
- Can open or close eyes which ever may be deemed necessary.
- A soloist is the conductor of the choir and chief communication.
- Has the power to control or stop accompaniment.

ADJUDICATION

A WARD OF MARKS:

These marks range from:

- 0-10
- 0-15
- 0-20
- 0-25
- 0-30



Ask your self if the performance was above or below average.

How much above average?
 Was it below average?
 How much below average?
 Discuss the performance on spot and compile notes.

PROCESS IN AWARDING MARKS

ADJUDICATION 1 HEAD OF PANEL	ADJUDICATION 2	FINAL MARK
CATEGORY I: With proper comments 7/15	With proper comments 7/15	7/15
CATEGORY II: With proper comments 8/15	With proper comments 7/15	Discussion 7 or 8 15
CATEGORY III: With proper comments 8/15	With proper comments 10/15	Discussion 8,9,10/15
CATEGORY IV: With proper comments 6/15	With proper comments 11/15	Discussion 7,8,9,10 or 6 or 11 but adjustment could be made.
CATEGORY V: With proper comments 8/15	With proper comments 10/15	8/15
CATEGORY VI: With proper comments 8/15	With proper comments 10/15	10/15
CATEGORY VII: With proper comments 6/15	With out comments 10/15	Un fortunate but discuss and arrive at a reasonable mark.

- Are the performers playing with hope to achieve something.
- The extent to which body gestures have got to be used to bring about desired effect.
- See if there is enough creativity and above all see if the composition can depict imagination behind horizons.
- Find out whether players are self-directed or need more of external direction.
- Find out whether players are self-motivated or need some inducement or just need encouragement.

AFRICAN INSTRUMENTAL/ VOCAL SOLO

- Observe whether the instrument is of good quality well amplified.
- Is it within the ability of the performer in size or otherwise?
- Is it tuned according to the traditions where it is picked from
- Observe whether the handling of the instrument is properly done.
- Has the player achieved set goals in order to have meaningful performance e.g loudness or softness, mood evoked, e.g sadness or happiness etc.
- If it is solo singing is it a real solo and traditional within the abilities of the performer?
- Does the tune have some element of chorus?
- Is the tone traditional? Observe whether the tone is natural or trained, some tones are more trainable than others.
- Observe whether the song has conveyed the message intended

TRADITIONAL FOLK DANCE

- Understand the dance to be performed.
- Type of accompaniment
- Nature of costumes, props and make-ups.
- Basic formation.
- Observe whether the tempo was appropriate.
- If there are various styles in the dance are they properly bridged to ensure **systematic flow of the dance?**
- Observe whether climax has been well marked.
- Observe whether it was necessary to have a coda or not.

CREATIVE DANCE

- Observe whether the title given to the dance is the right one.
- Various moods in music incorporated in the dance.
- Sustainability of the story line and how movements are used to articulate the message in the story line.
- Proper usage of space provided
- See whether performers employ creativity in their performance.
- Understand the language of the body used.
- Observe whether costumes, props and make ups are appropriate.
- Observe whether climax is well marked.
- Observe whether the message of the theme has come out.

3. Scheda di valutazione per la categoria *Ugandan Traditional Folksong*

MINISTRY OF EDUCATION AND SPORTS

UGANDA SCHOOLS MUSIC, DANCE AND DRAMA FESTIVAL

CLASS 2 : **UGANDA TRADITIONAL FOLKSONG**

SCHOOL :

DISTRICT :

REGION :

TITLE :

GUIDELINES	COMMENTS	MARKS
<p>→ TONE Consider traditional tone with traditional embellishments and variations</p>		20
<p>DICTION Clarity of words, Naturalness, Significance</p>		20
<p>PHRASING Flow of music, breath control</p>		15
<p>RHYTHM Time keeping, Life Freedom and Steadiness</p>		15
<p>GENERAL INTERPRETATION Consider dynamics, and expressions as well as the theme</p>		30
TOTAL		100
Position		Out of

Adjudicators

1.
2.
3.

4. Scheda di valutazione per la categoria *Ugandan Traditional Folk Dance*

MINISTRY OF EDUCATION AND SPORTS

UGANDA SCHOOLS MUSIC, DANCE AND DRAMA FESTIVAL

CLASS 3 : UGANDA TRADITIONAL FOLK DANCE

SCHOOL :

DISTRICT :

REGION :

TITLE :

GUIDELINES	COMMENTS	MARKS
ACCOMPANIMENT Suitability and authenticity		20
COSTUME Appropriateness, smartness, and fitting; designed and suitable		20
USE OF SPACE Formations, stage designing and generally good use of space		20
DANCING TECHNIQUES Skills, styles, flexibility, uniformity, levels & team work		30
GENERAL EFFECT Consider authenticity, entertainment/belonging as stated		10
TOTAL		100
Position		Out of

Adjudicators

1.

2.

APPENDICE III

GLOSSARIO DEI TERMINI IN LINGUA RUNYORO-RUTOORO UTILIZZATI NEL TESTO

Essendo il runyoro-rutooro una lingua organizzata in prefissi¹⁰¹² – che, per sostantivi e aggettivi, esprimono le classi nominali e il numero e, per i verbi, indicano la persona e il numero – un'organizzazione dei lemmi che segue l'ordine alfabetico risulta in parte problematica. I dizionari di runyoro-rutooro¹⁰¹³ utilizzano soluzioni differenti di ordinamento dei termini; in questo caso ho preso a modello il metodo adottato nel vocabolario di Margaret B. Davis.¹⁰¹⁴ In particolare, così come nel testo, non vengono indicate le vocali iniziali delle parole; i sostantivi si riportano nella forma singolare (tra parentesi, ove esista e presenti una forma differente, si indica il prefisso del plurale);¹⁰¹⁵ infine, diversamente dal dizionario di Davis, ho indicato i verbi all'infinito, ossia con il prefisso *ku-*.

In questo Glossario sono presenti i termini in runyoro-rutooro, e anche taluni in altre lingue africane, che ricorrono nel testo, mentre non si riportano quelli utilizzati nei canti, per i quali è offerta la traduzione a fronte.

Akakeleya: in lingua kinande, il tamburo definisce la formula di base di alcune danze.

Baakisimba: musica e danza ganda.

Bakugarukamu (sing. *mu-*): coro nel canto, anche detto *banukuzi*.

Batebe o *Kalyota*: capo femminile delle donne del clan Babiito.

Banukuzi (sing. *mu-*): coro nel canto, anche detto *bakugarukamu*.

Biringi: passo di danza maschile del *runyeye*, basato su passi lunghi con i piedi strascicati a terra).

Bisuyaga: sodomia.

Buhangwa: (lett. natura) tradizione.

Bukama: regalità.

Bulemezi: peso.

Bulemi: governo.

Buro: miglio (cereale, ma anche farina).

¹⁰¹² Cfr. Nota linguistica.

¹⁰¹³ MADDOX 1902; DAVIS 1938; NDOLERIIRE, KINTU, KABAGENYI, KASANDE 2009.

¹⁰¹⁴ DAVIS 1938.

¹⁰¹⁵ Per questo motivo la difficoltà maggiore per il lettore sarà trovare nel glossario un sostantivo alla forma plurale: a questo scopo sarà necessario rinvenire la testo la prima apparizione di tale parola che sarà presentata sia con la forma singolare che con quella plurale.

Bunyararuganda: rapporti di clan.

Buswezi: matrimonio.

Bazaire: genitori (lett. coloro che hanno generato).

Buzaranwa: parentela.

Bwoma: lett. i metalli, per est. soldi.

Bw'omu mbaju: lett. delle costole, dei fianchi, danza tooro caratterizzata dal movimento dei fianchi.

Byenju: varietà di banane della specie *Musa acuminata*.

Dodo: amaranto, le cui foglie amare sono utilizzate, bollite, come accompagnamento a diversi piatti locali.

(E)byaffe: in lingua luganda, letteralmente 'le nostre cose', movimento revivalista che sostiene il ritorno alla cultura tradizionale ganda.

Firimbi: fischiello nyoro.

-gano: radicale presente in diverse lingue bantu che si riferisce ai racconti o a forme intermedie tra racconto e canto.

Hima: pastorale, riferito agli allevatori bahima dello Nkore.

Huma: pastorale, riferito agli allevatori bahuma del Tooro e del Bunyoro.

-huru: debolezza di cosa o di persona.

Icumu (pl. *ma-*): lancia.

Igulya: musica e danza, simile al *runyege*, caratterizzata dall'utilizzo di anelli (*biguuli*) indossati attorno alla vita delle danzatrici.

Ihuuru (pl. *ma-*), piccolo tamburo conico bipelle utilizzato nel contesto di corte.

Ijooje: fascio di papiro sul quale la sposa deve camminare durante le cerimonie matrimoniali.

Ikondeere (pl. *ma-*): trombe ad imboccatura laterale usate per la musica di corte.

Irambi: stile musicale della musica e danza *makondeere*.

Iru: contadino, riferito alla componente della popolazione dedita all'agricoltura, i bairu appunto.

Isebarongo: padre di gemelli.

Ka: casa, famiglia.

Kabaka: sovrano del regno del Buganda.

Kaborenwa: incarico di corte che comporta il precedere e annunciare il sovrano durante i suoi vari spostamenti.

Kadiba: lett. rimasto, avanzato; donna nubile.

Kadongo kamu: in lingua luganda, lett. piccola arpa; canto a voce sola accompagnato dall'arpa, sviluppatosi in Uganda a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta sotto l'influenza della musica congolese.

Kagoma: piccolo tamburo conico bipelle usato nella musica di villaggio. Musica e danza, diffusa tra i Bagungu, caratterizzata dall'utilizzo di questo piccolo tamburo.

Kahuta: fascetta di stoffa, talvolta decorata con cauri, indossata allacciata sulla fronte.

Kaijwire: il più importante tamburo militare del Bunyoro

Kalezi: variante della danza *runyege tooro*, documentata da Peter Cooke.

Kalima: lingua.

Kalyota o *Batebe*: capo femminile delle donne del clan Babiito.

Kanyama: forzata, coi muscoli, appellativo dispregiativo rivolto a donne o ragazze maschiline.

Kanzu: lunga tunica bianca maschile.

Karo (diminutivo di *buro*): polenta preparata con farina di miglio e manioca.

Karuziika: palazzo reale.

Kasaatu: pelle animale (generalmente di capra).

Katiikiro: primo ministro.

Kidongo: arpa arcuata.

Kigano (pl. *bi-*): canto legato ad un racconto ed eseguito nella stagione secca.

Kigonzi (pl. *bi-*): onda.

Kiguuli (pl. *bi-*): grosso anello di foglie di banana o di stoffa portato in vita dalle danzatrici nyoro.

Kijengo (pl. *bi-*): canto per il/del bestiame.

Kikali: recinto reale, area del palazzo reale.

Kikaso (pl. *bi-*): canto femminile d'amore.

Kikohi (pl. *bi-*): tessuto femminile rosso e bianco, utilizzato avvolto attorno alla vita e alle gambe come gonna.

Kinyege (pl. *bi-*): bubboliera per caviglie; frutto da cui sono ricavate le singole bolle.

Kirahiro (pl. *bi-*): in lingua runyankore, canto o recitazione per il bestiame.

Kiremberro (pl. *bi-*): ninnananna.

Kisoro (pl. *bi-*): animale, animale selvatico.

Kitambi: panno femminile rosso e nero, utilizzato avvolto attorno alla vita e alle gambe come gonna.

Kiteteyi: abito o blusa tradizionale femminile.

Kizina (pl. *bi-*): canto, brano musicale.

Kubandwa: (forma passiva del verbo *kubanda*: schiacciare giù, entrare all'interno, pressare) essere sormontati, schiacciati dall'alto; essere posseduti da uno spirito *mbandwa*; religione tradizionale della zona dei Grandi Laghi.

Kuceka: affievolirsi, indebolirsi.

Kucunda: sbattere il latte, burrificare.

Kucweka: esser rotto; affrettare. *Kucweka omugongo*: lett. rompere il bacino, prima mestruazione.

Kudiba: essere lasciato, rimasto non venduto; caduto in disuso, divenuto obsoleto, degenerato.

Kugaba: donare; distribuire; contribuire; dare in matrimonio (in riferimento alla famiglia della sposa). Termine utilizzato per indicare anche la seconda fase del matrimonio, che consiste nella dipartita della sposa dalla casa paterna e nel suo arrivo in quella del novello marito.

Kugana: cantare racconti (in riferimento ai *bigano*).

Kugamba: parlare, dire.

Kugaya: camminare lentamente e debolmente, riferito a donne.

Kugoma: incontrarsi, formare un gruppo.

Kuguruka: saltare; danzare in riferimento alla danza *makondeere*.

Kuhonda: lett. pestare, frantumare; passo di danza maschile del *runyege* (passi brevi con i piedi strascicati a terra).

Kuhugura: jodel.

Kuhya o *kulya bisoyaga*: praticare la sodomia.

Kujenga: cantare, danzare riferito alle popolazioni delle colline; non avere più forza; f. trans. cantare azioni eroiche o all'intonare canti per il bestiame.

Kukasa: cantare un canto in lode di qualcuno.

Kulima: coltivare, zappare, lavorare nei campi.

Kulya: mangiare.

Kumpa kitinisa: dare rispetto (ad un uomo).

Kurasa: lett. stare piegati; passo maschile del *runyege*, caratterizzato da movimenti netti e decisi.

Kuraza: tra le varie accezioni, prepararsi per la notte.

Kuruba: mischiare.

Kusamba: saltare; battere i piedi a terra; calciare; pestare, pigiare.

Kuseegura: usare un linguaggio scurrile, improprio; continuare a chiedere, insistere, importunare; cantare i canti della *kubandwa*.

Kuseesa: lett. attaccare, rovesciare buttar giù; passo maschile del *runyege*, caratterizzato da movimenti netti e decisi.

Kusigika: lett. stare dritti e fermi; far forza sui piedi; passo di danza maschile del *runyege* (passi brevi con i piedi strascicati a terra), sinonimo di *mukutu*.

Kusimba: lett. piantare, conficcare verticalmente nel terreno; passo di danza maschile del *runyege*, che si esegue con grande velocità e vigore.

Kusumikirra: guidare il canto.

Kuswera: sposare (una donna).

Kuswera enda: lett. sposare una pancia, avere come promessa sposa una nascita.

Kuswerwa: essere sposata (da un uomo), andare in sposa a.

Kuteera: battere, percuotere (tamburi), suonare (strumenti a corda, in pizzicato). Utilizzato nel contesto della musica di villaggio.

Kuterra: scivolare.

Kutomera: scontrarsi accidentalmente con qualcuno.

Kutongerra: guidare il canto.

Kutongora: prendere, scegliere il migliore o il più maturo; scelta del partner nella danza.

Kuzina: cantare, suonare (strumenti a fiato), danzare. Utilizzato nel contesto della musica di villaggio.

Kwanukura: rispondere; prendere dalla mano di qualcuno.

Kwinangira: abbassare il capo, riferito a donne.

Kwera o *kyera*: essere bianco, puro, pulito.

Kweranga: annunciare; presentare, in questo senso utilizzato per indicare la presentazione formale della famiglia dello sposo a quella della sposa.

Kwebuga: in lingua rinyankore, recitare o cantare repertori dei Bahima.

Kwiri o *Musuga*: capo degli uomini del clan Babiito.

Kyevugo (pl. *by-*): recitazioni eroiche o legate al bestiame dei Bahima dello Nkore.

Likembe: lamellofono diffuso in tutta l'Uganda.

Lubaga: sorella rituale del re del Buganda.

Maata: latte.

Mabwa: stile vocale tipico dei bahuma tooro, caratterizzato da un timbro roco e nasale e da lunghe vocali tenute in una sorta di vibrato.

Mahasa: pericolo rituale presente in seguito alla nascita di gemelli, di parto podalico o di neonato al quale spuntano prima gli incisivi superiori che inferiori.

Mahega: pietre del focolare domestico, che sono di norma tre.

Malaya: prostituta, meretrice.

Manzi: uomo coraggioso, eroe.

Malende: danza vanda che aveva luogo durante le bevute collettive di birra.

Maranga: *Heliconia indica*, pianta spontanea i cui semi sono utilizzati per i sonagli *binyege*.

Mateguru: danza documentata da Tracey attraverso due canti.

Matagura: movimento del bacino femminile nella danza *runyge tooro*.

Mau: mamma.

Mazina: atto coreutico, danzare.

Mbaga: danza ganda di matrimonio.

Mbaju: lett. costole; vita.

Mbandwa: spirito/medium della religione *kubandwa*.

Mbiira: varietà di banane (specie incrociata *Musa acuminata* x *Musa balbisiana*) utilizzate per la preparazione della birra *tonto*.

Mboneko y'omwezi: cerimonia della luna nuova.

Mpaako: soprannome di origine lwo che denota familiarità e, a allo stesso tempo, rispetto.

Mpango: grande tamburo reale; per est. genere di musica e danza per *makondeere* e tamburi reali; anniversario dell'incoronazione del sovrano *nyoro* e *tooro*.

Mubanda: flauto di bambù utilizzato dagli allevatori hima dello Nkore.

Mubandwa (pl. *ba-*): iniziato alla religione tradizionale del *kubandwa*.

Mubaro: pattern timbrico-ritmico suonato con un tamburo.

Mubiito (pl. *ba-*; forma agg. *biito*): membro del clan reale dei Babiito. *Mubiito w'engoma*: membro della famiglia reale, principe.

Mubiitokati (pl. *ba-*): donna membro del clan reale dei Babiito. *Mubiitokati w'engoma*: donna membro della famiglia reale, principessa.

Mucence: gonnellino utilizzato per danzare.

Mugo (pl. *ba-*): moglie del *mukama*.

Mugongo: lett. parte inferiore della schiena, schiena, natiche.

Mugudu: tamburo simile allo *ngaabi*.

Mugusu: sorgo.

Muguruzi: anziano, signore.

Muhesi (pl. *ba-*): fabbro.

Muhigi (pl. *ba-*) : cacciatore

Muhoza (pl. *ba-*): agenti del sovrano con il compito di raccogliere i tributi presso i mercati in epoca precoloniale.

Muhuma (pl. *ba-*): in passato allevatori di bestiame, oggi persone di buona famiglia e dal carattere aristocratico.

Muhuru: repulsione, disgusto, ripugnanza.

Muhuuru: scapolo.

Mukuhya: sodomita, omosessuale.

Mujaguzi: capo dei custodi dei regalia, dirige la cerimonia di incoronazione del sovrano suonando un tamburo reale. Secondo Kahunde, *mujaguzo* è il nome di un tamburo reale e una parte della musica per *makondeere* può essere indicata con il riferimento a questo strumento.

Mujungu (pl. *ba-*): bianco, europeo.

Mukaaga: lett. sei. Prezzo della sposa.

Mukago: amicizia di sangue.

Mukaikuru: anziana, vecchia.

Mukama (pl. *ba-*): re, signore.

Mukazi: donna, moglie.

Mukindo: palma *Phoenix reclinata*, le cui foglie essiccate e legate insieme si utilizzavano per realizzare il gonnellino *mucence* utilizzato per danzare.

Mukondeere: suonatore di tromba *ikondeere*.

Mukono (pl. *mi-*): mano, braccio.

Mukugarukamu (pl. *ba-*):cantore parte del coro nel canto, anche detto *munukuzi*.

Mukuru (pl. *ba-*) *w'ebikwato*: custode dei regalia, letteralmente 'anziano delle insegne'.

Mukutu: lett. lungo coltello; passo di danza maschile del *runyege* (passi brevi con i piedi strascicati a terra), sinonimo di *kusigika*.

Mukwano: in lingua luganda, amico o amante.

Mulimo: lavoro, in particolare lavoro agricolo.

Munukuzi (pl. *ba-*):cantore parte del coro nel canto, anche detto *mukugarukamu*.

Munyege: *Oncoba routledgei*, albero che produce i frutti da cui si ricavano i sonagli *binyege*.

Munyonyi: passo di danza maschile del *runyege*, che si esegue con grande velocità e vigore.

Munywani: amico/a; in taluni casi amante.

Muranga (pl. *ba-*): lett. annunciatrice; ancella del re, suonatrice di cetra *nanga*.

Muruo: fuoco.

Musaija: uomo, marito.

Museegu (pl. *ba-*): suonatore di flauto *nseegu*; assistente di un medium tradizionale.

Muserebende: movimento del bacino femminile nella danza *runyege nyoro*.

Musigazi (pl. *ba-*): figlio.

Musohi (pl. *ba-*): pescatore.

Musumukirizi: solista, ossia colui che guida il canto, anche detto *mutongerezi*.

Musuga o *Kwiri*: capo degli uomini del clan Babiito.

Muteezi: colui che batte, percuote. *Muteezi w'ebinyege*: danzatore con i sonagli *binyege*.

Mutimbo (pl. *ba-*): suonatore di tamburo a coppa *ntimbo*.

Mutongerezi: solista, ossia colui che guida il canto, anche detto *musumukirizi*.

Muzeenyo: musica e danza dei Bagungu.

Muziro (pl. *mi-*): totem.

Muzungu (pl. *ba-*): in lingua luganda, bianco, europeo.

Mwana (pl. *ba-*): bambino, figlio.

Mwana mw'ahara (pl. *ba-*): figlia.

Mwenda: nove.

Mwenge: birra.

Mwimbiriri: in lingua kinande, cantante solista.

Mwiru (pl. *ba-*): in passato designava i contadini e gli agricoltori; oggi ha preso il senso di servo.

Nanga: cetra a vasca; canto/i un tempo accompagnati da tale strumento.

Ndara: xilofono.

Ndeeba: fossa scavata nel bananeto e utilizzata per pigiare e spremere le banane da birra.

Ndingidi: fidula monocorde.

Ndongo: lira ganda.

Nduuru: grida, ululato di giubilo.

Ngaabi: lungo tamburo cilindrico monopelle usato nella musica di villaggio.

Ngabu: lett. scudo; recitazione di fatti eroici.

Ngaija: lungo tamburo cilindrico monopelle reale.

Nganikyo: racconto tradizionale.

Ngoma: tamburo per eccellenza, tipico tamburo conico bipelle ugandese; simbolo del potere e della sovranità.

Ngoma ny'abahuma: canto dei bahuma, in passato eseguito durante i matrimoni.

Ngonzi: amore.

Ngwara: tromba ad imboccatura laterale utilizzata nella musica di villaggio.

Nsiriba: fischiello tooro.

Nsimbi: conchiglie cauri; per est. denaro

Nju: abitazione.

Nkomi: in lingua runyankore, i versi recitati dei poemi eroici o dei canti per il bestiame.

Nsaasi: sonaglio di zucca essiccata, utilizzato nel *kubandwa*, talvolta anche chiamato *nyege*.

Nseegu: flauto conico di legno.

Nsheegu: flauto conico di legno utilizzato nello Nkore, corrispondente allo *nseegu nyoro* e tooro.

Nsoro: sorgente d'acqua, cavallo, asino; bacche utilizzate nel gioco *rusoro*.

Ntajemerwa: categoria di tamburi reali conici bipelle.

Nte: vacca, bestiame.

Ntimbo: tamburo monopelle a forma di coppa utilizzato nella musica di corte e religiosa.

Ntogoro: musica e danza, simile al *runyege*, ma con tempo più spedito.

Numi: fuoco acceso nel bananeto, utilizzato per far maturare velocemente le banane.

Nyamulere: flauto.

Nyamunyo: varietà di banane, parte della specie incrociata *Musa acuminata* x *Musa balbisiana*.

Nyamuziga: lett. cerchio; stile di danza femminile molto veloce, all'interno dello *bw'omu mbaju*.

Nyege: sonaglio di zucca essiccata, utilizzato nel *kubandwa*, talvolta anche chiamato *nsaasi*.

Nyinabwenge: (lingua runyankore) madre della conoscenza, padrona di casa.

Nyineka: padrone della casa, capofamiglia.

Nyinenju: signora del focolare, padrona di casa.

-*nyini*: proprio, stesso; vero, secondo alcuni 'autentico'.

Nyinabarongo: madre di gemelli.

Nyin'omukama: madre del re, regina madre.

Nyonyi: uccello.

Nzarwa: lett. locale, nativo; per est. cultura locale.

Riiba: colomba; danza dei Batuku che imita le movenze delle colombe.

Riino (pl. *ma-*): dente.

Rubugo: corteccia battuta, panno di corteccia battuta.

Rugali: gande cesto piatto utilizzato per spulare i cereali.

Ruganda (pl. *nganda*): lett. uniti; clan.

Ruhenda: linguaggio metaforico, simbolico, non esplicito; terminologia utilizzata per il sovrano e la monarchia.

Rumengo: pietra per macinare i cereali.

Runyege: musica e danza eseguita coi sonagli *binyege*.

Ruseijera: passo maschile del *runyege*, caratterizzato da movimenti netti e decisi.

Rusindi: stile di musica e danza nyoro.

Ruyondo (diminutivo *kayondo*): scacciamosce di coda di bovino.

Ryato: canoa, barca; vasca di legno nella quale si lascia fermentare la birra di banane.

Sojo: *Imperata cilindrica*, erba utilizzata per filtrare il succo di banana.

Suka: tradizionale mantello femminile nyoro e tooro.

Tonto: birra di banane.

Lista delle popolazioni ugandesi citate nel testo

Acoli

Alur

Bakonzò/Bakonjo

Banyoro

Batooro

Bagungu

Basongora

Batuku

Baganda

Bakiga

Banyankore

ELENCO DELLE INTERVISTE ED ESECUZIONI MUSICALI E COREUTICHE CON PROFILO DEGLI INFORMATORI

Questo elenco presenta le persone, citate in questo lavoro, che hanno collaborato alla mia ricerca sul campo, con modalità individuali o collettive, attraverso interviste, discussioni, colloqui informali, comunicazioni di vario genere, sessioni di registrazione, performance o spettacoli ai quali ho assistito. La documentazione frutto della mia ricerca sul campo (dal 2008 al 2012) è raccolta nel mio archivio personale che comprende documenti fotografici, audio e video. Le varie persone che hanno accettato di offrire il loro tempo e la loro conoscenza per contribuire alla mia ricerca sono qui presentate individualmente, tranne nel caso di gruppi molto numerosi, nei quali l'apporto individuale non è ben distinguibile.

Al fine di agevolare l'orientamento in questo elenco, si rende necessaria qualche precisazione riguardo all'utilizzo locale dei nomi personali. In Bunyoro e in Tooro non esiste l'idea occidentale di cognome; le persone hanno almeno due nomi: solitamente uno in lingua locale¹⁰¹⁶ e uno 'religioso', in inglese o in arabo, che denota appunto la confessione religiosa. Tuttavia può anche accadere che entrambi i nomi siano tradizionali (o che quello 'religioso' sia adattato alla lingua locale) oppure entrambi 'religiosi'. Inoltre i Banyoro e i Batooro hanno il particolare uso di soprannomi, *mpaako*,¹⁰¹⁷ che denotano un atteggiamento di confidenza ma anche di rispetto. A seconda dei contesti uno dei due nomi o il soprannome può risultare il più significativo per far riferimento ad una persona: non vi è quindi un utilizzo standard dei nomi personali. Infine, negli ultimi anni si è fatta strada l'usanza, soprattutto tra le persone che hanno avuto un'educazione di tipo occidentale, in base alla quale le donne sposate prendono il nome locale del coniuge ed è questo il nome che normalmente dichiarano oltre al nome religioso.

Per praticità, in quest'elenco indico prima il nome in lingua locale (come fosse un cognome) seguito da quello religioso e ometto generalmente lo *mpaako*, tranne nei casi in cui il rispetto per l'informatore e la sua riservatezza abbiano imposto di non chiedere il nome o nelle circostanze nelle quali questi abbia preferito esser chiamato con il proprio *mpaako*: in tali casi lo *mpaako* è utilizzato come uno dei due nomi.

¹⁰¹⁶ Soprattutto in passato, il nome in lingua runyoro-rutooro descriveva le circostanze legate alla nascita, al sentire della famiglia rispetto alla comunità o agli auspici dei genitori nei confronti del nuovo nato. A questo proposito, si vedano BEATTIE 1957 e DOYLE 2008.

¹⁰¹⁷ In inglese detti *petty names*. Sembra che gli *mpaako* siano di origine nilotica e che si imposero in quest'area con l'arrivo della dinastia biito. Tali soprannomi sono undici e solo alcuni hanno una connotazione di genere, come in generale avviene per i nomi in lingua locale. Essi sono: Amooti, Adyeri, Ateenyi, Atwoki, Akiiki, Abooki, Bbala (masch.), Acaali (masch.), Apuuli (masch.), Abwoli (femm.). Okaali è lo *mpaako* ufficiale riservato al re.

Adyeri Rose. Esec. musicale (con la partecipazione di Mugabo Stephen) a Rwengoma, Tooro occidentale, 01/09/2010.

Giovane tooro che ha appreso canti tradizionali attraverso l'insegnamento scolastico e la radio.

Apuuli Karugaba. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 01/03/2008.

Mutooro trasferitosi da tempo in Bunyoro, è stato direttore del *Bunyoro Kingdom Culture Development Troupe*.

Atwoki Ramadam. Int. a Fort Portal, Tooro occidentale, 11/05/2011.

Insegnante di Musica alla Kibiito Secondary School. Si è formato al Kabarega Teachers' College di Masindi, dove ha studiato Music Education.

Bakondeere e *bagwara* di Bugambe. Int. a Bugambe, Bunyoro centrale, 13/04/2008.

Gruppo di musicisti di *makondeere* e *ngwara*.

Baguma Clovis. Int. a Fort Portal, Tooro occidentale, 09/05/2011.

Attualmente insegnante alla Kahunga Bunyonyi Primary School. È anche un membro delle giurie nelle competizioni delle scuole. Baguma ha un diploma in Music Education alla Mountain of the Moon University. Dal 1997 ha fatto parte del *cultural group Ntuha Drama Performers*, oggi non più attivo. In passato ha insegnato in varie Primary e nelle Secondary School.

Baguma Isoke. Int. telefonica, 01/04/2008.

Membro della famiglia Baguma, depositaria di un set di tamburi a coppa *ntimbo*. In passato è stato Ministro.

Bakar Abubakar.

Giovane munyoro che ha talvolta collaborato come assistente alla ricerca in Bunyoro.

Balikenda Abigaël. Int. ed esec. musicali a Hoima, Bunyoro centrale, 17/03/2008; 27/07/2009 e 28/07/2009.

Anziana imparentata con la famiglia reale, ha frequentato da bambina il palazzo reale di Hoima ed è per questo a conoscenza della vita di palazzo.

Banda Paul. Int. (con Nyegenya Vincent) a Hoima, Bunyoro centrale, 26/02/2008.

Segretario del gruppo *Professional Pars*.

Basemeera Alice

Già membro del *cultural group Nagabu za Tooro*, oggi a capo di una propria associazione culturale, Basemeera è stata eletta nel 2005 Koogere, all'interno di una manifestazione che mirava a premiare le figure femminili impegnati in attività sociali e culturali. Basemeera ha talvolta collaborato, come assistente, alla mia ricerca in Tooro.

Birungi by'ensi Dramatic Development Association. Int. ed esec. musicale (con Kunihiro Margret) a Karago, Tooro occidentale, 31/07/2010.

Cultural group con base nei pressi di Fort Portal.

Bitamale John. Int. ed esec. musicali (con Sebala Leo e Rwakaikara Benezweri) a Kagadi, Bunyoro meridionale, 23/06/2010 e 24/06/2010.

Anziano nyoro. Conduce, insieme ad alcuni anziani colleghi, una trasmissione sulla cultura tradizionale alla URDT Community Radio di Kagadi.

Bitamazire Aberi. Int. ed esec. musicali (con Matama Korotirida e Kwesiga Godfrey) a Muuro, Bunyoro settentrionale, 29/06/2010.

Anziano musicista e danzatore nyoro, conosce diversi canti tradizionali e sa eseguire lo jodel. In passato era conosciuto come *Ngoma Munana* ('otto tamburi') perché riusciva a suonare 8 tamburi da solo.

Bitamazire Lona. Esec. di canti e racconti a Nyaburara, Tooro occidentale, 22/09/2010.

Anziana tooro.

Bunihizi Francis. Int. a Virika, Tooro occidentale, 12/08/2012.

Direttore principale del *Saint Cecilia Choir* della cattedrale di Virika (Diocesi di Fort Portal), Tooro occidentale.

Businge Jonathan. Int. a Masindi, Bunyoro settentrionale, 23/06/2011.

Preside della Masindi Public Primary School.

Byarufu Eflazio. Int. ed esec. musicale (con Stellanza Kaija, Sauda Kabazaura, Evanis Basemera, Margret Kabaramura, Alisasura Christine, Kabahweza Magretti) a Kacwamba, Tooro occidentale, il 21/09/2010.

Anziana tooro che partecipa alle attività del gruppo di donne del villaggio di Kacwamba.

Cooke Peter. Comunicazione via posta elettronica, 04/05/2012; 15/03/2012 e 03/10/2012.

Etnomusicologo britannico che ha condotto numerose ricerche in Uganda, dove tra il 1964 e il 1968 ha svolto campagne di registrazione, insegnato in varie istituzioni scolastiche superiori e partecipato al processo di definizione dei programmi e dei festival scolastici.

Excel Secondary School, alunni di varie classi dalla S 1 alla S 6. Int. a Masindi, Bunyoro settentrionale, 24/06/2011.

Gruppo di alunni di età variabile dai 13 ai 20 anni che ha partecipato alla discussione da me organizzata intorno ai temi della musica e del genere.

Hoima Primary School, alunni di P 4 e P 7. Hoima, 10/06/2011.

Gruppo di alunni di due classi, di età compresa tra i 10 e 15 anni che ha partecipato alla discussione sulla musica tradizionale.

Jamal Salim. Reg. a Hoima, Bunyoro centrale, 29/07/2009.

Musicista e danzatore nyoro, membro del *cultural group Bunyoro Foundation Actors Group* e figlio del direttore del gruppo, Muhammad Makidadi.

Iraka Japheth. Int. ed esec. musicale (con la partecipazione del fratello) a Masindi, Bunyoro settentrionale, 28/06/2010.

Attualmente preside di scuola primaria. Originario di Hoima, è figlio di un suonatore di arpa arcuata *kidongo*, grazie al background familiare, conosce diversi canti tradizionali. Ha studiato al MMD alla Makerere, dove ha ottenuto un diploma e si è specializzato in *likembe*. È stato a lungo insegnante di Musica. Ha recentemente ottenuto un Master in Management delle risorse ed è da poco vescovo della Charismatic Episcopal Church a Masindi.

Isingoma Esahu, Asimwe Esther, Bahyoza Connie. Int. a Masindi, Bunyoro settentrionale, 28/06/2010.

Insegnanti di varie materie alla Masindi Public Primary School.

Isingoma Tadeo. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 12/06/2011.

Danzatore nyoro, ha collaborato con diversi *cultural group*, tra i quali la *Bunyoro Kingdom Culture Development Troupe* e la *Hoima United Troupe*, con la quale ha vinto il Senator Cultural Gala. In queste varie formazioni Isingoma danza sempre la parte femminile del *runyege*, *mugongo*. Ha un diploma in MMD alla Makerere, dove ha studiato con Solomon Mbabi-Katana.

Issa Sunday. Int. (con Misinguzi George) a Kagadi, Bunyoro meridionale, 14/06/2011.

Giovane nyoro, attivo nel campo del sociale e mio assistente nella ricerca sul campo in Bunyoro a partire dal 2008.

Kabajumba Rose. Int. a Kagadi, Bunyoro meridionale, 19/06/2011.

Anziana nyoro, membro del clan reale Babiito, che in passato è stata medium dello spirito del clan. Da decenni ha rinnegato la religione tradizionale e si è convertita al cristianesimo.

Kabasinguzi Jane. Int. ed esec. musicale (con Mugabo Patrick e Nyakaisiki Monica) a Fort Portal, Tooro occidentale, 22/07/2010.

Membro degli *Ngabu za Tooro*.

Kabutuku Stephen. Int. a Mwibaale, Tooro occidentale, 05/09/2011.

Attualmente insegnante di Musica e vicepreside alla Kasisi Primary School, nei pressi di Fort Portal. Ha un Diploma in Music Education ottenuto al Kaberega Teachers' College di Masindi.

Kabuzi Majiiri. Int. (con Dorothy Nyakato) a Fort Portal, Tooro occidentale, 29/08/2011.

Anziana tooro, in passato suonatrice di cetra a vasca *nanga*.

Kabyanga Joshwa. Int. a Masindi, 24/06/2011 e (nel corso della lezione per i membri delle giurie dei festival) a Kiryandongo, Bunyoro settentrionale, 25/06/2011.

Formatosi al Teachers' College di Kyambogo, è da anni docente di Musica del Teachers' College di Masindi e docente nei corsi di formazione e di aggiornamento delle giurie dei festival scolastici.

Kagaba Sebastiano. Int. Kacwamba, Tooro occidentale, 11/05/2011.

Anziano danzatore tooro, da molti anni collabora con scuole e *cultural group*, tra i quali gli *Ngabu za Tooro*.

Kagadi Model Primary School, alunni di P 4, 5, 7. Kagadi, 14/06/2011.

Gruppo di alunni di tre classi, di età compresa tra i 10 e 15 anni, che ha partecipato alla discussione sulla musica tradizionale.

Kahunde Samuel. Int. a Masindi, Bunyoro settentrionale, 23/06/2011.

Etnomusicologo ugandese, originario di Masindi. Dopo il Diploma in Music Education, Kahunde ha insegnato Musica nelle scuole e in seguito si è formato all'estero (in Kenya per il Master e in Regno Unito, a Sheffield, per il dottorato).

Kahunga Bunyonyi Primary School. Esec. musicale e coreutica per il festival scolastico a Kyegegwa, Tooro orientale, il 04/08/2011 e 05/08/2011.

Gruppo di studenti (*choir*) dai 7 ai 13 anni selezionati per il festival scolastico 2011.

Kahwa Dorothy. Int. ed esec. musicale a Muuro, Bunyoro settentrionale, il 13/08/2009.

Anziana nyoro, sorella del musicista Bitamazire Aberi, anch'ella conoscitrice di canti tradizionali.

Kamanyire Majara Kibandwa. Int. a Musaija mukuru, Bunyoro centrale, 13/04/2008.

Medium della religione tradizionale *kubandwa* e custode dell'importante sito religioso di Musaija mukuru. A partire dalla restaurazione del regno del Bunyoro era solitamente presente allo Mpango per presiedere ai rituali privati del sovrano. Dal 2011 gli è succeduto il giovanissimo figlio.

Kasaija Lawrence Veneventura (Monsignor). Int. a Virika, Tooro occidentale, 20/03/2012.

Anziano Monsignore tooro, ha iniziato a comporre musica religiosa dopo l'indipendenza dell'Uganda. È il maggior compositore di musica sacra del Cattolicesimo nyoro e tooro: i suoi inni, salmi e altri canti per la liturgia sono cantati in tutte le chiese cattoliche del Bunyoro e del Tooro.

Kasenene Steven. Int. a Kamwenge, Tooro meridionale, 06/09/2011.

Anziano tooro residente nel Distretto di Kamwenge, oggi a maggioranza kiga, dove è rappresentate del regno tooro.

Kasigazi John. Int. ed esec. musicale (con Kobusinge Peluce, Kugonza Norah, Kabajuma Faithful, Kanyunyuzi Edith, Kuzaala Pederasi, Tibananuka Safina, Kaasami Stephen) a Mabira, Tooro centrale, 09/09/2010.

Anziano tooro, impegnato nella trasmissione della cultura tradizionale.

Katusime Caroline. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 10/06/2011.

Dal 2005, insegnante di Musica alla Hoima Primary School, dove coordina la sezione musicale, e a capo dell'organizzazione per la partecipazione ai festival scolastici.

Kesi Ruganda. Int. a Kabarole, Tooro occidentale, 11/09/2011 e a Omungoma, Tooro centrale, 17/03/2012.

Medium della religione tradizionale *kubandwa*, suonatore di flauto *nseegu*. A partire dalla restaurazione del regno tooro, partecipa attivamente ai rituali privati dello Mpango, come pure alla cerimonia pubblica durante la quale suona il proprio *nseegu*.

Kinyoro Gerrison. Int. ed esec. musicali (con la partecipazione di Stephen Mugabo) a Kiguma, 10/09/2010 (con intervento di voci maschili nella parte del coro); 11/05/2011 e 29/07/2012.

Anziano tooro e maestro ormai in pensione di scuola primaria, è un esimio conoscitore delle danze tooro, che ha appreso da giovane in famiglia. Formatosi come maestro (con Diploma in Education al Kanon Apolo Teachers College nei pressi di Fort Porta e Diploma in Musica al Kabarega College di Masindi), rimane oggi uno dei più lucidi osservatori dell'attuale riproposta della musica tradizionale in Uganda.

Kisembo Koronweri. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 21/03/2008.

Anziano nyoro, custode di uno dei tamburi reali che viene suonato quotidianamente per avvisare della presenza del re a palazzo.

Korotirida Matama. Int. ed esec. musicali (con Bitamazire Aberi e Godfrey Kwesiga) a Muuro, Bunyoro settentrionale, 29/06/2010.

Anziana nyoro e medium *mbandwa*. Conosce molti canti della religione tradizionale, ma anche del repertorio di villaggio e sa eseguire lo jodel.

Kunihira Margret. Int. ed esec. musicale (con la *Birungi by'ensi Dramatic Development Association*) a Karago, Tooro occidentale, 31/07/2010.

Direttrice del *cultural group Birungi by'ensi*.

Kusemererwa Robert. Int. a Virika, Tooro occidentale, 12/08/2012.

Organista della cattedrale di Virika (Diocesi di Fort Portal).

Kwesiga Godfrey. Int. ed esec. musicali (di supporto a Korotirida Matama e Bitamazire Aberi) a Muuro, Bunyoro settentrionale, 29/06/2010.

Nipote della medium Korotirida Matama, segue le sue attività per potere un giorno sostituirla nel suo compito di medium.

Kyomukama Catering and Creative Association (KCCA). Int. ai membri del gruppo, a Kyomukama, Bunyoro meridionale, 02/07/2011.

Associazione nata nel 2011 allo scopo di ottenere piccole entrate per incrementare il bilancio domestico dei membri (quasi tutte donne) attraverso la vendita di oggetti di artigianato (anche prodotti preparati riprendendo tecniche tradizionali oggi in disuso), un servizio di catering e spettacoli di danza e teatro.

Magezi Christoph. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 29/06/2011.

Musicista, danzatore e costruttore di strumenti musicali nyoro. Collabora anche con diverse scuole per la preparazione degli studenti ai festival scolastici. Negli ultimi anni è stato anche coinvolto nel revival della musica di corte attraverso al creazione di un nuovo gruppo di *bakondeere*.

Majara junior. Int. Masindi, Bunyoro settentrionale, 12/08/2009.

Maestro di Musica nelle scuole primarie di Masindi. Figlio di Emanuel B. Majara, musicista e maestro di musica nyoro che, negli anni Sessanta, ha collaborato alle ricerche di Peter Cooke.

Makidadi Muhammad. Int. a Mparo, Bunyoro centrale, 24/02/2008.

Anziano musicista e danzatore nyoro, direttore del *Bunyoro Foundation Actors Group*.

Maseero Dorothy. Int. a Rubona, Tooro occidentale, 19/04/2011.

Anziana muhuma tooro.

Masindi Public Primary School, alunni di P 4 e P 7. Masindi, 23/06/2011.

Gruppo di alunni di due classi, di età compresa tra i 10 e 15 anni, che ha partecipato alla discussione sulla musica tradizionale.

Mbabi-Katana Solomon. Int. a Buhimba, Bunyoro centrale, 11/03/2008; 09/04/2008 e 30/06/2011.

Musicologo e personaggio illustre della cultura nyoro. Ha insegnato in scuole primarie e, in seguito, alla Makerere University. Si è occupato principalmente di Educazione musicale e della musica africana nell'insegnamento scolastico in Africa centro-orientale.

Misinguzi George. Int. a Kagadi, Bunyoro meridionale, 09/06/2011 e (con Issa Sunday) 14/06/2011.

Insegnante di Musica alla Kagadi Modern Primary School.

Mugabo Patrick. Int. ed esec. musicale (con Kabasinguzi Jane e Nyakaisiki Monica) a Fort Portal, Tooro occidentale, 22/07/2010.

Membro degli *Ngabu za Tooro*.

Mugabo Stephen. Int. ed esec. musicali a Fort Portal, Tooro occidentale, 11/05/2011; (collaborando all'esec. di Adyeri Rose) 01/09/2010 e a Kampala, 16/03/2012.

In passato membro del *cultural group Ngabu za Tooro*, danzatore e mio assistente di ricerca in Tooro.

Mugisa Daisy. Int. a Bujumbura East Village, Bunyoro centrale, 02/03/2008.

Direttrice della *St. Joseph Kolping Troupe*, collegata all'istituzione cattolica Kolping, attiva nei pressi di Hoima.

Muhuruzi George. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 27/02/2008; 25/03/2008; 26/03/2008 e 19/08/2012.

Mukuru w'ebikwato, custode dei regalia del Bunyoro, in particolare dei tamburi sacri del regno. Persona colta, che si è formata a livello universitario all'estero, è grande conoscitore delle tradizioni nyoro, in particolare di quelle legate alla monarchia, che conosce anche attraverso i racconti del padre, il quale l'ha preceduto come custode dei regalia.

Mweru David. Int. a Fort Portal, Tooro occidentale, 30/08/2010.

Insegnante di Musica alla Fort Portal Secondary School e alla Mountains of the Moon University.

Ndoleriire Oswald. Int. a Kampala, 16/09/2011.

Linguista tooro esperto di lingue runyakitara e docente alla Makerere University.

Ngabu za Tooro. Esec. spettacolo a Fort Portal, Tooro occidentale, 01/08/2010.

Maggiore dei *cultural groups* attivi in Tooro, ha riunito per diversi anni i più importanti musicisti, danzatori ed appassionati delle tradizioni tooro. Negli ultimi anni non è più attivo e i suoi membri si sono dedicati a carriere artistiche individuali o collettive, fondando *cultural groups* minori.

Nsamba Yolamu. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 25/02/2008; 31/03/2008 e 31/07/2009.

Storico per passione e segretario personale del sovrano del Bunyoro. Conoscitore delle tradizioni nyoro.

Nyakairu Kenneth. Int. a Fort Portal, Tooro occidentale, 22/07/2010.

Anziano tooro, riconosciuto esperto delle tradizioni dell'area. È spesso chiamato a svolgere il ruolo di mediatore (*master of ceremony*) nei matrimoni tradizionali.

Nyakaisiki Monica. Int. ed esec. musicale (con Mugabo Patrick e Kabasinguzi Jane) a Fort Portal, Tooro occidentale, 22/07/2010.

Membro degli *Ngabu za Tooro*.

Nyakato Dorothy. Int. (con Kabuzi Majiiri) a Fort Portal, Tooro occidentale, 29/08/2011.

Anziana tooro, stimata conoscitrice della tradizione e della lingua rutooro.

Nyakato Marrion. Int. (nel corso della lezione per i membri delle giurie dei festival) a Kiryandongo, Bunyoro settentrionale, 25/06/2011.

Insegnante di Musica alla Army Day Primary School di Masindi, docente di Musica al Teachers' College di Masindi e docente nei corsi di formazione e di aggiornamento delle giurie dei festival scolastici.

Nyegenya Vincent. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 26/02/2008 (con Banda Paul); int. ed esec. musicali 22/06/2011.

Musicista e danzatore nyoro. Ha studiato MDD alla Makerere University, collabora con diverse scuole come istruttore di musica ed è direttore del gruppo *Professional Pars*.

Nyin'omukama (Regina madre). Int. a Bucunga, Bunyoro centrale, 26/03/2008.

Anziana mubiitokati, madre dell'attuale sovrano nyoro Solomon Gafabusa Iguru.

Nyorano Ashraf Mugenyi. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 03/03/2008.

Anziano nyoro, conoscitore degli usi di palazzo (detiene il titolo di *kaborenwa*, cioè colui che precede il re) e delle tradizioni del Bunyoro.

Rubenda Mweru. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 13/06/2011.

Musicista e danzatrice nyoro, figlia del compianto costruttore di strumenti musicali, Kasim Rubenda, il quale aveva importanti quanto diversificati compiti nell'istituzione reale del Bunyoro. Negli ultimi anni non è stata membro di nessun *cultural group* particolare; all'attività di musicista indipendente (il suo nome d'arte è Free Lady) di canzoni *popular*, affianca un'attività di istruttrice di musica e danza in scuole di vario grado. Nella danza *runyege* esegue esclusivamente la parte maschile.

Rugaaju Charles. Int. ed esec. musicale a Fort Portal, Tooro occidentale, 29/07/2010.

Mutooro che conosce bene le tradizioni legate al bestiame, appartiene al clan che si prende cura della mandria (*nkorogi*) del sovrano tooro e, come tale, svolge compiti cerimoniali durante lo Mpango. I canti da lui conosciuti, pur radicati nella tradizione, presentano una personale rielaborazione di tematiche e stili.

Rwakaikara Benezweri. Int. ed esec. musicali (con Sebala Leo e Bitamale John) a Kagadi, Bunyoro meridionale, 23/06/2010 e 24/06/2010.

Anziano nyoro, in passato cacciatore. Conosce diversi canti appresi in ambiente informale. Conduce, insieme ad alcuni anziani colleghi, una trasmissione sulla cultura tradizionale alla URDT Community Radio di Kagadi.

Sabiti Jane. Int. ed esec. musicale (con la partecipazione di Issa Sunday) a Duhaga Rusembe, Bunyoro centrale, 01/08/2009.

Anziana nyoro, in passato è stata maestra elementare. Grande conoscitrice di canti tradizionali che ha imparato soprattutto nel contesto domestico.

Saint Cecilia Choir. Esec. musicale durante le prove del 15/08/2012 a Virika, Tooro occidentale.

Coro della cattedrale di Virika (Diocesi di Fort Portal).

Saint Kirigwajju Secondary School, alunni della classe S 4. Int. a Karuguuza-Kibaale, Bunyoro meridionale, 16/06/2011.

Gruppo di alunni di età variabile dai 16 ai 18 anni che ha partecipato alla discussione da me organizzata intorno ai temi della musica e del genere.

Sebala Leo. Int. ed esec. musicali (con Bitamale John e Rwakaikara Benezweri) a Kagadi, Bunyoro meridionale, 23/06/2010 e 24/06/2010.

Anziano insegnante (in scuole primarie e secondarie) in pensione. Come persona istruita è stato impegnato nella costituzione del Distretto di Kibaale (Bunyoro meridionale). Conosce diversi canti appresi in ambiente informale, non a scuola. Conduce, insieme ad alcuni anziani colleghi, una trasmissione sulla cultura tradizionale alla URDT Community Radio di Kagadi.

Tibamanya Jane. Int. a Masindi, Bunyoro settentrionale, 27/06/2010.

Anziana nyoro e maestra elementare da tempo in pensione. Originaria del distretto di Hoima, si è trasferita a Masindi quando si è sposata. Ha appreso la maggior parte dei canti di sua conoscenza nella sua famiglia di origine.

Warutale Peter. Int. a Hoima, Bunyoro centrale, 21/07/2010.

Anziano nyoro molto rispettato in Bunyoro. È *mujwarakondo* (portatore di una corona, privilegio concesso dal re a persone di merito) e custode di regalia, in particolare è responsabile delle lance reali.

ELENCO DELLE REGISTRAZIONI STORICHE

Si presentano di seguito i riferimenti alle registrazioni storiche citate nel testo. Come si è più volte ricordato, questi documenti sonori provengono da tre distinti fondi: quelli di Hugh Tracey, di Klaus Wachsmann e di Peter Cooke; l'elenco qui proposto si suddivide quindi in tre sezioni relative alle tre distinte collezioni. Si è scelto di presentare i brani, in ordine alfabetico, a partire dai titoli ad essi assegnati dai differenti raccoglitori, poiché – essendo questi tre fondi disponibili online – la denominazione dei brani costituisce l'informazione che permette la più agevole consultazione.

Di ogni brano sono forniti anche il luogo e la data di registrazione, come pure la sigla assegnata dai rispettivi autori del documento sonoro, codice che permette un'identificazione univoca del brano. Per fornire un'idea della posizione geografica dei differenti luoghi di registrazione si fornisce, la prima volta che un posto è menzionato, l'indicazione della zona in cui si trova.

Il Fondo di Hugh Tracey è conservato presso l'International Library of African Music (ILAM), che ha oggi sede presso la Rhodes University di Grahamstown, ed è consultabile online, limitatamente ai primi 30 secondi circa di ogni documento. Esso è stato in buona parte pubblicato nella collana *Sound of Africa Series* dell'ILAM. Per le registrazioni qui citate si rinvia ai volumi dal 132 al 136. Il catalogo del complesso delle registrazioni di Tracey nel continente africano è contenuto nel volume *Catalogue. The sound of Africa series* (TRACEY 1973), che contiene diverse informazioni sui singoli documenti sonori.

I Fondi di Klaus Wachsmann e di Peter Cooke sono invece conservati, e consultabili online, presso la British Library di Londra.

Tutte le tre collezioni sono altresì consultabili presso il MAKWMA di Kampala che detiene copia completa dei fondi.

Si rileva infine che le regole ortografiche osservate nella trascrizione verbale delle denominazioni dei brani e dei luoghi di registrazione sono quelle riportate dai singoli autori dei documenti sonori e non quelle adottate in questo testo per la trascrizione del runyoro-rutooro: vi sono pertanto diverse discrepanze dovute alle scelte ortografiche.

Fondo Hugh Tracey

<http://greenstone.ilam.ru.ac.za/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=ilam&l=en&w=utf-8>

Titolo assegnato	Luogo	Data	Sigla di Tracey
<i>Abagenyi baizire</i>	Bunyoro District	1950	AMA. TR-132 B - 9
<i>Abagungu</i>	Hoima (Bunyoro centrale)	1950	AMA. TR-133 B - 5
<i>Amarwa tinganywa</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 3
<i>Aramutanga</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 A - 5
<i>Ayahangiri abakazi</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 A - 11
<i>Ayemere Kasunau Kwanzi</i>	Bukuku	1950	AMA. TR-135 B - 7
<i>Bwasemera obugenyi...</i>	Bukuku (Tooro occidentale)	1950	AMA. TR-136 A - 6
<i>Choli</i>	Kigumba (Bunyoro settentrionale)	1950	AMA. TR-132 B - 2
<i>Eky'evugo Ky'obumanzi</i>	Kamukuzi (Nkore centrale)	1950	AMA. TR-135 A - 4
<i>Eky'evugo Ky'okwema</i>	Kamukuzi	1950	AMA. TR-135 A - 1
<i>Ekyokuhimbisa</i>	Kamukuzi	1950	AMA. TR-135 A - 3
<i>Ekyoma kyabora</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 5
<i>Enanga rwanzira</i>	Bukuuku	1950	AMA. TR-135 B - 5
<i>Ente za Kanyororo</i>	Kamukuzi	1950	AMA. TR-135 A - 2
<i>Ilemere abagorra nsonga ilemere</i>	Bukuku	1950	AMA. TR-136 A - 7
<i>Jeni akahongira</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 B - 7
<i>Kaburora akaiba muhogo</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 B - 4
<i>Kawairanga</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 B - 2
<i>Kawanyita wagenda</i>	Bukuuku	1950	AMA. TR-135 B - 6
<i>Kigara kyamsiriba</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 7
<i>Kotabijuba</i>	Bunyoro District	1950	AMA. TR-132 B - 8
<i>Kyanda</i>	Bukuuku	1950	AMA. TR-135 B - 8
<i>Kyebambi</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 B - 4
<i>Kyenda ali mugenyi</i>	Kigumba	1950	AMA. TR-132 B - 1
<i>Mukunge Stefano</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 A - 12
<i>Muli baripiya</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 B - 3
<i>Nimboroga</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 B - 7
<i>Ntimbo,webembera Omukama</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 A - 4
<i>Nzaireki akatera empihi</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 B - 6
<i>Obalemege</i>	Bukuku	1950	AMA. TR-135 A - 6
<i>Obugambo bunsemerire</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 1
<i>Obundiba ntazaire</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 2
<i>Okuturukya Omukama</i>	Hoima	1950	AMA. TR-133 A - 3
<i>Omukungu nakanyagwe</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 4
<i>Rukidi</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 B - 3
<i>Rwabazira</i>	Bukuku	1950	AMA. TR-135 A - 5
<i>Rwakesiga ensolima</i>	Hoima	1950	AMA. TR-132 A - 6
<i>Zali mbogo zali nkanga</i>	Bukuku	1950	AMA. TR-135 A - 7

Fondo Klaus Wachsmann

<http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Wachsmann>

Titolo assegnato	Luogo	Data	Sigla di Wachsmann
<i>Abagenyi baizire</i>	Hoima (Bunyoro centrale)	26/11/1954	54.793
<i>Abigambire</i>	Hoima District (Bunyoro centrale)	19/04/1949	49.14
<i>Akabira</i>	Kasule (Tooro occidentale)	05/07/1954	54.203
<i>Amutanga</i>	Hoima District	19/04/1949	49.15
<i>Aramutanga</i>	Kasule	05/07/1954	54.202
<i>Ayarungire abakazi kakarunga</i>	Hoima	26/11/1954	54.797
<i>Bamunserekere</i>	Kasule	05/07/1954	54.204
<i>Bigambo biri kweba</i>	Hoima	26/11/1954	54.792
<i>Bwasemera obugenyi bwa munywani wange</i>	Kisomoro (Tooro occidentale)	09/07/1954	54.243
<i>Empunu</i>	Bwanswa (Bunyoro meridionale)	15/05/1954	54.30
<i>Enanga ngaju ya omukama wa Toro</i>	Fort Portal (Tooro occidentale)	10/07/1954	54.267
<i>Enanga ngaju ya omukama wa Toro (cont.)</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.268
<i>Enanga style song</i>	Kisomoro	09/07/1954	54.234
<i>Engabi</i>	Bwanswa (Bunyoro meridionale)	15/05/1954	54.31
<i>Ensolima ikaija n'Abajungu</i>	Hoima	26/11/1954	54.795
<i>Hunting omuso</i>	Bwanswa	15/05/1954	54.32
<i>Ikangaine ya Kyebambe</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.270
<i>Irambi</i>	Kasule	05/07/1954	54.201
<i>Irambi</i>	Kasule	05/07/1954	54.205
<i>Irambi</i>	Kasule	05/07/1954	54.206
<i>Kabonekiire</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.267 e 54.287
<i>Kaboyo 9</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.259
<i>Kahara niwe ow'omuyaga</i>	Hoima	26/11/1954	54.799
<i>Kahara niwe ow'omuyaga (Kawairanga)</i>	Hoima	26/11/1954	54.800

<i>Kanusuke ntahe agabera</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.264
<i>Kyawaka</i>	Butiaba	25/11/1954	54.771 e 54.789
<i>Lamellophone song</i>	Biseruka (Bunyoro orientale)	30/11/1954	54.838
<i>Mirembeyo</i>	Bwanswa	15/05/1954	54.33
<i>Mucakazi</i>	Butiaba	25/11/1954	54.774
<i>Muchecheba</i>	Hoima District	19/04/1949	49.13
<i>Mujuma ya mugenyi</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.269
<i>Mukonderwa</i>	Butiaba	25/11/1954	54.772 e 54.790
<i>Mukunge Mulise</i>	Hoima	26/11/1954	54.796
<i>Mukunge Stafan</i>	Hoima	26/11/1954	54.798
<i>Mulime bajwokole</i>	Hoima	26/11/1954	54.791
<i>Mwangwangwa</i>	Butiaba	25/11/1954	54.773
<i>Nshegu</i>	Hoima District	19/04/1949	49.10
<i>Ntuha</i>	Nalweyo (Bunyoro meridionale)	14/05/1954	54.29
<i>Ntimbo</i>	Hoima District	19/04/1949	49.12
<i>Ntimbo</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.262
<i>Nyakya</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.263
<i>Omugenyi</i>	Hoima District	19/04/1949	49.17
<i>Orunyege team song</i>	Nalweyo	14/05/1954	54.19
<i>Orunyege team song</i>	Nalweyo	14/05/1954	54.20
<i>Orunyege team song</i>	Nalweyo	14/05/1954	54.21
<i>Orunyege team song</i>	Nalweyo	14/05/1954	54.22 a
<i>Orunyege team song</i>	Nalweyo	14/05/1954	54.22 b
<i>Orunyege team song</i>	Nalweyo	14/05/1954	54.23
<i>Orutuha</i>	Hoima District	19/04/1949	49.16
<i>Rwamaliba ya babito</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.266
<i>Wambala byoma</i>	Hoima	26/11/1954	54.794
<i>Song of the Ekizina kya bacwezi type</i>	Fort Portal	10/07/1954	54.265
<i>Yodelling and flute</i>	Bwanswa	15/05/1954	54.37
<i>Yodelling and flute</i>	Bwanswa	15/05/1954	54.38

Fondo Peter Cooke

<http://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Peter-Cooke-Uganda>

Titolo assegnato	Luogo	Data	Sigla di Cooke
<i>Abairu</i> (canto finale della serie)	Butiti (Tooro centrale)	1964-68	PCUG64-8.26.A3 c
<i>Bulyera wa Makondere</i> (secondo brano di tre)	Butoti (Bunyoro meridionale)	1964-68	PCUG64-8.25.B4 b
<i>Bundiba ntaizire kaliba kagambo</i>	Busisi (Bunyoro meridionale)	01/06/1968	PCUG1964-8.34.A6 a, b
<i>Ekiro kutiire emisinde, Kalinadima, Bainaga, Zali mbogo</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.26.A11
<i>Embogo/Abaisaija nabagira nta/Abairu</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.26.A3
<i>Kabusemere</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.25.B8 a
<i>Kadingidi</i>	Busisi	1964-68	PCUG64-8.25.B5
<i>Kalezi dance</i>	Fort Portal (Tooro occidentale)	09/10/1966	PC 7, TRACK A, item n. 2
<i>Kangeye</i>	Kyambogo (nei pressi di Kampala)	12/1967	PCUG64-8.38.A10-34
<i>Kawaiselya</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.26.A9
<i>Kikukule</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.26.A4
<i>Kiwalanganga</i>	Busisi	01/06/1968	PCUG1964-8.34.7A a, b
<i>Masaza ga Bunyoro</i>	Rusembe (Bunyoro centrale)	02/06/1968	PCUG1964-8.34.B4
<i>Mbere mwaruga</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.26.A10
<i>Museny dance song</i>	Kisansya (Bunyoro orientale)	01/06/1968	PCUG1964-8.34.A11
<i>Museny dance song</i>	Kisansya	01/06/1968	PCUG1964-8.34.B1 a, b
<i>Mweyanze</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.25.B8 b
<i>Ndagira nyowe?</i>	Rusembe	02/06/1968	PCUG1964-8.34.B5
<i>Nimbulya</i>	Kisansya	01/06/1968	PCUG1964-8.34.A10
<i>Nyambwire</i>	Busisi	01/06/1968	PCUG1964-8.34.A1
<i>Nyambwire</i>	Busisi	01/06/1968	PCUG1964-8.34.A2
<i>Okwerema</i>	Rusembe	02/06/1968	PCUG1964-8.34.B3
<i>Zali mbogo/Abalwana</i>	Butiti	1964-68	PCUG64-8.25.B9

BIBLIOGRAFIA

- C. ABBATE, *Musicologia e "gender studies"*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 773-781.
- M. AGAMENNONE, *Reflections on genres*, in G. GIURIATI (a cura di), *Ethnomusicologica II. Atti del VI European Seminar in Ethnomusicology*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1993, pp. 9-13.
- K. AGAWU, *African rhythm. A Northern Ewe perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- K. AGAWU, *Effetti del colonialismo sulla musica africana*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, V, Torino, Einaudi, 2003, pp. 5-31.
- K. AGAWU, *Musica, lingua, danza nella prospettiva degli Ewe del Nord*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2003a, pp. 944-956.
- K. AGAWU, *Representing African Music*, New York & London, Routledge, 2003b.
- S. ALLOVIO, *La foresta di alleanze. Popoli e riti in Africa equatoriale*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- I. AMADIUME, *Male daughters, female husbands. Gender and sex in an African society*, London-New Jersey, Zed Books, 1987.
- I. AMADIUME, *Re-inventing Africa: matriarchy, religion and culture*, London-New York, Zed Books, 1997.
- L. A. ANDERSON, *The African xylophone*, «African Arts/Arts d'Afrique», I, 1967, pp. 46-79.
- P. G. ARCANGELI, P. SASSU, *Sui canti del lavoro*, in R. LEYDI (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, II, I repertori, Lucca, LIM, 2001.
- S. AROM, *La musica per complessi di corni dei Banda-Linda*, «Etnomusicologica, Quaderni dell'Accademia Chigiana», XLIII, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1989, pp. 25-44.
- S. AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Parigi, CNRS e SELAF, 1985.
- A. ASIIMWE, G. F. IBANDA, *Dances of Uganda*, Kampala, Tourguide, 2008.
- J. K. BAKER, *The geographical background of Western Uganda*, «Uganda Journal», XXII, 1958, pp. 1-10.
- G. BANTEBYA KYOMUHENDO, M. KENISTON MCINTOSH, *Women, work and domestic virtue in Africa 1900-2003*, Oxford-Athens-Kampala, Currey-Ohio University Press-Fountain, 2006.

- G. BANTI, F. GIANNATTASIO, *Music and metre in Somali poetry*, in R. J. HAYWARD, J. M. LEWIS (a cura di), *Voice and power*, London, School of African and Oriental Studies, 1996, pp. 83-127.
- E. BARKIN, L. HAMESSLEY, *Audible Traces. Gender, Identity and Music*, Zurich and Los Angeles, Carcifoli Verlagshaus, 1999.
- B. BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri, 1977.
- G. BARZ, *Tamati: music competition and community formation*, in F. GUNDERSON, G. BARZ (a cura di), *Mashindano! Competitive music performance in East Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota, 2000, pp. 423-428.
- G. BARZ, *Music in East Africa: experiencing music, expressing culture*, Oxford, Oxford, University Press, 2004.
- G. BARZ, *Singing for life. HIV/AIDS and music in Uganda*, New York, Routledge, 2006.
- J. F. BAYART, *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayart, 1989.
- J. H. M. BEATTIE, *Bunyoro: an African kingdom*, New York, Holt, Rinehart and Wilson, 1960.
- J. H. M. BEATTIE, *Initiation into the cwezi spirit possession cult in Bunyoro*, «African Studies», XVI, 1957a, pp. 150-161.
- J. H. M. BEATTIE, *Nyoro marriage and affinity*, «Africa», XXVIII, 1958, pp. 317-340.
- J. H. M. BEATTIE, *Nyoro Personal Names*, «Uganda Journal», XXI, 1957b, pp. 99-106
- J. H. M. BEATTIE, *Rituals of Nyoro kingship*, «Africa», XXIX, 1959, pp. 134-145.
- J. H. M. BEATTIE, *Spirit mediumship in Bunyoro*, in J. MIDDLETON, J. BEATTIE (a cura di), *Spirit Mediumship and Society in Africa*, Londra, Routledge, 1969, pp. 159-170.
- J. H. M. BEATTIE, *The Nyoro state*, Londra, Oxford University Press, 1971.
- S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- I. BERGER, *Fertility as power. Spirit mediums, priestesses and the precolonial state in interlacustrine East Africa*, in D. M. ANDERSON, D. H. JOHNSON (a cura di), *Revealing Prophets*, London-Nairobi-Kampala-Athens, Curray-E.A.E.P.-Fountain-Ohio University Press, 1995, pp. 65-82.
- I. BERGER, *The Kubandwa religious complex in interlacustrine East Africa: an historical study c. 1500-1900*, PhD thesis, Madison, University of Wisconsin, 1973.
- O. P'BITEK, *Africa's cultural revolution*, Nairobi, Macmillan Books for Africa, 1973.
- J. BLACKING, *Venda children's songs*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1967.
- J. BLACKING, *Music in Uganda*, «African Music», III, 1965, pp. 14-17.

- J. BLACKING, *Movement and meaning: dance in social anthropological perspective*, «Dance research», I, 1982.
- J. BLACKING, *Movement, dance, music and the Venda girls' initiation*, P. SPENCER (a cura di), *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 64-91.
- C. A. BUCHANAN, *The Kitara complex: the historical tradition of Western Uganda to the 16th century*, PhD thesis, Indiana University, 1973.
- T. C. T. BUCKLEY, A. GOTTLIEB (a cura di), *Blood magic: the anthropology of menstruation*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- M. BUSONI, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Roma, Carocci, 2000.
- G. CARLINI, *Femminismo e associazionismo nell'Uganda contemporanea. Il ruolo della donna nell'economia di Kampala*, in A. DESTRO, L. JOURDAN (a cura di), *Uganda. Esperienze di ricerca etnografica*, Bologna, Baiesi, 2007, pp. 157-180.
- G. CASATI, *Dieci anni in Ekuatoria e ritorno con Emin Pascia*, Milano, Fratelli Dumolard, 1891.
- J.-P. CHRETIEN, *L'Empire des Bachwezi. La construction d'un imaginaire géopolitique*, «Annales ESC», VI, 1985, pp. 1335-1377.
- J.-P. CHRETIEN, *Pouvoir d'état, autorité mystique, société civile*, «Revue Canadienne des Etudes Africaines», XV, 1981b, pp. 415-432.
- J.-P. CHRETIEN, *Pouvoir d'état et autorité mystique. L'infrastructure religieuse des monarchies des grands lacs*, «Revue française d'histoire d'Outre Mer», CCL, 1981a, pp. 112-130.
- J.-P. CHRETIEN, *L'Afrique des Grands Lacs*, Paris, Aubier, 2000.
- L. CIMARDI, *La musica reale del Bunyoro*, Bologna, Università di Bologna, tesi magistrale, 2008.
- S. McCLARY, *Feminine endings: music, gender and sexuality*, Minneapolis - London University of Minnesota Press, 1991.
- A. COOKE, J. MICKLEM, *Ennanga harp song of Buganda: Temutewo Mukasa's "Gganga Alula"*, «African Music», VII, 1999, pp. 47-65.
- A. COOKE, J. MICKLEM, M. STONE, *Xylophone music of Uganda : the embaire of Nakibembe, Busoga*, «African music», VII, 1999, pp. 29-46.
- P. R. COOKE, *Fieldwork in Lango, Northern Uganda. Feb-Mar. 1997*, «African Music», VII, 1999, pp. 66-72.
- P. R. COOKE, *Ganda xylophone music: another approach*, «African Music», IV, 1970, pp. 62-80.
- P. R. COOKE, *"Ludaya". A traverse flute from Eastern Uganda*, «Yearbook of the International Folk Music Council», III, 1971, pp. 79-90;

- P. R. COOKE, *East Africa. An introduction*, in R. M. STONE (a cura di), *The Garland encyclopaedia of world music*, I, *Africa*, New York, Routledge, 2002, pp. 598-609.
- P. R. COOKE, *Music in a Ugandan court*, «Early Music From Around the World», XXIV, 1996, pp. 439-452.
- P. R. COOKE, *Orchestral melo-rhythm in Southern Uganda*, in A. SCHMIDHOFER, D. SCHULLER (a cura di), *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday*, Frankfurt am Main, Lang, 1995, pp. 147-160.
- P. R. COOKE, *Report on pitch perception experiments carried out in Buganda and Busoga, Uganda*, «African Music», VII, 1992, pp. 119-125.
- P. R. COOKE, *The legacy of Klaus Wachsmann*, in S. NANNYONGA-TAMUSUZA, T. SOLOMON, *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and beyond*, Kampala, Fountain, 2012, pp. 3-15.
- P. R. COOKE (a cura di), *Twenty-four songs of Uganda*, Kampala, National Institute of Education, 1966.
- P. R. COOKE, *Uganda*, in S. SADIE (a cura di), *The new Grove dictionary of music and musicians*, rev. ed., London, Macmillan, 2001, XXVI, pp. 34-43.
- P. R. COOKE, O. O. DOKOTUM, *Ngoma competitions in Northern Uganda*, in F. GUNDERSON, G. BARZ (a cura di), *Mashindano! Competitive music performance in East Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota, 2000, pp. 271-278.
- P. R. COOKE, S. KASULE, *The musical scene in Uganda. Views from without and from within*, «African Music», VII, 1999, pp. 6-21.
- V. V. CRUPI, *Relazioni fra musica e lingua nella cultura konzo (Uganda), repertori vocali, proverbi cantati, generi poetici e narrativi*, Roma, Università La Sapienza, tesi dottorale, a.a. 2010/2011.
- V. CRUPI, *The role and functions of the Endara xylophone among the Bakonzo people*, in C. PENNACINI, H. WITTEMBERG (a cura di), *Rwenzori. Histories and cultures of an African mountain*, Kampala, Fountain, 2008, pp. 253-284.
- M. J. CURTISS, *Proposed Music curriculum for the first eight years of schooling in Uganda by Solomon Mbabi-Katana*, «Bulletin of the Council for Research in Music Education», XLIX, 1976, pp. 55-60.
- M. B. DAVIS, *A Lunyoro-Lunyankole-English and English-Lunyoro-Lunyankole dictionary*, Kampala, Uganda Book Shop, 1938.
- M. B. DAVIS, *Lunyoro proverbs*, «Uganda Journal», IX, 1941, pp. 115-132.
- M. DESROCHES, G. GUERTIN, *Musica, autenticità e valore*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. 685-696.

- V. DOUBLEDAY, *The frame drum in the Middle East: women, musical instruments and power*, in «Ethnomusicology», XLIII, n. 1, 1999, pp. 101-134.
- S. DOYLE, *Crisis and decline in Bunyoro. Population and environment in Western Uganda 1860-1955*, London, The British Institute in Eastern Africa, 2006.
- S. DOYLE, 'The child of death'. *Personal names and parental attitudes towards mortality in Bunyoro, Western Uganda, 1900-2005*, «Journal of African History», XXIX, 2008, pp. 361-385.
- S. DOYLE, *The Cwezi-kubandwa debate: gender, hegemony and precolonial religion in Bunyoro, Western Uganda*, «Africa», LXXVII, 2007, pp. 559-581.
- Y. ELAM, *The social and sexual roles of Hima women. A study of nomadic cattle breeders in Nyabushozi county, Ankole, Uganda*, Manchester, Manchester University Press, 1973.
- S. FACCI, *Akazehe del Burundi: saluti a incastro polifonico e cerimonialità femminile*, in M. AGAMENNONE (a cura di), *Polifonie*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 123-161.
- S. FACCI, *Capre, flauti e re. Musica e confronto culturale a scuola*, Torino, EDT, 1997.
- S. FACCI, *Dances across the boundaries. Banande and Bakonzo*, «Journal of Eastern African Studies», III, 2009, pp. 350-366.
- S. FACCI, *Dinamiche intorno alla segretezza: tre casi nella musica dei Bakonzo-Banande*, «Molimo», III, 2007, pp. 89-103.
- S. FACCI, *I Nande e la loro musica*, C. BUFFA, S. FACCI, C. PENNACINI, F. REMOTTI, *Etnografia Nande III, Musiche danze, rituali*, Il Segnalibro, 1996, pp. 11-57.
- S. FACCI, *La musica dei wanande dello Zaire*, «Culture musicali», X/XI, 1986-1987, pp. 103-140.
- S. FACCI, *La musica nelle religioni tradizionali africane I*, «Rivista internazionale di musica sacra», I, 2000, pp. 9-34.
- S. FACCI, *La musica nelle religioni tradizionali africane II*, «Rivista internazionale di musica sacra», II, 2001, pp. 7-15.
- S. FACCI, *La rappresentazione del rapporto uomo-donna in alcune musiche africane*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. 786-810.
- S. FACCI, *Multiculturalismo nell'educazione musicale*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 863-879.
- S. FACCI, *Omuraria: un brano per voce e arpa del repertorio Nande (Zaire)*, in M. BARONI, R. DALMONTE (a cura di), *L'analisi musicale*, Milano, Unicopli, 1992, pp. 241-259.
- S. FACCI, S. NANNYONGA-TAMUSUZA, *Continuity and change in Bakonzo music: from 10906 to 2006*, in C. PENNACINI, H. WITTEMBERG (a cura di), *Rwenzori. Histories and cultures of an African mountain*, Kampala, Fountain, 2008, pp. 223-252.

- C. FALES, *Issues of timbre: the inanga chouchotée*, in R. M. STONE (a cura di), *The Garland encyclopedia of world music, I: Africa*, New York, Routledge, 2002, pp. 164-207
- S. FALK MOORE, *Antropologia e Africa*, Milano, Cortina, 2004.
- S. FALK MOORE, *Antropologia e Africa*, Milano, Cortina, 2004.
- S. FELD, *Suono e sentimento*, Milano, Il Saggiatore, 2009 [ed. or. *Sound and sentiment*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990].
- S. FELD, *Struttura sonora come struttura sociale*, in T. MAGRINI, (a cura di), *Uomini e suoni*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 145-181.
- R. FISHER, *On the borders of the pigmy land*, London, Marshall, 1904, pp. 31-105.
- R. FISHER, *Twilight tales of the black Baganda*, London, Marshall, 1911.
- S. FORNI, C. PENNACINI, C. PUSSETTI, *Antropologia, genere, riproduzione*, Roma, Carocci, 2006.
- M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso e altri interventi*, trad. it., Torino, Einaudi, 2004.
- J. F. FULCHER, *Introduction: defining the new cultural history of music, its origins, methodologies, and lines of inquiry*, J. F. FULCHER (a cura di), *The Oxford handbook of the new cultural history of music*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 3-14.
- S. FÜRNISS, *La technique du jodel chez les pygmées Aka (Centrafrique)*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», IV, 1191, pp. 167-187.
- E. P. R. GAFABUSA HAIRORA, *Cultural identity: kinyoro oral poetry as an exposition of values and view points*, MA thesis, Kampala, Makerere University, 2003.
- F. GIANNATTASIO, *Il tempo delle more. Riflessioni sui rapporti fra metrica verbale e ritmo musicale a partire da alcuni esempi di poesia somala*, in M. AGAMENNONE, F. GIANNATTASIO (a cura di), *La poesia orale in prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 137-161.
- F. GIANNATTASIO, *Il concetto di musica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992.
- D. D. GILMORE, *Manhood in the making. Cultural concepts of masculinity*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.
- G. GIURIATI (a cura di), *Ethnomusicologica II. Atti del VI European seminar in Ethnomusicology*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1993.
- J. GORJU, *Entre le Victoria, l'Albert et l'Edouard: ethnographie de la partie anglaise du Vicariat de l'Uganda*, Rennes, Imprimeries Oberthür, 1920.
- K. A. GOURLAY, *An introduction to East African music for schools by S. Mbabi-Katana*, «African Music», IV, 1970, pp. 128-130.
- K. A. GOURLAY, *The making of Karamojong cattle songs*, «Mila», II, 1971, pp. 79-90.

- K. A. GOURLAY, *The practice of cueing among the Karamojong of North-East Uganda*, «Ethnomusicology», VII, 1972, pp. 240-247.
- A. GRAU, *John Blacking and the development of dance anthropology in the United Kingdom*, «Dance Resource Journal», XXV, 1993, pp. 21-31.
- C. GRAY, *Compositional techniques in Roman Catholic Church music in Uganda*, «British Journal of Ethnomusicology», IV, 1995, pp. 135-155.
- C. T. GRAY, *Patterns of textual recurrence in Kiganda songs*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXIII, 1992, pp. 85-100.
- C. T. GRAY, *The Ugandan lyre endongo and its music*, «British Journal of Ethnomusicology», II, 1993, pp. 117-142.
- F. GUNDERSON, G. BARZ (a cura di), *Mashindano! Competitive music performance in East Africa*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota, 2000.
- J. L. HANNA, *African dance frame by frame: revelation of sex roles through distinctive feature analysis and comments on field research, film and notation*, «Journal of Black Studies», XIX, 1989, pp. 422-441.
- J. L. HANNA, *Africa's new traditional dance*, «Ethnomusicology», IX, 1965, pp. 13-21.
- J. L. HANNA, *African dance: the continuity of change*, «Yearbook of the International Folk Music Council», V, 1973, pp. 165-174.
- J. L. HANNA, *Dance, sex and gender: signs of identity, dominance, defiance, and desire*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988.
- J. L. HANNA, W. J. HANNA, *Heart Beat of Uganda*, «African Arts», I, 1968, pp. 42-45; 85.
- H. HANSON, *Queen mothers and good government in Buganda: the loss of women's political power in Nineteenth-century East Africa*, in K. TRANBERG HANSEN, *African encounters with domesticity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, pp. 219- 236.
- R. HENDLER, J. LINNEKIN, *Tradition. Genuin or Spurious*, «Journal of American Folklore», XCVII, 1984, pp. 273-290.
- F. HERITIER, *Le sang du guerrier et le sang des femmes*, «Les cahiers du GRIF», XXIX, 1984-1985, pp. 7-21.
- F. HÉRITIER, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1997.
- M. HERNDON, *Biologia e cultura: musica, genere, potere e ambiguità*, in T. MAGRINI, (a cura di), *Uomini e Suoni*, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 291-310.
- M. HERNDON, S. ZIEGLER (a cura di), *Music, gender and culture*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1990.
- K. INGHAM, *The kingdom of Toro in Uganda*, London, Methuen Young Books, 1975.

- H. H. JOHNSTON, *A comparative study of the Bantu and semi-Bantu languages*, Oxford, Clarendon, 1919.
- A. M. JONES, *Africa and Indonesia: an ancient colonial era?*, in K. P. WACHSMANN (a cura di), *Essays on music and history in Africa*, Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 81-92.
- D. KAFUMBE, *The Kabaka's Royal musicians of Buganda-Uganda: their role and significance during Ssekabaka Sir Edward Frederic Mutesa II's reign (1939-1966)*, [MA thesis], Tallahassee, College of Music-Florida State University, 2006.
- D. KAFUMBE, *The Kawuugulu royal drums: musical regalia, history, and social organization among the Baganda people of Uganda*, Proquest Umi Dissertation, 2012.
- S. KAHUNDE, *'Our royal music does not fade': an exploration of the revival and significance of the royal music and dance of Bunyoro-Kitara*, Uganda, Sheffield, University of Sheffield, PhD dissertation, 2012a.
- S. KAHUNDE, *Repatriating archival sound recordings to revive traditions: the role of the Klaus Wachsmann recordings in the revival of the royal music of Bunyoro-Kitara, Uganda*, «Ethnomusicology Forum», XXI, 2012b, pp. 197-219.
- S. KAJI, *Tone and syntax in Rutooro, a toneless Bantu language of Western Uganda*, «Language Science», XXXI, 2009, pp. 239-247.
- G. W. KAKOMA, G. MOORE, O. P'BITEK, *First conference on African traditional music. Makerere University College, December 15-19, 1963*, Kampala, The Committee, 1964.
- G. W. KAKOMA, *Les traditions musicales de l'Afrique orientale*, in *La musique africaine. Réunion de Yaoundé organisée par l'UNESCO*, Paris, La Revue musicale, 1970, pp. 75-86.
- J. KALLBERG, *Gender*, in S. SADIE (a cura di), *The new Grove dictionary of music and musicians*, rev. edition, IX, London, Macmillan, 2001, pp. 645-647.
- M. KARLSTÖM, *The cultural kingdom in Uganda: popular royalism and the restoration of the Buganda kingship*, [PhD thesis], Chicago, University of Chicago, 1999.
- K. KAUFMAN SHELEYMAN, *Notation and oral tradition*, in R. M. STONE (a cura di), *The Garland encyclopaedia of world music, I: Africa*, New York, Routledge, 2002, pp. 146-163.
- W. KHAMALWA, *The role of music, dance and drama in Imbalu ritual*, in S. NANNYONGA-TAMUSUZA, T. SOLOMON, *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and beyond*, Kampala, Fountain, 2012, pp. 63-70.
- J. KIGULI, *Contentious development: synthesizing the emerging and changing role of gender in Buganda*, in MURINDWA-RUTANGA (a cura di), *Gender and representation*, Kampala, CBR/ENRECA occasional paper series, VII, 2004, pp. 4-18.
- J. KIGULI, *Gender, ebyaffe and power relations in the Buganda kingdom: a study of cultural revivalism*, PhD thesis, Universität zu Köln, 2001.

- R. KING, *Music in the life of the African church*, Waco, Baylor University Press, 2008.
- B. KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, *Theorizing heritage*, «Ethnomusicology», XXXIX, 1995, pp. 367-379.
- R. KISHILO W'ITUNGA, *Essai sur des éléments d'“archéologie musicale” en Afrique centrale (Cas de l'ethnie Lega du Zaïre)*, in M. OTTE, “Sons originels”. *Préhistoire de la musique*, Liège, ERAUL 61, 1994a, pp. 234-257.
- R. KISHILO W'ITUNGA, *Terminologie musicale et instruments de musique chez les Balega*, in M. OTTE, “Sons originels”. *Préhistoire de la musique*, Liège, ERAUL 61, 1994b, pp. 259-274.
- A. KIYIMBA, *Music and Islam in Uganda: diverse opinions and practices*, in S. NANNYONGA-TAMUSUZA, T. SOLOMON, *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and beyond*, Kampala, Fountain, 2012, pp. 93-109.
- E. KOSKOFF (a cura di), *Women and music in cross-cultural perspective*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1989.
- G. KUBIK, *Africa*, in S. SADIE (a cura di), *The new Grove dictionary of music and musicians*, rev. ed., London, Macmillan, 2001, XXVI, pp. 190-210.
- G. KUBIK, *African tone-systems. A reassessment*, «Yearbook for Traditional Music», XVII, 1985, pp. 31-63.
- G. KUBIK, *Composition techniques in Kiganda xylophone music*, «African Music», IV, 1966/67a pp. 22-39 , IV, pp. 137-145.
- G. KUBIK, *Embaire Xylophone music of Samusiri Babalanda (Uganda 1968)*, «The World of Music», XXIV, 1992, pp. 57-84.
- G. KUBIK, *Emica del ritmo musicale africano*, «Culture musicali», II, 1983, pp. 47-92.
- G. KUBIK, *Ennanga music*, «African Music», IV, 1966/67 b, pp. 21-24.
- G. KUBIK, *Intra-African streams of influence*, in R. M. STONE (a cura di), *The Garland encyclopedia of world music*, I: *Africa*, New York, Routledge, 2002, pp. 293-325.
- G. KUBIK, *La musica-danza tradizionale africana nel ciclo dell'anno e nel ciclo della vita*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. 660-681.
- G. KUBIK, *Malawian music. A framework for analysis*, Centre for Social Research, University of Malawi, 1987.
- G. KUBIK, *Neo-traditional popular music in East Africa since 1948*, «Popular music», I, 1981, pp. 83-104.
- G. KUBIK, *Nuove ricerche sul campo nel regno di Buganda, 2000 e 2002. Una retrospettiva storica, antropologico-culturale e etnomusicologica*, in G. GIURIATI (a cura di), *Incontri di etnomusicologia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007.
- G. KUBIK, *Towards a text book of Kiganda music*, «African Music», III, 1965, p.71.

- G. KUBIK, *The structure of Kiganda xylophone music*, «African Music», II, 1960, pp. 6-30.
- G. KUBIK, *Xylophone playing in Southern Uganda*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute», XCIV, 1964, pp. 138-159.
- G. KUBIK, *The Endara xylophone of Bukonjo*, «African Music», III, 1962, pp. 43-48.
- G. KUBIK, *The Phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental Music*, «African Music», III, 1962, pp. 33-42.
- E. KUGONZA, *The problem of polygynous families among the Banyoro. A study of rural families*, Kampala, Makerere University (BA dissertation), 1992.
- J. H. KWABENA NKETIA, *The music of Africa*, New York-London, Norton, 1974 (trad. it. *La musica dell'Africa*, Torino, Sei, 1986).
- J. H. KWABENA NKETIA, *The hocket-technique in African music*, «Journal of the International Folk Music Council», XIV, 1962, pp. 44-52.
- G. KWAME, *An essay on African philosophical thought. The Akan conceptual scheme*, Philadelphia, Temple University Press, 1995², pp. XXIII-XXXII.
- J. KYAGAMBIDDWA, *African music from the source of the Nile*, New York, Knof, 1955.
- K. W., *The kings of Bunyoro Kitara*, «Uganda Journal», IV, 1936; pp. 75-83.
- G. LENCLUD, *La tradizione non è più quella d'un tempo*, in P. CLEMENTE, F. MUGNAINI (a cura di), *Oltre il folclore*, Roma, Carocci, 2001.
- G. LÉOTHAUD, *Classificazione universale delle tecniche vocali*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, V, Torino, Einaudi, 2005, pp. 789-813.
- C. LEVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1969.
- R. LEYDI (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, I, *Forme e strutture*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.
- R. LEYDI, *L'altra musica. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Giunti-Ricordi, 1991.
- J. LINNEKIN, *Cultural invention and the dilemma of authenticity*, «American anthropologist», LCIII, 1991, pp. 446-449.
- A. B. LLOYD, *Uganda to Karthoum. Life and adventure on the Upper Nile*, London, Fisher Unwin, 1907.
- H. E. MADDOX, *An elementary Lunyoro grammar*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1902.

- T. MAGRINI, *Musica e genere*, in T. MAGRINI, (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 211-229.
- D. MAKWA, *From "entering" and "hatching" to being "clothed" into manhood: integration of music, dance in Imbalu circumcision rituals among the Bagisu (Eastern Uganda)*, in S. NANNYONGA-TAMUSUZA, T. SOLOMON, *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and beyond*, Kampala, Fountain, 2012, pp. 71-92.
- F. MASOTTI (a cura di), *Bartók e la didattica musicale. Ravenna, Teatro Alighieri e Musica-realtà, 30 ottobre-1 novembre 1981*, Milano, Unicopli, 1984.
- S. MBABI-KATANA, *The Ugandan likembe: its history, tuning system and compositional techniques*, Kampala, Makerere University Press, 1986.
- S. MBABI-KATANA, *The History of amakondere (royal trumpet set) of the interlacustrine states of East Africa*, Kampala, Makerere University Press, 1982.
- S. MBABI-KATANA, *Similarities of musical phenomena over a large part of the African continent as evidenced by the Irambi and Empango side-blown trumpet styles and drum rhythms*, «African Urban Studies», V, 1970, 25-41.
- S. MBABI-KATANA, *An introduction to East African music for schools*, Kampala, Milton Obote Foundation, 1966.
- S. MBABI-KATANA, *Songs of East Africa*, I, London, Macmillan, 1965.
- S. MBABI-KATANA, *Primary School music course*, I, Kampala, Uganda Publishing House, 1973.
- S. MBABI-KATANA, *African class music course*, II, Makerere University, 1987.
- S. MBABI-KATANA, *African music for schools*, I, Kampala, Fountain, 2002.
- C. P. McCORMACK, M. STRATHER (a cura di), *Nature, culture and gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 1-23.
- M. MCPHERSON, *Makerere: The Place of Early Sunrise*, in E. BREITINGER (a cura di), *Uganda: The Cultural Landscape*, Bayreuth e Kampala, Bayreuth African Studies e Fountain Publishers, 1999, pp. 23-36.
- M. MEAD, *Sesso e temperamento in tre società primitive*, trad. it., Milano, Mondadori, 1989.
- A. P. MERRIAM, *The use of music as a technique of reconstructing culture history in Africa*, in A. P. MERRIAM, *African music in perspective*, New York-London, Garland, 1982, pp. 295-320.
- J. MIDDLETON, *The dance among the Lugbara of Uganda*, P. SPENCER (a cura di), *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 165-182.
- H. F. MIIIRIMA, *Runyoro-Rutooro orthography*, Kampala, The New Vision Printing and Publishing Corporation, 2002.

- P. MOISALA, D. DIAMOND (a cura di), *Music and gender*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- E. A. MOON, J. BYANGWA, *Children's folk songs of Uganda*, Kampala, Uganda Publishing house, 1971
- H. MOORE , *Feminism and anthropology*, Minneapolis, University of Minneapolis, 1988.
- H. F. MORRIS, *The heroic recitations of the Bahima of Ankole*, Oxford University Press, Oxford, 1964.
- H. F. MORRIS, *The praise poems of Bahima women*, «African Language Studies», VI, 1965, pp. 52-66.
- M. R. MUGENYI, *Towards the empowerment of women: a critique of NRM policies and programmes*, in H. BERNT HANSEN, M. TWADDLE, *Developing Uganda*, Oxford-Kampala-Athens-Nairobi, Curran-Fountain-Ohio University Press-E.A.E.P., 1998, pp. 133-144.
- J. MUKASA-BALIKUDEMBE, *The indigenous elements of theatre in Bunyoro and Tooro*, MA thesis, Dar es Salaam, University of Dar es Salaam, 1973.
- A. MUSHENGYEZI, *Children's play songs of the Baganda: audience dynamics, form, and social value*, in D. DIPIO, L. JOHANNESSEN, S. SILLARS (a cura di), *Performing community. Essays on Ugandan oral culture*, Oslo, Novus, 2008, pp. 35-50.
- N. B. MUSISI, *The politics of perception as politics? Colonial and missionary representations of Baganda women, 1900-1945*, in J. ALLMAN, S. GERGER, N. MUSISI, *Women in African colonial histories*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 95-115.
- N. B. MUSISI, *Colonial and missionary education: women and domesticity in Uganda*, in K. TRANBERG HANSEN, *African encounters with domesticity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, pp. 172-194.
- T. NABETA, *A Place for a Music school in Uganda*, «Journal of the International Folk Music Council», XI, 1959, pp. 41-44.
- S. NANNYONGA, *Selected traditional secular and sacred music of the Baganda people: a comparative study*, tesi di laurea, Kampala, Makerere University, 1995.
- S. NANNYONGA-TAMUSUZA, *Baakisimba. Gender and dance of the Baganda people of Uganda*, New York & London, Routledge, 2005.
- S. NANNYONGA-TAMUSUZA, *Competition in school festivals: a process of reinventing Baakisimba music and dance of the Baganda*, «The World of Music», XLV, 2003, pp. 97-118.
- S. NANNYONGA-TAMUSUZA, *Female-men, male-women, and others: constructing and negotiating gender among the Baganda of Uganda*, «Journal of Eastern African Studies», III, 2009, pp. 367-380.

- S. NANNYONGA-TAMUSUZA, *Gender, ethnicity and politics in Kabongo-kamu music of Uganda*, in M. PALMBERG, A. KIRKEGAARD (a cura di), *Playing with identities in contemporary music in Africa*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet, 2002, pp. 134-148.
- S. NANNYONGA-TAMUSUZA, A. WEINTRAUB, *The audible future: reimagining the role of sound archives and of sound repatriation in Uganda*, «Ethnomusicology», LVI, 2012, pp. 206-233.
- J.-J. NATTIEZ, S. NANNYONGA-TAMUSUZA, *Ritmo, danza e sesso: una danza ugandese di iniziazione al matrimonio*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. 957-977.
- O. NDOLERIIRE, J. KINTU, J. KABAGENYI, H. KASANDE, *Runyoro-Rutooro – English dictionary*, Kampala, Fountain, 2009.
- B. NETTL, *Autenticità nella musica occidentale e non occidentale*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, V, Torino, Einaudi, 2003, pp. 1104-1115.
- E. NYABONGO, *Elizabeth of Toro: the odyssey of an African princess*, London, Simon and Schuster, 1989.
- J. W. NYAKATURA, *Aspects of Bunyoro customs and traditions*, Nairobi, East African Literature Bureau, 1970.
- R. NZIZA, M. NIWAMPA, D. MUKHOLI, *People and cultures of Uganda*, Kampala, Fountain, 2011⁴.
- S. B. ORTNER, *Making gender. The politics and erotics of culture*, Beacon Press, 1997.
- O. OYEWUMI, *The invention of women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- PEACE CORPS UGANDA, *Runyoro language manual*, Kampala, Peace Corps' Center for Field Assistance and Applied, s.d.
- C. PENNACINI, *Danze nande*, in C. BUFFA, S. FACCI, C. PENNACINI, F. REMOTTI, *Etnografia nande*. III, *Musiche danze, rituali*, Torino, Il Segnalibro, 1996, pp. 59-90.
- C. PENNACINI, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2007a.
- C. PENNACINI, *Kubandwa. La possessione spiritica nell'Africa dei Grandi Laghi*, Torino, il Segnalibro, 1998.
- C. PENNACINI, *Religious mobility and body language in kubandwa possession cults*, «Journal of Eastern African Studies», III, 2009, pp. 333-349.
- C. PENNACINI, *Women in kubandwa. Female spirits and mediums in the Great Lakes region*, paper presentato al convegno ECAS dell'Aegis, Leiden, 2007b.
- C. PENNACINI, H. WITTEMBERG, *Rwenzori. Histories and cultures of an African mountain*, Kampala, Fountain, 2008.

- M. L. PERLMAN, *Changing status and role of women in Tooro*, «Cahiers d'études africains», VI, 1966, pp. 564-591.
- M. L. PERLMAN, *Some aspects of marriage stability in Tooro*, paper read at the Conference of the East African Institute for Social Research, Makerere University College, held in Limuru, 1962 [unpublished].
- M. L. PERLMAN, *Toro marriage. A study of changing conjugal institutions*, Oxford University PhD Thesis, 1963 [unpublished].
- D. PIER, *The branded arena: Ugandan traditional dance in the marketing era*, «Africa», LXXXI, 2011, pp. 413-433.
- D. PIER, *The Senator cultural Extravaganza of Uganda: a branded African traditional music competition*, New York, The City University of New York [PhD thesis], 2009.
- T. RANGER, *Dance and society in Eastern Africa 1890-1970: the beni ngoma*, London, 1975.
- T. RANGER, *L'invenzione della tradizione nell'Africa coloniale*, in E. J. HOBBSAWM, T. RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982, pp. 203-251.
- T. RANGER, *The invention of tradition revisited: the case of colonial Africa*, in T. RANGER, O. VAUGHAN (a cura di), *Legitimacy and the state in twentieth-century Africa*, Oxford, Macmillan-St. Antony's College, 1993, pp. 62-111.
- B. RAY, *Myth, ritual and kingship*, New York, Oxford University Press, 1991.
- F. REMOTTI, *Donne e capre nel matrimonio nande*, «Africa», XXXIII, 1978, pp. 325-350.
- F. REMOTTI, *Etnografia nande. I, Società, matrimoni, potere*, Torino, Il Segnalibro, 1993.
- F. REMOTTI, *Etnografia nande. II, Ecologia, cultura, simbolismo*, Torino, Il Segnalibro, 1994.
- C. ROBERTSON, *La sessualità e la sua rappresentazione in prospettiva interculturale*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. 811-838.
- J. ROSCOE, *The Bakitara or Banyoro*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923.
- J. ROSCOE, *The Bahima: a cow tribe from Enkole in the Uganda Protectorate*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», XXXVII, 1907, pp. 93-118.
- A. P. ROYCE, *The anthropology of dance*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- L. T. RUBONGOYA, *A modern Runyoro-Rutooro grammar*, Köln, Köppe, 1999.
- S. SANDHAL, *Uganda*, in BROUGHTON, M. ELLINGHAM, R. TRILLO (a cura di), *World music. The Rough guide*, I, *Africa, Europe and the Middle East*, London, Rough Guide, 1999², pp. 698-701.
- S. SANDHAL, A. COOKE, *Uganda*, in BROUGHTON, M. ELLINGHAM, J. LUSH (a cura di), *The Rough guide to world music. Africa and Middle East*, London, Rough Guide, 2006³, pp. 430-435.

- L. D. SCHILLER, *The royal women of Buganda*, «The International Journal of African Historical Studies», XXIII, 1990, pp. 455-473.
- G. A. SCHWEINFURTH et alia, *Emin Pasha in Central Africa: being a collection of his letters and journals*, London, G. Philip, 1888.
- J. W. SCOTT, *Gender and the politics of history*, New York, Columbia University Press, 1988.
- M. SERWANDA, H. PANTALEONI, *A possible notation for African dance drumming*, «African Music», IV, 1968, pp. 47-52.
- R. SOLIE (a cura di), *Musicology and difference. Gender and sexuality in musical scholarship*, Berkeley, University of California, 1993.
- T. SPEAR, *Neo-traditionalism and the limits of invention in British colonial Africa*, «The Journal of African History», 2003, XLIV, pp. 3-27.
- J. H. SPEKE, *Journal of the discovery of the sources of the Nile*, Edinburgh, Blackwood, 1863.
- P. SPENCER (a cura di), *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- N. SEMPIJJA, *Glocalising Catholicism in Uganda through musical performance: case study of the Kampala Archdiocesan Schools' Music Festival*, in S. NANNYONGA-TAMUSUZA, T. SOLOMON (a cura di), *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and beyond*, Kampala, Fountain, 2012, pp. 132-140.
- N. STAITI, *Tradizioni e tradimenti*, Lucca, LIM, in corso di pubblicazione.
- E. I. STEINHART, *Gender and poverty: engendering political and spiritual power at Munsa and Kasunga, Western Uganda*, in F. EBILA, F. K. MUHANGUZI (a cura di), *Women, culture and creativity*, Kampala, Department of Women and Gender Studies, Makerere University, 2006, pp. 283-299.
- M. STRUMPF, *Early studies of the music of East Africa*, in S. NANNYONGA-TAMUSUZA, T. SOLOMON (a cura di), *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and beyond*, Kampala, Fountain, 2012, pp. 33-48.
- S. TAMALE (a cura di), *Homosexuality. Perspectives from Uganda*, Kampala, Sexual Minorities Uganda, 2007.
- B. K. TAYLOR, *The Western lacustrine Bantu*, London, International African Institute, 1962, pp. 17-71.
- B. K. TAYLOR, *Tropic Toro. A Ugandan society*, Brighton, Pennington Beech, 1998.
- P. THIEL VAN, *Multi-tribal music of Ankole. An ethnomusicological study including a glossary of musical terms*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, Annales, Sciences humaines, n° 91, 1977.

- P. THIEL VAN, *Some preliminary notes on the music of Cwezi cult in Ankole (Western Uganda)*, «African Music», V, 1973/74.
- P. VAN THIEL, *Ten years of "Ankole Sacred Music" in the Diocese of Mbarara*, in «African Music», III, 1965, p. 83.
- P. VAN THIEL, *The music of Ankole: The sheegu pipeband and the regalia of the royal drum "Bagyendanwa"*, «African Music», IV, 1966-67, pp. 6-20.
- H. THOMAS (a cura di), *Dance, gender and culture*, London, Macmillan, 1993.
- I. TIBASIIMA, *The concept of power in praise poetry of the Batooro*, in D. DIPIO, L. JOHANNESSEN, S. SILLARS (a cura di), *Performing community. Essays on Ugandan oral culture*, Oslo, Novus, 2008, pp. 35-50.
- I. TIBASIIMA, *Marriage, family and praise poetry in Toro society*, in D. DIPIO, L. JOHANNESSEN, S. SILLARS, *Performing change: identity, ownership and tradition in Ugandan oral culture*, Oslo, Novus Press, 2009, pp. 121-142.
- U. TORELLI, *Notes ethnologiques sur les Banya-Mwenge du Toro*, *Annali del Pontificio Museo Missionario Etnologico*, XXVII, 1973, pp. 461-559.
- H. TRACEY, *A plan for African music*, «African Music», III, 1965, pp. 6-13.
- H. TRACEY, *Catalogue. The sound of Africa series, I e II*, Roodeport, International Library for African Music, 1973a.
- H. TRACEY, *The sound of Africa Series. Catalogue, II*, Roodepoort, International Library of African Music, 1973b.
- K. TRANBERG HANSEN, *Introduction*, in K. TRANBERG HANSEN *African encounters with domesticity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, pp. 172-194.
- A. M. TRIPP, *Introduction: a new generation of women's mobilisation in Uganda*, in A. M. TRIPP, J. C. KWESIGA (a cura di), *The women's movement in Uganda. History, challenges and prospects*, Kampala, Fountain, 2002, pp. 1- 22.
- A. M. TRIPP, *Local women's associations and politics in contemporary Uganda*, in H. BERNT HANSEN, M. TWADDLE, *Developing Uganda*, Oxford-Kampala-Athens-Nairobi, Curray-Fountain-Ohio University Press-E.A.E.P., 1998, pp. 120-144.
- A. M. TRIPP, S. NTIRO, *Women's activism in colonial Uganda*, in A. M. TRIPP, J. C. KWESIGA (a cura di), *The women's movement in Uganda. History, challenges and prospects*, Kampala, Fountain, 2002, pp. 23-39.
- J. W. TYLER, *Education and national identity*, in P. H. GULLIVER (a cura di), *Tradition and Transition in East Africa*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969, pp. 147-174.
- G. N. UZOIGWE, *Precolonial markets in Bunyoro-Kitara*, «Comparative Studies in Society and History», XIV, 1972, pp. 422-455.

- M. WABYONA, *Role of muzeenyo dance of the Bagungu people of Uganda*, Kampala, Makerere University, B. A. Thesis, 2004.
- K. P. WACHSMANN, *A century of change in the folk music of an African tribe*, «Journal of the International Folk Music Council», X, 1958, pp. 52-56.
- K. P. WACHSMANN, *A drum from Seventeenth-century Africa*, «The Galpin Society Journal», XXIII, 1970, pp. 97-103.
- K. P. WACHSMANN, *A study of norms in the tribal music of Uganda*, «Ethnomusicology», I, 1957, pp. 9-16.
- K. P. WACHSMANN, *Africa*, S. SADIE (a cura di), *The new Grove dictionary of music and musicians*, I, London, Macmillan, 1980, pp. 144-153.
- K. P. WACHSMANN, *Extracts from a memorandum on Music Education in Uganda. The state of African musicology*, African Studies at Makerere 1963-1966, Kampala, 1967a, pp. 82-93.
- K. P. WACHSMANN, *Harp songs from Uganda*, «Journal of the International Folk Music Council», VIII, 1956, pp. 23-25.
- K. P. WACHSMANN, *Human migration and African harps*, in «Journal of the International Folk Music Council», XVI, 1964, pp. 84-88.
- K. P. WACHSMANN, *Musical instruments in Kiganda tradition and their place in the East African scene*, in K. P. WACHSMANN (a cura di), *Essays on music and history in Africa*, Northwestern University Press, Evanston, 1971a, pp. 93-134.
- K. P. WACHSMANN, *Pen-equidistance and accurate pitch: a problem from the source of the Nile*, in L. FINSCHER, C.-H. MAHLING (a cura di), *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel, Bärenreiter, 1967b, pp. 583-592.
- K. P. WACHSMANN, *Some speculations concerning a drum chime in Buganda*, «Man», 1965a, pp. 1-8.
- K. P. WACHSMANN, *The earliest sources of folk music from Africa*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», VII, 1965b, pp. 181-186.
- K. P. WACHSMANN, *The primitive musical instruments*, in A. BAINES (a cura di), *Musical instruments through the ages*, Middlesex, Penguin, 1961.
- K. P. WACHSMANN, *The sociology of recording in Africa South of the Sahara*, «African Music», II, 1959, pp. 77-80.
- K. P. WACHSMANN, *The sound instruments*, in M. TROWELL, K. P. WACHSMANN, *Tribal crafts of Uganda*, London, Oxford University Press, 1953, pp. 311-415.
- K. P. WACHSMANN, *The transplantation of folk music from one social environment to another*, «Journal of the International Folk Music Council», VI, 1954, pp. 41-45.

K. P. WACHSMANN, R. KAY, *The interrelations of musical instruments, musical forms and cultural systems in Africa*, «Technology and Culture», XXII, 1971 b, pp. 399-413.

K. P. WACHSMANN, P. R. COOKE, *Africa*, in S. SADIE (a cura di), *The new Grove dictionary of music and musicians*, I, London, Macmillan, 1980, pp. 144-153.