

## ABSTRACT

Titolo del documento:

EL ROCÍO: UN CASO DI STUDIO DI  
MUSICA E RITUALE IN ANDALUSIA

W. Gerard Poole, Ph.D., 2007

Dissertazione diretta da:

Dott.ssa Carolina Robertson,

Dipartimento di

Etnomusicologia

La musica è al centro del pellegrinaggio processionale di El Rocío, che attira centinaia di migliaia di pellegrini in Andalusia, in Spagna, ogni fine primavera. Il pellegrinaggio offre una visione unica, in un microcosmo, delle relazioni tra musica e rituale sia dal punto di vista degli studi rituali che da quello etnomusicologico. Sulla base di un ampio lavoro sul campo e di altre ricerche, questa tesi esplora il nesso tra il sistema rituale cattolico in Andalusia, il flamenco e la musica specifica di El Rocío: le Sevillanas Rocieras.

Questo nesso diventa chiaro attraverso l'esplorazione di tre caratteristiche particolari del pellegrinaggio: (1) le processioni devozionali che generano un'unica, concentrata, emozione collettiva; (2) la forma musicale andalusa chiamata *palo*; e (3) gli incontri musicali informali chiamati *juergas*, che si svolgono di notte lungo il percorso. L'analisi delle relazioni strutturali e morfologiche tra rituale, musica e

L'emozione produce realizzazioni sorprendenti su come questi tre elementi si uniscono come estetica incarnata all'interno di una communitas per generare cultura popolare.

Un altro dato importante di questo lavoro è la necessità di porre al centro dell'indagine l'esperienza religiosa, compreso il curioso fenomeno andaluso della processione emozionale "caotica" e il suo ruolo all'interno dell'intero sistema di pellegrinaggi e rituali.

La tesi si conclude con due posizioni teoriche. La prima riguarda il processo di "strutturazione emozionale" e il suo ruolo all'interno dei rituali musicali di El Rocío e, per estensione, dell'Andalusia. La seconda avanza una teoria delle relazioni rituali con potenziali applicazioni ai sistemi rituali al di fuori dell'Andalusia. L'autore presenta entrambe le posizioni in un quadro evolutivo basato sui principi della biomusicologia, della neurofenomenologia e della semiotica peirceana.

# EL ROCÍO: UN CASO DI STUDIO SU MUSICA E RITUALI IN ANDALUSIA

Da

W. Gerard Poole

Dissertazione presentata alla Facoltà della Graduate School  
dell'Università del Maryland, College Park, a parziale compimento  
del lavoro svolto.  
dei requisiti per il conseguimento del  
titolo di Dottore in Filosofia  
2007

Comitato consultivo:

Dr. Carolina Robertson, presidente  
Professore assistente visitatore Jonathan Dueck  
Professore Robert Provine  
Professore associato Judith Freidenberg  
Professore William Stuart, rappresentante del  
decano

© Copyright by  
W. Gerard Poole  
2007

## Dedicazione

Questo lavoro è dedicato ai miei meravigliosi  
genitori: Col. (in pensione) Grady R. Poole e Elsa  
S. Poole.

## **Ringraziamenti**

Un riconoscimento speciale e un sentito ringraziamento a Lenny e Fran Weisberg, il cui aiuto e i cui consigli sono stati preziosi durante tutto questo lavoro.

Ho un grande debito nei confronti del mio mentore, la dottoressa Carolina Robertson, la cui visione, lungimiranza e guida sono state fondamentali per il mio sviluppo come etnomusicologo. Devo anche ringraziare il dottor Józef Pacholczyk per le meravigliose conversazioni che hanno ampliato la mia visione del campo. Al dottor Jonathan Dueck, che mi ha assistito fino all'ultimo con pazienza e incoraggiamento, va un sentito ringraziamento.

Grazie anche al dottor Robert Provine e alla dottoressa Judith Freidenberg per aver letto la prima bozza e avermi aiutato con le loro intuizioni. Il lavoro del professor Michael Dean Murphy, dell'Università dell'Alabama, è stato una fonte eccellente per la mia ricerca e le sue generose introduzioni sono state di grande aiuto per la mia ricerca nella città di Almonte.

Un apprezzamento speciale al dottor William "Bulldog" Stuart, uno dei pochi rimasti tra noi che si rifiuta di permettere ai meschini burocrati di ostacolare ciò che è importante.

Un ringraziamento speciale a Mary Anderson per la sua dedizione scrupolosa nel portare a termine un lavoro per tre anni. Il suo talento nell'editing è stato indispensabile. Sono anche grato a Lisa Rossini Johnson per la sua consulenza storico-artistica, le sue foto e la sua assistenza a El Rocío.

Devo l'opportunità che ha reso possibile il mio lavoro sul campo alla fortuna di incontrare due uomini di Granada, Spagna: (1) José Luis "Pelín" Mariscál Mejías,

proprietario de *La Taberna de Pelín* ("Taverna di Pelín") ed ex fratello maggiore della confraternita della Settimana Santa, *Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo y María Santísima del*

*Sacromonte* (altrimenti noti come *Los Gitanos*); e (2) Antonio Sánchez "El Compadre" Ramirez, il fratello maggiore e fondatore della confraternita del Rocío della romería, *Pontificia y Real Hermandad de Gloria del Rocío de Granada*, senza la cui fiducia e buona volontà non mi sarebbe mai stato permesso di partecipare al pellegrinaggio.

Le mie esperienze al Rocío sono state arricchite anche dalla generosità e dalla buona volontà della meravigliosa famiglia di Pepe e Isa Caballero, che hanno così gentilmente permesso a un estraneo di viaggiare con loro, e dalla compagnia dei molti amici lungo il cammino, come le signore del carro *La Curra*: Charró, Conchi, Puri, Paqui, Elvira e naturalmente Pepe; la famiglia López e soprattutto Sara del carro *La Improvisá*, l'"encyclopedia ambulante" Sebastián (35 Rocíos) e tanti altri della Confraternita di Granada. Inoltre, ringrazio Juan Crespo, magistrale musicista della Confraternita di Granada, e la sua famiglia musicale per aver ampliato in modo significativo la mia comprensione del ruolo della musica in El Rocío.

Il mio lavoro sul campo ad Almonte è stato notevolmente facilitato dalla guida e dall'aiuto del professor Juan Carlos González Faraco, Ph.D., dell'Università di Huelva, e dal personale del *Centro de Estudios Rocieros*: Domingo Muñoz Bort (direttore), Julio Flores Cala e altri il cui aiuto è stato molto apprezzato. I fratelli Gallardo, in particolare Miguel Angel e Louis Salvador, mi hanno fatto conoscere in prima persona la cultura delle Sevillanas Rocieras anche al di là di El Rocío e della vita quotidiana andalusa.

Infine, un ringraziamento speciale al professor Alfredo Arrebola, cantante di flamenco, autore e studioso, i cui consigli e la cui conoscenza delle radici sacre del flamenco hanno contribuito a guidarmi nelle prime fasi del mio lavoro in Andalusia.

## Tabella dei contenuti di

Dedica .....	ii
Ringraziamenti .....	iii
Indice dei contenuti .....	v
Elenco delle figure .....	vii
PARTE I: LA ROMERÍA DI EL ROCÍO: MORFOLOGIA MUSICALE E RITUALE COME CULTURA POPOLARE .....	1
Capitolo 1: Preludio e introduzione .....	1
Capitolo 2: Il contesto del pellegrinaggio processionale .....	21
Capitolo 3: Gli elementi essenziali dei cori processionali di El Rocío .....	66
Capitolo 4: La musica del tamborilero .....	97
Capitolo 5: La musica del coro .....	132
Interludio: I Fandangos de Huelva e i Fandanguillos: Possibile esempio di un ciclo di trasformazione rituale e musicale .....	170
Capitolo 6: Il Juerga .....	200
Interludio: La rumba di El Rocío .....	243
Capitolo 7: Tre saggi brevi .....	268
Università Juerga .....	268
Palmas .....	271
La canzone intima .....	280
PARTE II: DAL SIMBOLO ALL'ESPERIENZA .....	297
Capitolo 8: La massa .....	297
Capitolo 9: Il corteo gioioso .....	338
Capitolo 10: La Salida .....	375
PARTE III: VERSO UNA TEORIA DELLE RELAZIONI RITUALI .....	400

Capitolo 11: Mito e rituale.....	400
Capitolo 12: Mito e rituale in etnomusicologia.....	458
Capitolo 13: Conclusioni e sintesi della teoria del rituale: verso una teoria dei sistemi rituali.....	496
Sezione 1: La spirale rituale - Verso una teoria delle relazioni rituali.....	497
Sezione 2: Il principio della congruenza semiotica tra musica e rito.....	525
Sezione 3: Sintonizzazione emotiva, proliferazione emotiva e spirale rituale .....	533
Sezione 4: La morfologia della modalità musicale e l'emozione focalizzata della processione rituale considerate in relazione alla biomusicologia .....	540
Note finali .....	549
Appendice A: Legenda e cronologia.....	556
Appendice B: Itinerario e mappe .....	572
Bibliografia .....	588

## Elenco delle figure di

Figura 2-1 Romería de La Virgen de la Cabeza, litografia del XVI secolo.....	40
Figura 2-2 Quarto trionfo.....	59
Figura 2-3 Il primo trionfo .....	59
Figura 2-4 Terzo trionfo.....	59
Figura 2-5 Quinto trionfo .....	60
Figura 2-6 "Il trionfo di Bacco", affresco di Annibale Carraci, 1599 .....	60
Figura 3-1 La carovana di Sevilla Sur inizia ad attraversare il fiume Quema.....	71
Figura 3-2 Il Simpecado di Granada si muove lungo la Raya. ....	72
Figura 3-3 Lo stendardo del Simpecado di Granada.....	73
Figura 3-4 Il Simpecado e i buoi in "abito da cerimonia" in processione.....	74
Figura 3-5 Il carrello Simpecado si muove attraverso La Doñana ("Terra della Signora")	75
Figura 3-6 Il Simpecado di Granada, guidato dal boyero lungo <i>La Raya</i> .....	75
Figura 3-7 Persone con <i>promesas</i> iniziano la processione a Granada. ....	81
Figura 3-8 Chi ha una <i>promesas</i> cammina nella polvere di <i>La Raya</i> . ....	81
Figura 3-9 Tre sorelle lungo il Cammino in abito Rocío alla moda .....	83
Figura 3-10 Rociero Tamborilero, vestito in "traje corto" formale .....	84
Figura 3-11 Tamborilero che suona per un Simpecado nel fiume Quema .....	85
Figura 3-12 Coro femminile tradizionale a Huelva, Spagna, 1965-1975 ca.....	94
Figura 4-1 Trascrizione del brano del Tamborilero "El Camino".....	100
Figura 4-2 Trascrizione di "Al Alba" del tamborilero Juanma Sánchez.....	103
Figura 4-3 Il "flauto a tre fori" o "flauto del pastore". .....	108
Figura 4-4 Schemi delle dita per il flauto a tre fori, illustrati da Francis Darwin	109

Figura 4-5 Schemi di diteggiatura per flauto a tre fori, dati da Luis Payno .....	109
Figura 4-6 Versioni regionali dei flauti a tre fori per gradino di scala.....	110
Figura 4-7 Tamburo da campo di tipo militare proveniente dalla Spagna nordoccidentale	112
Figura 4-8 Xilografia di un suonatore di piffero e tamburo militare, XVII secolo ...	113
Figura 4-9 Miniatura di suonatori di "piffero e tabor", XIII secolo.....	121
Figura 4-10 Il flauto a tre fori e il <i>bordón</i> seicentesco .....	121
Figura 4-11 Angelo Tamborilero, XVI secolo. ....	122
Figura 4-12 Particolare de "La Boda" ("Il matrimonio"), XIV secolo .....	122
Figura 4-13 Re che suona flauto e campana, XIII secolo .....	122
Figura 4-14 Particolare del Salterio di Luttrell, British Museum, XVI secolo .....	123
Figura 4-15 Disegno sciamanico, <i>Il romanzo di Alessandro</i> , XIV secolo	123
Figura 4-16 Addestratore di animali, <i>Il romanzo di Alessandro</i> , XIV secolo.....	123
Figura 4-17 Xilografia di suonatore di piffero e tamburo con ballerina di Morris, 1600 ca.	
.....	124
Figura 4-18 Tamborilero moderno di Rociero, vestito in modo informale.....	125
Figura 4-19 Tamburo Rocío moderno, usato dalle signore di <i>La Curra</i> ("Il riccio").	
126 Figura 5-1 Trascrizione di "Dios te salve Señora".....	134
Figura 5-2 Grafico della danza Sevillanas .....	139
Figura 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto") .....	154
Figura 5-4 Trascrizione di "Ronda Mi Calle".....	158
Figura 5-5 Trascrizione di "En el Suelo Que Pisa la Sevillana".....	160
Figura 5-6 Trascrizione di "Nació En La Cava" .....	161
Figura 5-7 Trascrizione di "Entre Sevilla Y Triana" e "Sevillanas de La Reina".	
.....	161
Figura 5-8 Trascrizioni di "Solano De Las Marismas", "Lloran Los Pinos del Coto" e "El Ultimo Adiós".....	161
Figura 5-9 Trascrizione de "La Flor del Romero" .....	166

Figura 5-10 Motivo armonico del fandango: la cadenza andalusa.....	173
Figura 5-11 Motivo introduttivo della firma di Alosno Fandangos .....	174
Fig. 5-12 Trascrizione di un Fandangos processionale, o Fandanguillos .....	176
Figura 5-13 Trascrizione di Fandangos Solo (Personales).....	178
Figura 5-14 Trascrizione di Fandangos Grandes .....	182
Figura 5-15 Tabella comparativa degli accordi dei fandanghi.....	186
Figura 6-1 Carolina e Sebastián passano il tempo cantando nella carreta. ....	212
Figura 6-2 I loro scambi divennero improvvisamente diretti.....	212
Figura 6-3 Un momento di introspezione o un ammiccamento? .....	212
Figura 6-4 La famiglia Crespo in una tappa della processione a Granada.....	216
Figura 7-1 Apprendimento musicale comunitario e solitario.....	268
Figura 7-2 Tempo per il trascinamento ritmico spontaneo .....	277
Figura 7-3 "Cuando un amigo se va..." .....	295
Figura 7-4 "Y va dejando una huella..." .....	295
Figura 7-5 " Que no se puede borrar...." .....	296
Figura 13-1 Schema di Steven Brown della sua teoria del "linguaggio muscolare" ..	527
Figura B-1 Mappa generale dell'Andalusia .....	573
Figura B-2 La città di Santa Fe .....	574
Figura B-3 Il campeggio del giorno 2 si trovava alla periferia di Osuna.....	575
Figura B-4 Le principali vie di pellegrinaggio che convergono verso El Rocío .....	576
Figura B-5 A sud fino a Siviglia, attraverso il fiume Guadalquivir, fino a Coria.....	577
Figura B-6 Percorso da Coria a Juliana.....	578
Figura B-7 Da Juliana al fiume Quema e Villamanrique .....	580
Figura B-8 Da Villamanrique a El Rocío .....	583

# **PARTE I: LA ROMERÍA DI EL ROCÍO: MORFOLOGIA MUSICALE E RITUALE COME CULTURA POPOLARE**

## Capitolo 1: Preludio e Introduzione

*Preludio: Da "Matamoros" a "Don Quijote de la Marisma" al "caos controllato".*

Le tre vignette che seguono sono esempi di ciò che credo l'umanità, attraverso i sistemi rituali, abbia fatto per secoli in tutto il mondo e continui a fare nel presente. Vorrei introdurre la trasformazione fenomenologica attraverso gli stati emotivi, non il suo specifico contesto culturale. I tre eventi rivelano una progressione di aggiustamenti emotivi, nel processo della mia "sintonizzazione emotiva", attraverso nove giorni di processione musicale continua.

A un livello fondamentale, queste esperienze mettono in relazione diretta la musica, il rituale e gli stati fenomenologici - stati che derivano dal contenuto emotivo interiorizzato generato dal rituale musicale. I tre eventi riassumono la mia esperienza di El Rocío e costituiscono la base per le intuizioni sviluppate in questa tesi.

**Esperienza 1-La processione di "Matamoros": sintonia emotiva con il corteo in uscita**

Quanto segue è tratto dal mio diario del primo giorno di El Rocío del 2003:

*La Messa era molto simile alle altre a cui avevo assistito in tutta la mia vita. Sì, la cattedrale era grandiosa, la musica era andalusa e la lingua spagnola. Era comunque la Messa e, al di là delle apparenze superficiali, era familiare come la mia infanzia: la stessa sequenza di eventi, lo stesso spettro di stati mentali/emotivi tra i fedeli, che andavano dalla noia all'attenzione estasiata, tra i suoni della liturgia dei sacerdoti, i canti del coro e le risate o i pianti dei bambini.*

Dopo la Messa siamo saliti sulle *carretas* (letteralmente "carri", anche se in questo caso il termine è usato per gli elaborati alloggi mobili trainati da trattori, fatti su misura esclusivamente per l'uso sul Rocío) fino al campo dello stadio, e dopo un breve pranzo siamo partiti per la città di Santa Fe.

*Alla fine siamo arrivati a una fermata in cui ogni carreta lasciava i suoi occupanti e poi proseguiva. Non avevo idea di cosa sarebbe successo dopo, anche se Sebastián (che stava diventando la nostra guida di default) cercava di tenerci informati. Il motivo era che non avevo un quadro di riferimento per quello che mi diceva: "Andiamo in processione per portarci al Simpecado e poi al Tamborilero, dove la Hermandad de Santa Fe ci riceverà".*

*Cosa o chi era un Tamborilero? Cos'era un Simpecado e cosa avremmo fatto con l'altra Confraternita?*

*Ho sentito per la prima volta il suono del tamborilero, i tre battiti del tamburo che rimbombano sotto la melodia della gaita (flauto). Non l'avevo mai sentito prima, eppure mi sembrava di conoscerlo da sempre. Ero nel bel mezzo di un corteo medievale: gli stendardi, il tamburo e i pifferi, i cavalli, la folla che acclamava. L'impatto improvviso della mia reazione emotiva mi colse di sorpresa. Davanti a me vidi che il corteo si stava avvicinando a un alto muro medievale con un grande arco che si estendeva sulla strada e che collegava gli edifici su entrambi i lati. Mentre la processione si muoveva lungo la strada verso l'arco, sentii un altro tamburo e un'altra melodia che si avvicinavano. La melodia era simile, ma non esattamente la stessa, e non veniva suonata in alcun modo a tempo con il tamburo e i pifferi della nostra processione. Le due musiche si stavano avvicinando sempre di più l'una all'altra e, guardando davanti a me, riuscii a scorgere vagamente, attraverso l'arco, che un'altra serie di stendardi e cavalieri ci stava venendo incontro dall'altra parte. Allora potei intuire cosa aveva voluto dire Sebastián quando aveva detto che la Confraternita di Santa Fe stava uscendo per riceverci. Proprio mentre gli stendardi, i tamburini e i cavalieri di entrambe le confraternite si avvicinavano all'arco da entrambi i lati e si trovavano faccia a faccia, una pioggia di petali di rosa dai colori vivaci piovve su di loro. Le persone sopra le mura lo stavano aspettando. Il tifo esplose e la musica divenne sempre più forte e cacofonica. Fu un momento di delirio e, come avrei capito, un momento molto andaluso e molto Rocío.*

*Improvvisamente la parola "Matamoros" mi è apparsa chiara come se qualcuno mi avesse sussurrato all'orecchio. Poi, mentre alzavo lo sguardo verso il muro medievale e vedevi alcuni petali di rosa che si perdevano nella leggera brezza, mi venne in mente questa frase: "Ricordo la lotta contro i Mori più chiaramente della mia stessa infanzia".*

Da qualche parte nei miei studi storici sapevo che *Matamoros* era un termine usato dagli spagnoli durante la *Reconquista* (riconquista) dell'Iberia dai Mori. Era il titolo del loro santo patrono, *Santiago* (San Giacomo), e si traduce in "uccisore di mori". Di primario interesse, tuttavia, è il fatto che, come descriverò nella Parte I, mi ero sintonizzato sulla proiezione esteriore della processione e non sul suo stato processuale interiore, quello che stavano vivendo i praticanti intorno a me. È stato comunque un primo passo importante verso la mia "sintonizzazione emotiva".

### Esperienza 2-La processione gioiosa e il battesimo di "Don Quijote de la Marisma": sintonia con la processione interna

Dal mio diario del quinto giorno di El Rocío 2003:

*All'inizio abbiamo sentito il ritmo, il battito delle mani e i canti che provenivano dalla distanza, mentre ci avvicinavamo. Seguimmo Sebastián, che ci portò su una scogliera sopra il fiume dove si erano già riuniti molti della nostra Hermandad. Anche la sponda più lontana era ricoperta di gente, che cantava Sevillanas con potenti pulsioni ritmiche. Sotto di noi, un'altra Hermandad procedeva lungo il pendio e verso il torrente poco profondo che intendeva guadare. Il loro Simpecado, anch'esso trainato da una squadra di buoi, era simile al nostro in quanto era un alto carro fatto d'argento, ma aveva un'architettura diversa e i suoi fiori erano grandi fasci rossi e bianchi disposti intorno al vano interno. Il loro Tamborilero lo conduceva nel fiume, con la sua variante della melodia del Tamborilero, mentre un folto gruppo di cavalli con i loro cavalieri stava in acqua lungo i lati del torrente, aspettando che passasse.*

*Nel frattempo, quelli che si trovavano sulla riva opposta non smettevano di cantare, e nemmeno molti dei membri della Confraternita che guadavano l'acqua. Per quanto tutto ciò fosse impressionante, non ero ancora preparato a ciò che li precedeva mentre attraversavano il fiume. Si trattava di una carovana: veri e propri carri coperti, ognuno dei quali era trainato da una singola squadra di mucche. Di tanto in tanto si aggirava anche un vitello legato alla madre. Tutti i carri del lungo convoglio erano identici nella struttura e ricoperti di tela bianca decorata con fiori. Tutti sulle rive cantavano. I petali di rosa scendevano a valle dal dorso dei buoi. In un attimo ci fu un silenzio quasi totale, seguito dalla lenta intonazione di una preghiera cantata alla Vergine. Solo i cavalli sembravano immuni alla solennità, continuando a schizzare l'acqua giocosamente con gli zoccoli e a nitrire tra loro. All'improvviso ho sentito il suono del nostro Tamborilero e ho abbassato*

*lo sguardo per vedere se c'era qualcosa che non andava.*

*notare che tutti i nostri cavalieri e le nostre dame erano già in attesa lungo le sponde del fiume sottostante, insieme alle carrozze. Alcuni cavalieri stavano scendendo lungo il Simpecado.*

*Avevo dimenticato che dovevo essere laggiù con loro quando sentii Sebastián che mi chiamava. Andai di corsa al guado e lì fui accolta da un'altra piacevole sorpresa, che non avevo sperato perché non volevo rimanere delusa nel caso in cui non fosse successo. Sara stava battezzando Lisa e io sarei stata la prossima. Fu una cerimonia spensierata e divertente, ma comunque significativa e stranamente profetica. Mi sono state poste alcune brevi domande mentre la mia testa era appoggiata all'acqua. Ho risposto in modo appropriato e poi ho ricevuto il nome di Don Quijote de la Marisma ("Don Chisciotte della savana" - la savana si riferisce al luogo in cui si trova El Rocío, nel delta del fiume Guadalquivir. La Vergine del Rocío è spesso chiamata La Virgin de La Marisma, o "La Vergine della Savana").*

Il nome era stranamente appropriato e persino profetico. Mi ero spesso identificato con Don Chisciotte come l'eroico guerriero auto-delirante che alla fine rinsavisce, e quindi la sua immagine era familiare nel mio repertorio di immagini interiori.

Inoltre, quando abbiamo raggiunto il fiume Quema, ho iniziato a percepire le processioni in modo completamente diverso. Dopo aver camminato per le strade di varie città e per i sentieri polverosi delle foreste, ascoltando i canti dei *Rocieros*, avevo smesso di percepire qualcosa di militante nelle processioni.

I sentimenti dominanti erano di gran lunga quelli della gioia e di un certo stato d'animo che combinava la celebrazione con un sentimento di adorazione; sentivo che era un'adorazione di *qualcosa*, anche se non sapevo esattamente cosa. Non mi era ancora venuto in mente che il sentimento stesso poteva essere l'obiettivo primario dell'intero pellegrinaggio.

### Esperienza 3 - La processione del "caos controllato": sintonizzarsi con il detuning ai margini liminali

Dal mio diario del nono giorno di El Rocío 2003 e 2004:

*Le campane suonavano incessantemente. Il canto era soffocato dalle grida della folla. Un sacerdote occasionale, al di sopra della folla, seduto sulle spalle di un altro uomo, gridava e gesticolava verso la Vergine con un'intensità quasi isterica. Era tutto un rumore, ma non era incoerente nella sua totalità: Al centro del caos c'era una bellissima donna d'oro che fluttuava precariamente sopra il tumulto, e tutto il caos era concentrato su di lei.*

*Un paio di omaccioni ordinavano alla gente di allontanarsi: "Fuera!" ("Fuori!"). Quelli di noi che si trovavano sulla strada della Vergine sono stati colti di sorpresa, e tutti hanno indietreggiato l'uno contro l'altro. Una giovane donna era ovviamente spaventata e il panico stava aumentando. A questo punto la mia macchina fotografica è stata urtata (come me) ed è andata brevemente fuori fuoco. Poi, con la stessa rapidità con cui era iniziato il panico, questo si è placato e la Vergine ha iniziato ad allontanarsi.*

*Poco dopo si è ripetuta la stessa sequenza di base, ma questa volta con un'intensità ancora maggiore. C'erano più urla e alcune donne erano ovviamente spaventate e cominciavano ad esprimere. Alcune persone sono state fatte cadere e io sono quasi finito a terra. Tuttavia, questa volta mi ero avvicinata ancora di più alla Vergine e potevo vedere tutte le braccia tese che si aggrappavano alla chiazza, e potevo vedere che la maggior parte erano di giovani uomini, che si sforzavano di aggrapparsi a Lei e si stringevano l'uno contro l'altro. Formavano un'agitazione intorno a Lei, come quella che le acque agitate dai piranha o da un branco di squali potrebbero creare intorno a una barca.*

*La distinzione tra devozione e attacco non era chiara in superficie. Non ho potuto fare a meno di ricordare la scena di un vecchio dramma musicale religioso in cui Gesù è quasi sovrappiattato dalla folla pressante di mendicanti e lebbrosi che cercano di toccarlo e di essere guariti. Tuttavia, questa scena era ancora categoricamente diversa nel tono da quella rappresentazione, anche se in apparenza c'erano delle somiglianze. Non ho percepito alcuna emozione di ostilità o di disperazione nel vortice ai piedi della Vergine. Le persone erano chiaramente pienamente partecipi e coinvolte, ma non per disperazione. Se volevano essere guariti, lo facevano a modo loro e (lo dico con una certa esitazione, ma così mi sembrava allora e mi sembra ancora adesso, anche dopo una notevole riflessione) queste persone erano gioiose. Per tutto il rumore rauco, i momenti di quasi panico, il mare denso di umanità sudata, gli spintoni e le lotte intorno alla Vergine, queste persone non stavano implorando né di essere salvate né di essere guarite. La stavano lodando! Le dicevano quanto fosse bella, quanto la adorassero.*

*Era una cacofonia di donne e uomini che cantavano, sacerdoti ispirati dalla frenesia poetica, campane che tintinnavano, secchi di petali di rosa e una massa agitata di uomini sudati, urlanti e gementi al centro, tutti in lode di una bellissima donna d'oro che fluttuava sopra di loro e teneva in braccio il suo bambino divino. Queste persone erano tutt'altro che miserabili e pietose. Erano sani, gioiosi e selvaggi, ma non come i bambini che diventano isterici e non come gli animali che si infuriano. Sapevano esattamente cosa stavano facendo. Erano caotici, ma con precisione e tempismo perfetto.*

*Queste persone, soprattutto, erano emotivamente strutturate con arte consumata. Con questo intendo dire che mentre la scena presentava uno spettacolo di eccessi emotivi e di abbandono, i Rocieros rimanevano sufficientemente padroni di sé da non sconfinare mai in veri e propri stati di caos.*

*Inoltre, questo dramma estetico e selvaggio non era destinato ad altri che a loro stessi e alla Virgen del Rocío. Non era uno spettacolo. Non c'era pubblico. I Rocieros portavano avanti un dramma tra loro e la loro Signora. Era il loro dramma. All'inizio mi sentivo istintivamente in imbarazzo per il fatto di essere lì. Sentivo di non avere un posto in quel vortice emotivo e che il suo dramma interno non aveva posto per gli spettatori. Stranamente, però, dopo essere stato spostato e sbattuto a terra e nella polvere un paio di volte, ho cominciato a sentirmi più a mio agio, persino più benvenuto. La cosa è continuata per il resto della notte e per il giorno successivo, fino a quasi mezzogiorno. Sono tornato a casa verso le 4 del mattino. Ero esausto ma anche euforico.*

### ***Introduzione alla sintonizzazione emotiva attraverso la processione musicale***

La sequenza di eventi presentata nel Preludio rivela due traiettorie che, a loro volta, costituiscono due temi che verranno sviluppati nel corso di questa tesi. La prima traiettoria traccia un processo esperienziale che chiamo "sintonizzazione emotiva". La consapevolezza più importante delle mie esperienze all'interno delle processioni di El Rocío in particolare, e del rituale andaluso in generale, è che questi rituali sono coltivazioni attente e deliberate di modalità emozionali e che la processione rituale è il veicolo principale per questa coltivazione. La sintonizzazione

emotiva costituisce il "cosa" osservabile e sperimentabile di questa dissertazione.

La seconda traiettoria del Preludio è il tracciato di un processo che chiamo "spostamento esperienziale": una risposta al processo di simbolizzazione che si verifica quando i rituali si evolvono in una funzione sociale che, a sua volta, tende a spostare l'esperienza in forme simboliche. La sequenza sopra descritta è in realtà il processo appena descritto, ma al contrario. A partire dalla Messa, le processioni partono per El Rocío come una corrente esperienziale che si muove "nel cuore del mondo", per riprendere una frase di Nietzsche ([1886] 1967, 49), in cui l'esperienza spostata viene reintegrata e nel processo modificata come parte di una spirale rituale di cambiamento perpetuo.

La sintonizzazione emotionale, se vista come pratica esperienziale alla base di un sistema rituale nel suo complesso, si rivela una pratica deliberata che si intreccia inestricabilmente con le molte "varietà dell'esperienza religiosa", secondo le parole di William James ([1902] 1982). Il nodo centrale di questo intreccio è il rituale musicale emotionale, di cui El Rocío è l'esempio principale.

La spiegazione della sintonizzazione emotionale come opera del rituale musicale e la relazione della sintonizzazione emotionale con l'esperienza religiosa, così come l'ho osservata e sperimentata sul campo, costituiscono il lavoro centrale delle parti I e II di questa tesi.

**La prima parte** presenta le prove a sostegno del fenomeno della sintonizzazione emotiva attraverso la processione e la stazione rituale. Il ruolo chiave che le forme musicali dell'Andalusia giocano nel processo di sintonizzazione emotiva - soprattutto alla luce del loro potenziale di subire cambiamenti morfologici in diretta relazione alla struttura rituale e agli stati rituali - sarà una delle due intuizioni più centrali della Parte I. La seconda sarà il potere della processione musicale, e in

particolare della processione

pellegrinaggio, per generare un'estetica culturale come comportamento incarnato principalmente attraverso l'interiorizzazione e l'esternalizzazione di forme emozionali.

**La Parte II** presenta le prove a sostegno del concetto che lo spostamento esperienziale manifesta il processo semiotico dell'esperienza e della rappresentazione attraverso il suo analogo nel rituale: il rapporto tra mito e rituale, che io chiamo dinamica mito-rituale. Lo scopo della Parte II è quello di tracciare le differenze nel grado e nel ruolo che il simbolismo gioca da rituale a rituale all'interno dello stesso sistema rituale. Queste differenze sono un parallelismo diretto con il ruolo dello spostamento esperienziale e sosterrò che rivelano un processo semiotico all'interno del sistema rituale andaluso.

**La Parte III** presenta l'orientamento delle osservazioni delle Parti I e II all'interno di un quadro di studi rituali. Inoltre, integra i risultati del lavoro sul campo in un quadro teorico i cui elementi affrontano questioni parallele tra l'etnomusicologia e gli studi rituali in quanto si applicano alla musica e al rituale. Infine, la Parte III integra entrambi i campi in un unico quadro teorico che chiamo "spirale rituale".

La teoria ha due obiettivi fondamentali. Il primo è quello di riconciliare le teorie attualmente contraddittorie all'interno degli studi sul rituale. I due estremi propongono queste teorie opposte: (a) che il rituale è essenziale mentre il mito non è essenziale, oppure (b) che il mito è essenziale e il rituale è superfluo. La posta in gioco è se il rituale può essere compreso al meglio attraverso interpretazioni sociali che enfatizzano l'importanza del discorso, del simbolo e del significato (e quindi l'importanza del mito), o se dobbiamo guardare al corpo umano, al suo sistema

nervoso e ai suoi comportamenti per comprendere il rituale - e da questa prospettiva rendere l'esperienza rituale stessa il fulcro dell'indagine. Tra questi due punti estremi, lo spettro delle posizioni teoriche

nelle scienze umane, dal positivismo al costruzionismo sociale, è contenuta in forma di seme nella relazione mito-rituale.

Il secondo obiettivo della mia teoria rituale è quello di fornire un utile strumento teorico con cui il ricercatore sul campo possa confrontarsi con la pletora di pratiche rituali che hanno portato in primo luogo alla pletora di teorie contraddittorie.

Il resto di questa Introduzione riassume lo sviluppo della tesi, capitolo per capitolo.

#### **Parte I panoramica - La romería di El Rocío: morfologia musicale e rituale come cultura popolare**

**Il capitolo 2** inizia descrivendo le differenze tra la romería andalusa e gli altri pellegrinaggi. La distinzione più importante - che si tratta di un pellegrinaggio processionale specializzato in una particolare modalità emozionale - è alla base della maggior parte del lavoro di questa tesi. Il capitolo presenta il contesto storico del pellegrinaggio processionale di El Rocío, includendo considerazioni sulla processione come forma rituale in sé. Il capitolo introduce anche il ruolo chiave che la liminalità del pellegrinaggio, come proposto da Victor e Edith Turner ([1978] 1995, 1-39), svolge all'interno del pellegrinaggio processionale ed estende questo concetto oltre le sue applicazioni sociali a quelle territoriali ed emotive. Il capitolo introduce anche la processione allegorica come dispositivo letterario e il modo in cui può fornire indizi sulle origini e gli scopi della processione rituale.

**Il capitolo 3** introduce il lettore alla configurazione specifica delle processioni di El Rocío così come le ho vissute e osservate: i suoni, lo sfarzo, gli oggetti e i simboli centrali e, soprattutto, il "cast di personaggi". Rivelò

che le processioni di El Rocío sono fondamentalmente cori in movimento. La caratteristica fenomenologica centrale delle processioni del Rocío, come già detto, è che mostrano costantemente un'unica emozione focalizzata. Stabilire che la processione è un coro in movimento e che la modalità emozionale specializzata è il suo intento manifesto, costituisce i primi passi verso il mio concetto di "sintonizzazione emozionale" e potrebbe essere la realizzazione più significativa di questo lavoro in termini di studi rituali e di lavoro sul campo etnomusicologico.

Inoltre, le processioni di El Rocío sono coerenti con le osservazioni di Turner sul suo concetto di *communitas* e sul pellegrinaggio in generale (*ibid.*). Tuttavia, io considero la presenza della *communitas* in una luce un po' diversa, come una condizione predefinita che deriva dal perseguitamento dell'esperienza religiosa. Inoltre, suggerisco che la presenza della *communitas* funzioni come componente essenziale del modo in cui il pellegrinaggio di El Rocío riesce a generare cultura popolare come cultura religiosa.

**Il capitolo 4** è un'indagine sulla musica e sulla storia della figura del Tamborilero, il misterioso suonatore di tamburo e flauto che cammina davanti all'immagine o allo stendardo della Virgen del Rocío. Le testimonianze storiche lo collegano a un possibile passato rituale che ricorda in qualche modo un ruolo di sciamano e/o sacerdote. La tradizione, o le tradizioni, sembrano essersi estese un tempo a tutta l'Europa occidentale e sembrano aver attraversato tutti i confini sociali, dal vagabondo emarginato alla figura musicale di spicco nelle corti aristocratiche ed ecclesiastiche. Portare alla luce il possibile significato del Tamborilero può essere il secondo aspetto più importante di questo lavoro in termini di etnomusicologia storica.

**Il capitolo 5** presenta la musica del coro, cioè la musica della processione.

Tratta ciascuna delle forme musicali del Rocío attuale da un punto di vista storico ed etnomusicologico. L'aspetto più importante di questo capitolo è l'esame di un possibile percorso morfologico tra musica, rituale ed emozioni, che fornisce un elemento chiave per lo sviluppo della componente musicale della mia teoria delle relazioni rituali.

Con "morfologia" intendo qualcosa che superficialmente assomiglia allo studio linguistico di come avvengono i cambiamenti all'interno di una lingua (o da una lingua all'altra), ma più realmente assomiglia all'uso biologico del termine come studio dei cambiamenti strutturali sottostanti che gli organismi subiscono in risposta all'esperienza. Dico questo perché il primo uso tiene conto delle risposte strutturali linguistiche ai cambiamenti di significato, mentre i cambiamenti biologici rispondono all'esperienza, che a sua volta porta a nuove esperienze, come mezzo di adattamento. Mentre si può sostenere che un cambiamento linguistico migliora l'adattamento, il cambiamento linguistico risponde a un adattamento già avvenuto, mentre un cambiamento nel comportamento è esso stesso un agente di adattamento.

Confronto la nota morfologia della forma musicale dei Fandangos con un processo simile che ho osservato nelle Sevillanas Rocieras, il genere musicale principale dell'attuale Rocío.

L'osservazione che la musica di pellegrinaggio è musica popolare in Andalusia è brevemente considerata come un'eredità storica che potrebbe essere stata comune in passato. Vengono inoltre evidenziati alcuni esempi particolari nel presente che suggeriscono che la musica di pellegrinaggio può ancora svolgere un ruolo significativo nella musica popolare mondiale.

Nel **capitolo 6** rivelerò che, sebbene le processioni ufficiali o, come le chiamo io, formali, siano un ingrediente essenziale del processo di strutturazione emotionale, non sono tuttavia, almeno a El Rocío, il luogo in cui si svolge il lavoro più fondamentale della morfologia musicale.

I cambiamenti nella forma musicale che illustro nei capitoli 5 e 6 sono risposte comportamentali musicali alle pratiche rituali. Tuttavia, poiché i rituali in esame sono in gran parte pratiche rituali musicali, ciò che questi cambiamenti nella forma costituiscono in realtà sono cambiamenti nel comportamento. Sosterrò che la morfologia delle forme musicali all'interno delle pratiche rituali del Rocío espande il "repertorio" emotivo e in questo processo arricchisce ed espande l'esperienza del pellegrinaggio. Come farò notare, tuttavia, i rituali in cui avvengono i cambiamenti più fondamentali a El Rocío non hanno uno status ufficiale nel pellegrinaggio complessivo. Ciò che è significativo è che questi rituali non hanno alcun contenuto mitologico. Sono pratiche comportamentali puramente musicali.

Nel capitolo 6 presento la famiglia di forme andaluse chiamate *palos* ("bastoni" o "bastoni") e il loro esponente rituale informale, la *juerga* (il cui equivalente inglese più vicino è la "jam session"). È in questi luoghi che ha luogo gran parte della morfologia emotiva e musicale che viene successivamente formalizzata all'interno delle processioni. Nel capitolo conclusivo di questa tesi, propongo che queste pratiche possano essere viste come discendenti di una prima attività proto-musicale e proto-rituale, caratterizzata esclusivamente dalla performance musicale come produzione organizzata e comunitaria di suoni. Questa attività assume due forme fondamentali: il movimento comunitario organizzato (processione o pellegrinaggio) e la stazione (sosta o campeggio), che sono a loro

volta radicati in un'atmosfera di pace.

comportamenti etologici (attività rituali studiate come potenzialmente evolute da, o analoghe a, certi comportamenti rituali animali).

Nel **capitolo 7** presento tre brevi saggi. Nel primo, "Juerga University", presento alcuni dati preliminari ottenuti da registrazioni da me effettuate che riguardano il trascinamento ritmico comunitario. Per "trascinamento" intendo l'uso che ne fa Björn Merker:

La pulsazione musicale incorporata in tutta la musica misurata è ciò che ci permette di battere le mani o le mani su un brano musicale. Fraisse (1982: 154) ha sottolineato una particolarità di questo comportamento, e cioè che mentre nella maggior parte dei comportamenti una risposta segue uno stimolo, in questo caso la risposta viene fatta coincidere con lo stimolo... Il fenomeno è quello del trascinamento, e in questo contesto l'utilità funzionale di un timegiver dal ritmo regolare è immediatamente evidente: ci permette di prevedere dove cadrà il battito successivo e quindi di sincronizzare il nostro comportamento con quello della pulsazione... la pulsazione musicale è un dispositivo cardinale per coordinare il comportamento di questi individui (Merker 2000, 316).

Anche se sto usando la sua definizione dichiarata del termine come risposta predittiva a uno stimolo da parte di un individuo o di un gruppo, sottolineerò anche l'osservazione che queste risposte possono essere interiorizzate in modo tale da costituire una risposta comportamentale, come una memoria, che può raggiungere un grado preciso, come dimostrano i Rocieros andalusi.

Il secondo saggio, "Palmas", affronta il tema dell'apprendimento musicale al Rocío come rappresentativo dell'apprendimento musicale in tutta l'Andalusia e costituisce un esempio primario di come l'individualità possa emergere dalle pratiche comunitarie.

Il terzo saggio, "La canzone intima", può essere considerato una metafora della mia teoria in via di sviluppo della sintonizzazione emotiva e della morfologia emotiva all'interno di un ambiente rituale che tuttavia alla fine serve come materiale

per l'esperienza.

spostamento nella società andalusa in generale e al di fuori di essa attraverso il simbolo del distacco.

## Parte II panoramica: la semiotica del caos emotivo

La seconda traiettoria di questa tesi consiste nell'identificare il movimento costante all'interno di un sistema rituale, dall'esperienziale al simbolico, che può essere visto come un processo semiotico di esperienza e rappresentazione come due correnti all'interno dello stesso fenomeno: lo spostamento esperienziale (o il processo di simbolizzazione) e la reintegrazione esperienziale. Il processo, come mostrato nelle vignette d'apertura, può essere visto come un continuo tasso di scambio all'interno dei rapporti tra simbolo ed esperienza che si manifestano all'interno di ogni rituale, compresa la Messa. La Parte II inizia con il rituale della Messa (Capitolo 8), prosegue con il pellegrinaggio processionale musicale di cui il battesimo e l'attraversamento del fiume erano solo un esempio (Capitolo 7) e culmina nel rituale finale di El Rocío, la processione della *Salida* (Capitolo 9).

Nel **capitolo 8** esploro la Messa come un rituale dal profondo significato simbolico che tuttavia deve puntare al di fuori di sé per la realizzazione di quel significato. In questo capitolo introduco il mio concetto di default esperienziale del rituale: ciò che viene sperimentato all'interno di un rituale indipendentemente dalla sua intenzione simbolica.

Nel **capitolo 9** seguo la traiettoria simbolica che si manifesta nel pellegrinaggio processionale dal momento in cui lascia i confini strutturali della Messa e inizia il suo viaggio nella "foresta" liminale. È nella processione che il divario semiotico tra il segno e l'oggetto inizia a chiudersi drammaticamente, poiché

il simbolo e l'oggetto si trasformano in una sorta di "foresta".

L'esperienza inizia a convergere. Il primo passo di questa convergenza è la processione emozionale specializzata: il coro in movimento.

Un elemento chiave (almeno nel sistema andaluso) di quella che ho osservato essere una morfologia continua di emozioni, musica e rituale, è l'incalzare delle emozioni nel caotico. In questo caso, come presentato nel terzo evento, la specifica modalità emotiva di glorificazione che aveva caratterizzato il pellegrinaggio processionale di El Rocío fino a quel momento, viene in un certo senso "decostruita" in uno stato di caos virtuale sia fisico che emotivo. Gli osservatori precedenti hanno notato questi momenti caotici, ma vi hanno prestato poca attenzione se non di sfuggita. Sulla base delle prove presentate nel Capitolo 9 e delle intuizioni teoriche sviluppate in seguito in questo lavoro, ritengo che l'elemento del caos sia fondamentale per la continuazione e l'evoluzione del sistema rituale andaluso nel suo complesso.

### Parte III panoramica - Verso una teoria delle relazioni rituali

Nella Parte III integro le esperienze e le osservazioni del lavoro sul campo nel contesto più ampio degli studi sul rituale e dell'etnomusicologia, ma limito queste considerazioni etnomusicologiche alla relazione specifica tra musica, emozioni e rituale. Conclude con un modello teorico delle relazioni rituali che chiamo "teoria della spirale rituale". La Parte III espande l'approccio teorico della Parte II verso lo sviluppo di una teoria dei sistemi rituali che possa essere applicata a livello transculturale e stabilisce anche i parametri di come ciò possa essere fatto senza incontrare le stesse contraddizioni che hanno afflitto gli studi rituali fin dall'inizio.

Un concetto che sviluppo nel corso della tesi è quello di congruenza. Sembra esistere una congruenza precisa, anche se non del tutto quantificabile, tra la

elementi di un sistema rituale - il rituale, la musica e gli stati fenomenologici - soprattutto perché gli stati emotivi cambiano insieme da rituale a rituale e in modo direttamente proporzionale. Propongo che lo scambio che determina il tasso di cambiamento proporzionale tra questi elementi sia un fattore di cambiamento del rapporto tra esperienza e rappresentazione - quello che chiamo spostamento esperienziale nella simbolizzazione - e il suo contrario.

Certo, i concetti di esperienza e rappresentazione, così come la relazione tra attività rituale e stati emotivi, non sono quantificabili. Suggerisco, tuttavia, che un rapporto di influenze proporzionali *deve esistere*, anche se non sono quantificabili. Riconoscendo i parametri generali entro i quali devono operare l'uno in relazione all'altro, lo studioso di rituali può fare alcune previsioni sui rituali in relazione tra loro all'interno di un sistema che può essere utile sul campo. Sarà compito della Parte III formalizzare provvisoriamente questa ipotesi di congruenza rituale elementare sulla base delle osservazioni fatte nelle Parti I e II e suggerirne la veridicità e l'utilità nella conclusione.

**Il capitolo 11** affronta il dibattito mito/rituale all'interno degli studi rituali (Bell 1997, 3) e propone che questa relazione sia un'analogia del processo di esperienza e rappresentazione. Dopo un breve confronto tra le scuole sorte nella storia degli studi rituali, suggerisco che ciò che sta alla radice delle contraddizioni teoriche all'interno del campo può essere visto come il prodotto di due considerazioni: (1) come l'analista si pone filosoficamente rispetto alla questione dell'esperienza e della rappresentazione e (2) che tipo di rituali l'analista ha scelto per lo studio. Proseguo suggerendo che un approccio critico

Per comprendere gli studi sui rituali è necessario considerare il modo in cui il ruolo dell'esperienza religiosa viene affrontato o ignorato.

**Il capitolo 12** sottolinea che in etnomusicologia esiste un'analogia con la dicotomia mito/rituale degli studi rituali, che si manifesta come dibattito musica/linguaggio. Tuttavia, il mio interesse non è la questione musica/linguaggio in sé, ma piuttosto fino a che punto, all'interno di un sistema rituale, la musica funziona in modo linguistico come veicolo simbolico rispetto alla sua capacità emotiva. In questo senso, la mia attenzione si concentra sul rapporto tra musica e rituale, in analogia con la dicotomia mito-rito. Ciò che guida l'indagine è la relazione tra rituale, musica ed emozione analizzata nella Parte I, come struttura rituale, forma musicale e sintonia emotiva. A tal fine, limito l'etnomusicologia a quegli studiosi che si occupano del rapporto tra trance e musica all'interno dell'esperienza rituale. Mi riferisco, tra gli altri, all'esplorazione di Judith Becker delle relazioni tra musica, trance ed emozioni (2005), a cui applica alcune delle intuizioni del neurobiologo e psicologo Antonio Damasio (1999).

Il lavoro di Nils Wallin ha introdotto il nuovo campo della biomusicologia, teorizzando che l'emozione focalizzata - come fenomeno neurobiologico reso possibile dal flusso tonale - collega la musica, le emozioni e l'aumento della coscienza umana come co-elementi evolutivi (Wallin 1991). Sulla base del loro lavoro e di quello di altri, come Steven Friedson (1996), propongo che la morfologia della forma musicale, in quanto componente della morfologia rituale, rifletta una morfologia della coscienza che, se considerata come una "modalità" distinta della coscienza, ne rappresenta almeno una modifica. Le modalità di coscienza non sono solo generate

ma anche formalizzata nella processione rituale che consiste in una modalità emotionale e in una forma musicale concomitante.

La processione, in quest'ottica, può essere vista come un rituale specializzato in una particolare modalità emotiva o di coscienza. Come ultima proposta provvisoria, suggerisco che il modo musicale (sia melodico che ritmico) possa essersi evoluto dalla processione rituale come una tecnologia astratta distaccata dalla sua relazione rituale e che, inoltre, la processione rituale, come adattamento di comportamenti etologici, possa aver svolto un ruolo essenziale nella coltivazione umana degli stati emotivi e fenomenici.

**Il capitolo 13** introduce la mia teoria delle relazioni rituali a spirale. La teoria inizia ponendo l'esperienza religiosa al centro di ciò che i sistemi rituali sacri elaborano attraverso i diversi rapporti di esperienza e rappresentazione. L'esperienza religiosa è presentata come una forma di conoscenza di sé a cui si arriva attraverso l'attivazione del sistema nervoso alla sua piena capacità, uno stato che raggiunge una sorta di liminalità del sé al sé, e attinge ad alcuni dei principi fondamentali della neurofenomenologia che sono stati presentati nel Capitolo 11. In questo capitolo propongo che un modo per avvicinarsi all'esperienza religiosa sia quello di considerarla come una forma di coscienza aumentata.

Alla luce delle relazioni teoriche che collegano le emozioni alla coscienza (presentate nei capitoli 11 e 12) e delle mie intuizioni (sviluppate nelle parti I e II di questo lavoro), le basi neurobiologiche delle esperienze religiose possono essere considerate come varietà di intensificazione emotiva che includono, al loro stato più estremo, un elemento caotico. Lo stato caotico, anche se relativamente raro, è comunque una chiave

elemento di perpetuazione del sistema rituale. Sostengo che l'attivazione del sistema nervoso come forma di auto-manipolazione umana costituisca l'obiettivo primario dei sistemi rituali sacri.

Sostengo anche che l'attivazione di un'esperienza religiosa non è, paradossalmente, l'obiettivo della maggior parte dei rituali all'interno del sistema. La mia teoria semiotica delle relazioni rituali affronta questo fenomeno: il relativo spostamento dell'esperienza religiosa in vari gradi di simbolizzazione. Il processo di simbolizzazione e la reintegrazione del simbolico nell'esperienza è un aspetto importante di come i sistemi rituali generano cultura.

Nel capitolo conclusivo, il 14, propongo che il concetto di "sintonizzazione" rituale del sistema nervoso presentato dallo strutturalismo biogenetico (nel capitolo 11) e la relazione tra la coscienza e le emozioni, specialmente nel loro rapporto con la musica e la trance (introdotta nel capitolo 12), possano essere considerati come variazioni di un processo generale di "sintonizzazione emotionale", basato sulle mie osservazioni presentate nelle parti I e II di questo lavoro. In questo senso, suggerisco provvisoriamente che le varietà dell'esperienza religiosa possano essere considerate come stati emotivi intensificati e che questi stati siano, almeno in parte, il risultato di secoli di rituali umani. La differenziazione emotiva, o evoluzione, può essere vista come un aumento della coscienza, o dei "modi" di coscienza.

Il lavoro di Nils Wallin suggerisce fortemente che la coltivazione di questi stati emotivi come repertorio di emozioni può essere stata una forza chiave dietro l'aumento della capacità cerebrale umana (Wallin 1991, xviii-xix, 483-485).

Aggiungendo le sue intuizioni, suggerisco che il rituale musicale, forse il primo rituale umano a emergere dal mondo della musica.

comportamenti etologici - costituivano i primi sistemi rituali, come un repertorio di rituali musicali che invocavano specifici stati emotivi attraverso strutture musicali interiorizzate. Questi rituali comunitari possono aver svolto un ruolo chiave nell'evoluzione della cultura umana e nell'emergere dell'autocoscienza individuale all'interno della pratica rituale comunitaria.

## Capitolo 2: Contesto del pellegrinaggio processionale

La scoperta della processione religiosa è stata per questo ricercatore uno dei risultati più importanti del lavoro di tesi. Come si evince chiaramente dal Preludio, le processioni sono la caratteristica più importante di El Rocío. La consapevolezza della loro potenza come rituale mi ha colpito immediatamente quando ho partecipato alla mia prima processione, ma anche la ricerca del loro background storico è stata illuminante.

Tuttavia, la processione religiosa non è più coltivata in Europa occidentale o negli Stati Uniti in misura significativa. Inoltre, c'è poca letteratura che si occupa delle processioni come forma di attività rituale sociale in sé. Quella che segue è un'introduzione a El Rocío che sottolinea l'aspetto di pellegrinaggio processionale. Include alcuni elementi storici essenziali, un esame di come le processioni funzionino dall'interno come veicoli di generazione culturale e di esibizione sociale, e infine un breve sguardo alle possibili radici etologiche della processione rituale e a come la processione stessa, in quanto forma rituale, possa aver svolto un qualche ruolo nell'evoluzione umana.<sup>1</sup> In ogni aspetto dell'indagine, dalle processioni di El Rocío in particolare, alle loro possibili relazioni teoriche con l'etologia, la componente musicale si rivela non periferica ma centrale.

## *La romería andalusa: Un pellegrinaggio di tempo, forma e modalità emozionale specifici*

Ci sono alcune differenze importanti tra una romería andalusa, come El Rocío, e la maggior parte degli altri pellegrinaggi cattolici in Europa occidentale. Innanzitutto, la romería si svolge in base a una data specifica del calendario che ha un significato per l'oggetto del pellegrinaggio, mentre altri pellegrinaggi - come quelli di Fatima, Santiago, Roma o Gerusalemme - possono essere effettuati in qualsiasi momento (Coleman 2004; Turner [1978] 1995).

Inoltre, per partecipare a una romería, almeno in Andalusia, bisogna essere membri di un'organizzazione riconosciuta chiamata *Hermandad*, o "confraternita", il cui unico scopo è quello di compiere il pellegrinaggio. Alcune ceremonie lungo il percorso del pellegrinaggio sono spesso espressione delle relazioni tra queste organizzazioni. Le Hermandades rivestono un'importanza centrale nelle romerías dell'Andalusia e sono state oggetto di studi antropologici (Moreno Navarro 1974, Burgos 1977, Llorden e Souvirón 1969). Le Hermandades delle romerías sono una controparte delle *cofradias* (confraternite) delle processioni della Settimana Santa. Ciò che è più importante per il lettore capire delle Hermandades e delle *cofradias*, in relazione a questa tesi, è che sono entrambe organizzazioni laiche con una lunga e importante storia in tutta l'Andalusia. Tuttavia, queste organizzazioni non sono mai state sostenute dalla gerarchia ecclesiastica o dalle autorità civili e, nel corso del tempo, sono entrate in conflitto con le autorità sia laiche che ecclesiastiche.<sup>2</sup> In generale, però, entrambe le organizzazioni sono state approvate dalle autorità e hanno costituito entità sociali estremamente importanti in sé e per sé per molte ragioni diverse (si veda "1932" e "1956" in App. A;

Trujillo Priego 1995, 283-285; Góñez Cruz 2002, 17-28; e Moreno Navarro 1974, che tratta esclusivamente delle Hermandades). La maggior parte dei pellegrinaggi è intrapresa da singoli individui o da piccoli gruppi che decidono il momento in cui partire e poi scelgono il percorso e il tempo che intendono impiegare per raggiungerlo, nonché il tempo di permanenza una volta arrivati sul posto.

Una terza differenza tra la romería e la maggior parte degli altri pellegrinaggi è che le romerías andaluse sono intraprese come processioni prolungate. Iniziano nel momento in cui i pellegrini terminano la Messa d'inizio e partono dalla loro città, paese, villaggio o quartiere, fino al ritorno. L'intera Hermandad, sia che si tratti di una piccola confraternita di poche centinaia di persone, sia che si tratti di una grande congregazione - come l'Hermandad di Huelva, composta da diverse migliaia di membri - parte in processione. Ovviamente, le romerías non sono eventi solitari o tranquilli come la maggior parte dei pellegrinaggi occidentali. Sono rituali elaborati, pieni di musica, danze e ceremonie. Ho scoperto che la romería può durare solo un giorno, come la romería locale di una città che celebra il suo santo patrono, o durare diverse settimane, come le romería regionali, come quelle di El Rocío, che attirano persone da tutta la Spagna e oltre.

La quarta importante differenza tra una romería andalusa e la maggior parte degli altri pellegrinaggi è la coltivazione deliberata di un calco emozionale, o modalità emozionale, attraverso l'esteriorizzazione emozionale.<sup>3</sup> L'essenza della romería andalusa è la modalità emozionale "*de Gloria*": La glorificazione attraverso l'espressione gioiosa e il culto. Per questo motivo, le Hermandades che si organizzano per le varie romería sono chiamate *de Gloria* ("della glorificazione"). È importante quando si considera

la modalità emozionale della romería per contrapporla alla modalità emozionale *de Penitencia* ("della penitenza" o "penitenziale"), la modalità prevalente delle processioni della Settimana Santa andalusa. In entrambi i casi, il veicolo principale per la coltivazione di queste modalità emozionali è la pratica dell'esteriorizzazione emozionale all'interno dei rituali processionali. Entrambe le modalità fanno uso di espressioni musicali intense, immagini barocche e pratiche rituali esaustive (in termini di durata e resistenza). La preghiera silenziosa e introspettiva non è semplicemente una componente rituale di questi particolari eventi, anche se può verificarsi come risultato delle pratiche esteriorizzate (ad esempio, la partecipazione a una delle due modalità processionali può ispirare una persona a dedicare tempo alla meditazione e al ritiro silenzioso, anche se queste non sono pratiche all'interno delle processioni). Il tipo di pellegrinaggio che non è una processione non ha un particolare impatto emotivo e può persino essere confuso con una forma di turismo (Eade e Sallnow 2000, xvi-xx). Il fatto che siano di natura penitenziale, glorificante, mistica o addirittura rogazionale (una risposta a una crisi di vita) è determinato dall'individuo o dal gruppo che si reca in pellegrinaggio. Ma il pellegrinaggio in sé non avrà un'impronta emotiva specificamente coltivata da tutti i partecipanti al pellegrinaggio (Turner [1978] 1995; Coleman e Eade 2004; Eade e Sallnow 2000).

Il modo in cui vengono coltivate queste modalità emotive è sofisticato e, a mio avviso, non è stato compreso adeguatamente dagli antropologi. Le romerías non solo coltivano e costruiscono emozioni - come la "gioia" - come aspetto della glorificazione, ma *decostruiscono* anche tali emozioni (come presentato nel Preludio e che verrà ulteriormente sviluppato nella Parte II). La modalità emotiva *de Gloria* è spinta ai suoi limiti all'interno di un "caos controllato" (termine usato dai *Rocíeros*).

durante la processione finale de El Rocío chiamata "*La Salida*" ("l'uscita" o "il ritorno": si veda il capitolo 9). Propongo che sia questa costante pressione contro i confini emotivi - e allo stesso tempo la coltivazione e l'esteriorizzazione dei contenuti emotivi interiori - a contribuire a un processo di sviluppo emotivo che porta alla creazione di una "gioia matura" (ad esempio, un'emozione che non degrada mai alla "felicità da schiaffi" o al banale). È una glorificazione che comprende entrambi gli aspetti della parola "awe", espressa nelle sue due varianti inglesi: *awesome* e *awful*. La loro relazione paradossale è un giusto parallelo al "caos controllato" o addirittura alla gioia caotica della romería.

Anche nella Settimana Santa avviene la stessa penetrazione ed espansione dei confini emotivi. Le emozioni del dolore e dell'introspezione confessionale evitano di diventare semplicemente morose e pietose attraverso esteriorizzazioni emotive molto cariche che sono deliberatamente spinte verso il caos. Questo caos è chiamato "sublime ferocia" nella città di Priego (Briones Gómez 1999, 99-101), e ho assistito a espressioni simili in diverse occasioni durante le processioni della Settimana Santa sia a Granada che a Siviglia.<sup>4</sup> Ho tentato di chiamare questa pratica *strutturazione emotionale*: una pratica rituale che utilizza la generazione di emozioni altamente cariche, l'esteriorizzazione di queste emozioni e la loro strutturazione in comportamenti rituali e musicali. Propongo inoltre che l'obiettivo di queste pratiche sia quello di raggiungere una sorta di *sintonia emotiva* che si traduce in estetica comportamentale tra i partecipanti. Esplorerò ulteriormente questi concetti con il progredire del lavoro.

Il coro del Rocío, o la processione stessa, ricorda da vicino i resoconti delle processioni dionisiache, o "processione dei satiri", come la chiamava Nietzsche

([1886]

1967, 56). Mi riferisco a Nietzsche perché è stato trascurato come studioso del rituale e in particolare del rapporto tra musica, rituale e trasformazione umana autoguidata.

La sua analisi dei riti dionisiaci in *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* ([1886] 1967) suggerisce che i satiri metà animali e metà umani delle processioni non sono semplicemente esseri umani che si muovono verso il loro sé animale, ma anche l'animale umano che si sforza di superare i suoi limiti.

Le somiglianze tra le processioni di El Rocío e i riti dionisiaci sono particolarmente evidenti in termini di configurazione fisica: quella di un coro di cantori che si muove in processione e che spesso è guidato da un unico musicista che si accompagna da solo (Stolba 1990, 11). Ci sono anche gli atti caotici finali da considerare, anche se il caos del coro del Rocío non è chiaramente così esagerato come in alcuni resoconti delle processioni dionisiache (Otto 1965, 103, 120, 189; Daniélou [1984] 1992, 37, 164-165). I Rocieros non cercano solo l'espressione altamente emotiva della "glorificazione", ma anche qualcosa di vicino a ciò che Nietzsche ha definito l'impulso che cerca di sperimentare il "paradosso che sta al cuore del mondo" ([1886] 1967, 58). Vediamo echi di questa spinta verso il caotico al Rocío in frasi come il "caos controllato" e la "sublime ferocia" di cui sopra. Lynn Matluck Brooks, in *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age* (1988), sottolinea la stessa tendenza delle processioni nella Siviglia del XVI secolo a diventare un po' caotiche, almeno agli occhi delle autorità (60-64, 122), e Allen Josephs, in *The White Walls of Spain* (1978, 101-131), racconta come storicamente ci siano testimonianze di questa pratica da parte di osservatori esterni che risalgono a secoli fa.

Ma possiamo anche *sperimentare* il caotico in modo immediato, poiché è un elemento prominente e integrante delle pratiche rituali di el Rocío. La sintonizzazione emotiva (come la chiamo io) e la sua componente caotica all'interno dei rituali è molto, anche come suggeriva Nietzsche ([1886] 1967, 62-63), un impulso autodiretto che nasce dall'interno della popolazione. Le istanze caotiche che si verificano all'interno di queste processioni, come verrà dimostrato nel capitolo 9, non sono in alcun modo obiettivi ricercati dalla gerarchia ecclesiastica. Le processioni della romería, come quelle della Settimana Santa, sono fenomeni di base che nascono dalla popolazione in generale. La mia ricerca indica che includono membri proporzionali di tutto lo spettro sociale e, come ha sottolineato anche Allen Josephs (1978, 17-21), le loro radici affondano nel passato culturale andaluso.

### *Lo sfondo mitologico dell'immagine in relazione alla romería*

El Rocío è un pellegrinaggio devozionale a una specifica immagine della Vergine Maria, chiamata *La Virgen del Rocío* ("La Vergine della rugiada"). L'immagine fa parte di quello che Victor Turner ha identificato come il "Ciclo del Pastore" ([1978] 1995, 41-42), una serie di leggende che riguardano il miracoloso ritrovamento di statue della Vergine, secoli dopo che erano state nascoste dall'avanzata dei Mori in Iberia a partire dal 711. Le leggende di solito coinvolgevano una regione selvaggia e remota, un pastore errante (o, meno spesso, un cacciatore) e una sorta di guida soprannaturale, da cui il "Ciclo del Pastore". Per ciclo si intende non solo un gruppo di miti, o *leyendas* (leggende), come vengono solitamente chiamate, ma anche il fatto che all'interno di ogni mito ci sono degli schemi ricorrenti: (a) un cacciatore o un pastore trova un'immagine della Vergine Maria in

qualche località remota (b) la persona

tentano di portare con sé l'immagine, ma per un motivo o per l'altro si rivelano impossibili (c) diventa chiaro che il luogo in cui l'immagine è stata trovata è quello in cui deve rimanere e in cui deve avvenire la venerazione. (d) il luogo esatto e i suoi dintorni sono considerati sacri.

La *Leyenda* di El Rocío, almeno in forma scritta ufficiale, fu presentata nel 1758 dalla Hermandad di Almonte (si veda la traduzione nell'Appendice A) - la piccola città della provincia di Huelva, la più occidentale dell'Andalusia (si veda la mappa nell'Appendice A).

B)-che rivendicano la Virgen del Rocío come loro patrona (Trujillo Priego 1995, Cantero 1996, Taillefert 1997). A quel tempo, tuttavia, il pellegrinaggio aveva già almeno trecento anni. Sebbene siano sorte versioni leggermente diverse per quanto riguarda i dettagli della leggenda, tutte le versioni coincidono per quanto riguarda i tratti generali della storia (ibidem).

La celebrazione di questa particolare Vergine ha subito diverse modifiche, tra cui la data dell'evento, le vesti, i simboli e persino il nome, e continua a subire lievi cambiamenti anche nel presente (una versione completa della leggenda è riportata nell'Appendice A, seguita da una cronologia dei principali eventi fino ai giorni nostri). Attualmente, la celebrazione della *Virgen del Rocío* avviene 50 giorni dopo la Pasqua, il lunedì di Pentecoste, secondo il calendario della Chiesa. Le date possono variare di anno in anno nell'arco di due settimane, ma di solito la celebrazione avviene tra l'ultima settimana di maggio e la prima di giugno. I nomi della Vergine - La *Blanca Paloma* ("la colomba bianca") e la *Virgen del Rocío* ("la Vergine della rugiada") - sono estremamente esoterici e la collegano direttamente allo Spirito Santo attraverso metafore comuni nel cattolicesimo. La profonda iconografia e il

simbolismo di questa particolare Vergine meritano uno studio a sé. Tuttavia, ciò che risulta evidente

Dal punto di vista dell'osservatore partecipante ai rituali, i simboli esoterici che si sono accumulati nel corso dei secoli hanno scopi diversi in tempi diversi (si veda l'Appendice A, Leggenda e cronologia), ma tendono a sorgere sulla scia della pratica rituale. Ad esempio, sul manto della Vergine è presente una salamandra decorativa, aggiunta probabilmente nel XVI secolo (Ríos González 1978, 16). Non esistono pratiche rituali relative a questa salamandra. Allo stesso modo, non ci sono riferimenti ad essa in nessuna preghiera o testo. Tuttavia, se si esaminano i trattati alchemici medievali, il simbolismo è chiaro: le salamandre si riferiscono alle "lingue di fuoco" del Nuovo Testamento associate alla discesa dello Spirito Santo durante la Pentecoste (Roob 1997, 488). L'aggiunta può essere dovuta a diverse ragioni, ma ciò che è chiaro è che nelle pratiche rituali attuali della romería il simbolo della salamandra non ha un ruolo evidente. È solo uno dei tanti simboli che compongono l'immagine della *Virgen del Rocío*, e ognuno di essi potrebbe giustificare un proprio commento.

Tuttavia, questi simboli palesi possono creare lo stesso tipo di confusione dei simboli involontari: gli attuali marcatori sociali di classe, identità e potere che preoccupano tanti antropologi sociali. Ma i simboli sociali sono ancora più facilmente confusi e mal interpretati, come questo lavoro dimostrerà nelle parti I e II. Tuttavia, gli esempi della salamandra e di altri simboli simili sono alla base di un tema di fondo di questo lavoro: Dobbiamo fare attenzione quando assegniamo un significato ai simboli all'interno di un rituale prima di averne fatto esperienza. Studiare i simboli indipendentemente dal rituale, per includere le mitologie associate, può portare a molte conclusioni errate. Se si considera che il culmine della romería avviene il *Lunes de Pentecostés* (*lunedì sera di Pentecoste*), che la Vergine viene

portata fuori in una processione chiamata *La*

*Salida*, e che uno dei suoi nomi è *La Blanca Paloma* ("La colomba bianca"), il collegamento intenzionale tra la romería, Maria e lo Spirito Santo diventa ovvio. Tuttavia, se si partecipa al rituale, diventa altrettanto ovvio che gli aspetti centrali della romería sono l'adorazione emotiva di Maria e la totale potenza esperienziale del pellegrinaggio. Le interpretazioni dottrinali o esoteriche della Vergine, riflesse nei simboli in continua evoluzione, sono un secondo posto. Il Rocío stesso è un esempio della facilità con cui si possono commettere tali errori, in quanto ci sono molti simboli, come quello della salamandra, che se si concentrassero su un oggetto attraverso il quale interpretare la romería, porterebbero a enfatizzare idee arcaiche che non fanno più parte delle pratiche attuali. Inoltre, sebbene le spiegazioni dottrinali possano essere significative in altre circostanze (come la stesura di un libro sul Rocío), esse non sono centrali per il Rocío nella sua effettiva esecuzione. Questo punto verrà chiarito nella Parte II, dove verranno analizzati i rituali stessi. La relazione teorica tra mito e rituale, in quanto espressioni del processo semiotico dell'esperienza e della rappresentazione, è una questione centrale nell'ambito degli studi sui rituali e verrà approfondita nella Parte III di questo lavoro.

### ***La terra e la sua mitologia: Un paradiso ai margini liminali per la guarigione attraverso la glorificazione emozionale***

L'attuale città di El Rocío - dove l'immagine è conservata in un bellissimo eremo completamente ristrutturato tra gli anni 1963-1969 (Trujillo Priego 1995, 363; Taillefert 2002, 43-48) - si trova nelle savane che costituiscono il delta generale del fiume Guadalquivir che sfocia nell'Oceano Atlantico al largo della costa occidentale.

costa dell'Andalusia (si vedano le mappe in Appendice B). L'area è denominata "*El Coto de la Doñana*" ("La riserva della Doñana"), una terra che ha una lunga storia di territorio selvaggio e marginale (Taillefert 2002, 15-25; Trujillo Priego 1995, 31-34; Muñoz 2003, 23-27), una riserva di caccia medievale dei re (Trujillo Priego 1995, 32; Taillefert 2002, 16; Muñoz 2003, 38) e luogo di allevamento di cavalli (Muñoz 2003, 23-43). Oggi è un parco nazionale protetto (Muñoz 2003, 97-100; Trujillo Priego 1995, 59) e oggetto di pellegrinaggio.

Gli abitanti del luogo sostengono che il nome *La Doñana* sia una contrazione di *Doña Ana* ("Signora Ana"), attribuito a una certa duchessa, moglie di un duca di Sidona del XV secolo che possedeva la terra e sosteneva la venerazione della Vergine (Taillefert 2002, 26; Trujillo Priego 1995, 35). Pare che la duchessa sia morta reclusa in un piccolo palazzo costruito nella foresta (che si trova lungo il cammino della romería; si veda "Giovedì" in Appendice B). Ma la relazione tra il nome e le terre a cui si supponeva si applicasse è stata contestata e rimane incerta (Murphy 1997, 169-183).

Un fiume che attraversa le savane era chiamato *La Madre de las Marismas* ("La Madre delle savane") (Burgos 1974, i). Le immediate vicinanze di El Rocío erano chiamate *Las Rocinas* ("Terra dei Nag" o "Nags") (Taillefert 2002, 21, 51; Trujillo Priego 1995, 33; Reales 2004, 9; et al). Nel XV secolo la zona stessa era chiamata anche *Madre de las Marismas* o semplicemente *Madre* ("Terra Madre"), forse in riferimento al fiume (Taillefert 2002, 21).

Non sono sicuro che la relazione tra una duchessa e il nome della terra celebrata durante El Rocío sia particolarmente rilevante. La contrazione da Doña Ana

a

La Doñana sembra insufficiente se si considera che la terra stessa si chiama "La Doñana". Una traduzione migliore potrebbe essere "Terra della Signora", poiché la parola Doña significa "Signora" e il suffisso "ana" può facilmente significare "di" o "da", come nella parola *Malagueña*, che significa una canzone o una donna della città di Malaga. Il nome "La Doñana" può facilmente significare "La terra della (o appartenente alla) Signora", o "La terra della Signora Ana", che si riferirebbe comunque a Maria facendo riferimento a sua madre "Anna" o, in ebraico, "Hannah" (Nuovo Avvento, "Sant'Anna"). Questo è un riferimento molto più probabile, soprattutto se si considera che l'"Immacolata Concezione" di Maria riguarda proprio sua madre Sant'Anna (Nuovo Avvento, "Immacolata Concezione"). Questa dottrina ufficiale della Chiesa è una proclamazione recente, emessa nel 1854 (Nuovo Avvento, "Dottrina"), ma era comunque una pratica "ufficiosa" in Andalusia già prima del 1653, dove la troviamo in una delle prime pubblicazioni ufficiali che riconoscono la relazione tra la città di Almonte e la Vergine che sarebbe poi stata chiamata Vergine di El Rocío: *En el nombre de la Santa Trinidad... y de Gloriosa Virgen Santa María de las Rocinas, Madre de Dios concebida sin pecado original*" ("In nome della Santa Trinità... e della Gloriosa Vergine Maria delle Rocinas, madre di Dio concepita senza *peccato originale*"). Notiamo innanzitutto l'ovvia affermazione di quella che due secoli dopo sarebbe diventata la dottrina cattolica ufficiale e, in secondo luogo, l'idea della Santa Trinità, che in molti luoghi del Mediterraneo cattolico assume una forma femminile come "*Maries sur la Mer*" ("Marie sul mare" nel sud della Francia) o "*Triana*" ("Tri-Ana", o "Tre Annes", a Siviglia). Il tema del concetto di "Triplice Dea" è stato trattato a lungo dal compianto Robert Graves (1975, 383-408). Il suo lavoro mitologico è stato notevolmente supportato dal lavoro storico

di

Allen Josephs. Secondo Josephs (1983, 121-131), quest'area era stata sede di molte venerazione precristiane, come nel caso di molti altri santuari e luoghi di pellegrinaggio mariani (Josephs 1983, 123; Turner [1978] 1995; Begg 1985; Calamari 2002).<sup>5</sup> Tuttavia, come si è detto, se l'analista si addentra troppo nei simboli storici, questi possono facilmente portare lontano dal "lavoro" attuale del pellegrinaggio. Tuttavia, dobbiamo anche notare che molti concetti che sembrano persistere attraverso i secoli non lo fanno perché una storia o un mito vengono ripetuti in continuazione, ma piuttosto perché ci sono dei rituali sotto i concetti che li mantengono in vita (da approfondire nei capitoli 11-13). Le relazioni tra i numerosi pellegrinaggi della Vergine Maria, la Trinità e il concetto di terra sacra non possono essere ignorate. I pellegrinaggi sono rituali che hanno di fatto mantenuto intatte tali idee e relazioni, come esemplifica El Rocío. Ma il fatto che i pellegrinaggi e gli altri rituali possano contenere elementi pre-cristiani non li rende meno cattolici. Il pellegrinaggio di El Rocío è estremamente cattolico in tutti i sensi e la gente si sente completamente cattolica. Quello che vedremo è come le romerías mantengono e continuano a generare cultura cattolica, non il contrario.

Di interesse per questo studio, per quanto riguarda l'ubicazione dei luoghi di pellegrinaggio del ciclo, è ribadire che si tratta sempre di luoghi remoti e spesso non facilmente accessibili (Josephs 1983, 133; Turner [1978] 1995, 3-8). Come già detto, le leggende del Ciclo del Pastore includono la scoperta di un'immagine della Vergine. In ogni leggenda, il luogo del ritrovamento diventa importante quanto l'immagine stessa. È un motivo costante e un aspetto essenziale delle pratiche che ne derivano. I pellegrinaggi sono

generato dall'insistenza della Vergine sul fatto che il luogo particolare in cui è stata trovata l'immagine - o in cui è apparsa - e i suoi dintorni (*aldea* in spagnolo), deve essere il luogo in cui devono avvenire gli atti di venerazione (De la Fuente [1879] in Turner [1978] 1995, 42). Questa insistenza è resa evidente in modi diversi all'interno delle varie leggende. Ma è anche coerente il fatto che in ogni leggenda il luogo preciso del ritrovamento deve essere considerato terra sacra.

Ad esempio, ecco una sintesi dei punti principali contenuti nella narrazione della Leggenda di El Rocío, basata sulla versione pubblicata per la prima volta dalla Hermandad di Almonte nel 1758, con il titolo "*Regla Directiba Del Rocío*" e poi di nuovo in facsimile nel 2003. È tradotta integralmente da questo autore nell'Appendice A, con commenti aggiuntivi tratti da varie fonti. Le citazioni che seguono sono estratti dal testo originale:

1. Come Dio, nella sua provvidenza, ha permesso la conquista della terra da parte dei Saraceni nel terribile VIII secolo (6).
2. Quando gli spagnoli fuggirono dall'improvvisa avanzata dei Saraceni, nascosero le reliquie e le statue nelle terre selvagge, affinché non venissero profanate. Nel corso dei secoli furono dimenticate (6).
3. Con l'avanzare dei cristiani, statue e reliquie riemergono come "fiori mai così apprezzati in questa terra" (6).
4. Otto di questi oggetti sono nominati, tra cui la "Vergine di questa Confraternita Almonte" (6).
5. Gli spagnoli godevano ora di una libertà "innocente" dopo la "pulizia" dell'Andalusia dal giogo tirannico dei saraceni "impuri" (6-7).
6. Dio creò allora una "Casa di Rifugio" e una "Piscina Mistica" dove gli spagnoli appena liberati potessero essere purificati dalle infermità dello spirito e del corpo. Creò anche un albero abbondante alla cui ombra potessero trovare "tregua dalle lotte e dalle fatiche del mondo" (7).

7. In questo "paradiso" (allora chiamato *Las Rocinas*), si trovava la statua miracolosa di Maria Santissima delle Rocinas, oggetto della loro devozione e di cui "non esiste un'altra altrettanto gradita a Gesù Cristo" (7).

Come chiarisce l'introduzione alla leggenda, i dintorni di quello che oggi è El Rocío sono "una terra da guarire", un "paradiso" in cui può avvenire la guarigione delle "infermità dello spirito". Queste qualità sono attribuite alla terra stessa, insieme alla statua "miracolosa". Se partecipare al pellegrinaggio significa recarsi in un luogo di guarigione, allora è chiaro che il pellegrinaggio stesso ha una sorta di obiettivo curativo, trasformativo e terapeutico. Questo non vuol dire che le guarigioni "miracolose" siano una componente importante di El Rocío, ma comunque sono una caratteristica precisa (Trujillo Priego 1995, 21-27).

Ciò che, a mio avviso, è più significativo della liminalità territoriale dei luoghi di pellegrinaggio è il modo in cui essi fungono da rinforzo fisico agli altri confini liminari che vengono penetrati dai pellegrinaggi in generale e dalle romería in modo specifico e drammatico. L'aspetto emotivo della romería è certamente, dal punto di vista della performance e dell'esperienza, la sua caratteristica più saliente.

I confini liminali tra le emozioni possono essere definiti come quelle aree di alta generazione emotiva in cui panico, violenza, paura, estasi, gioia e stupore (in entrambi i sensi di cui sopra) iniziano a scomporsi e ad assomigliarsi. Questi territori emotivi liminali sono il fulcro della costante strutturazione e decostruzione degli stati emotivi, non solo a El Rocío ma, come la mia ricerca mi ha suggerito, nella pratica rituale andalusa in generale. Il "paradiso" in Andalusia, quindi, non è necessariamente tranquillo.

Questa strutturazione emotiva è un potente strumento culturale che nel tempo crea un'estetica comportamentale, attraverso un processo che chiamo "sintonizzazione emotiva". Tale sintonizzazione è essa stessa il risultato continuo della pratica che chiamo "strutturazione (e destrutturazione) emozionale". La liminalità a vari livelli è quindi una componente chiave della romería, che comprende: la liminalità del territorio (intraprendere fisicamente un viaggio verso un margine territoriale), la liminalità delle barriere sociali (communitas) e la deliberata penetrazione ed espansione di quei confini liminari che categorizzano il proprio paesaggio emotivo interiore (strutturazione e sintonizzazione emotiva). Abbiamo quindi la liminalità dell'ambiente, del sociale e del corpo fisico.

### ***Liminalità territoriale e processione come estensione delle teorie rituali di van Gennep***

È interessante notare che van Gennep basa le sue teorie sulla liminalità e sui riti di passaggio sulla liminalità fisica dei territori. Il secondo capitolo del suo influente *Riti di passaggio* (o "transizione", come preferiscono alcuni traduttori) si intitola infatti "Il passaggio territoriale" (van Gennep 1960, 15). Egli osserva i rituali che circondavano la delimitazione dei territori e il passaggio da un territorio all'altro. Questi confini, o *limina*, non si limitano a separare gruppi di persone, ma delimitano anche la terra stessa in territori con attributi sacri e religiosi propri. Queste osservazioni costituiscono il punto di partenza per le sue teorie sulle transizioni rituali.

Van Gennep descrive le zone neutre come generalmente costituite da fitte foreste, paludi, terre brulle o cime isolate. Ma si può notare che questi tipi di paesaggi

sono importanti anche per i luoghi di pellegrinaggio. El Rocío, per

è situata in una palude, da cui il titolo di *Virgen de las Marismas* ("Vergine delle paludi" o "delle savane"). Allo stesso modo, *Montserrat* e la *Virgen de la Cabeza* sono due dei più importanti luoghi di pellegrinaggio in Spagna, ed entrambi si trovano in cima a promontori estremamente alti, rocciosi e ripidi. La visione di Lourdes, in Francia, è avvenuta in una grotta nel cuore di una foresta (osservazioni personali).

### La "marcia" militante e religiosa verso i confini liminari

Van Gennep parla anche della marcatura dei territori ai margini liminali con diversi tipi di oggetti e costruzioni architettoniche, come oggetti fallici, teste di animali morti, grandi marcatori di pietra e portali che sono semplicemente porte astratte (van Gennep 1960, 15-16). Ma van Gennep non sembra aver considerato il possibile ruolo delle processioni come mezzo per rivendicare, marcire, mantenere e attraversare i confini, anche se parla della relazione tra parole come "marce", "marchi" e il titolo francese di *marchese* come nomi di confini e descrizioni di come vengono raggiunti e mantenuti (ibid., 17-18). I luoghi liminari tra i confini, le zone neutrali, erano a volte riservati ai campi di battaglia (ibid., 16).

Questi concetti hanno una particolare rilevanza per il pellegrinaggio in Andalusia. Innanzitutto, vediamo la processione come una struttura formalizzata all'interno della quale i pellegrini possono passare attraverso i confini liminari dalla tendenza della Messa a mostrare e rafforzare l'ordine sociale vigente (vedi capitolo 8) alla *communitas* delle romerías e all'anonimato delle processioni della Semana Santa.

Ma le processioni delle romerías possono anche essere servite a *marcare* effettivamente i confini territoriali come sotto il patrocinio di particolari divinità, in

questo caso marcando i territori come *La*

*Tierra de Santa María* ("Terra di Santa Maria") ai margini dei territori detenuti dai Mori durante la *Reconquista* ("Riconquista").

La collocazione di immagini della Vergine Maria in punti chiave della frontiera da parte degli spagnoli durante la loro avanzata contro i musulmani era una mossa strategica che comunicava la marcatura e la rivendicazione del territorio (Taillefert 2002, 18-21; Pérez-Embíd 2002, 233- 234, 323-336). A prescindere dall'esattezza o meno della leggenda secondo cui il re Alfonso ordinò la costruzione di un eremo contenente una Vergine nelle vicinanze dell'attuale El Rocío, la pratica di collocare strategicamente le Vergini per marcare il territorio e proteggere le terre conquistate era comune, così come l'attacco e la rovina di queste immagini da parte dei musulmani razziatori (Trujillo Priego 1995, 32-36; Taillefert 2002, 2).

L'avanzata degli spagnoli non si limitava a posizionare una chiesa, a creare un avamposto o a stabilire una guarnigione. Una xilografia del XVI secolo raffigura una romería alla *Virgen de la Cabeza* (la "Vergine del Promontorio"); questa romería fu la più grande dell'Andalusia fino al XIX secolo, quando El Rocío la superò. In questa xilografia, le processioni sono molto simili alla processione della *Presentación* dell'attuale El Rocío. Inoltre, si sarebbe potuto facilmente scambiare la raffigurazione, che riprende un'ampia veduta da lontano, per una processione militare (cfr. Fig. 2-1).

Sto suggerendo che le processioni militanti potrebbero aver fatto parte della strategia generale di mantenimento del territorio una volta conquistato o rivendicato dai monarchi cristiani. Le processioni possono aver avuto il duplice scopo di marcare religiosamente (ponendo la terra sotto la protezione di una Vergine) e di affermare il possesso di quel territorio (attraverso

proiettando una presenza militare ai suoi nemici attraverso i margini liminari). La religione e l'esercito possono facilmente confondersi (come dimostrano le mie esperienze, raccontate nel Preludio), soprattutto all'interno di culture teocratiche o semiteocratiche. Una romería può anche essere servita a segnare quali territori erano diventati cristiani. A tal fine, le processioni avrebbero dovuto marciare lungo i bordi liminari che confinavano con i territori detenuti dai musulmani. Per come l'ho vissuta a El Rocío, la processione militante e la processione religiosa sono facili da confondere, soprattutto per le loro apparenze superficiali. La strategia di realizzare due fini apparentemente opposti, l'esperienza religiosa e la proiezione militante, è un possibile aspetto interessante della flessibilità della processione rituale.

Un'eredità di questo duplice uso è suggerita dalla scelta del tamburo utilizzato in tutte le processioni dell'Andalusia: il tamburo militare da campo (cfr. Capitolo 4, Figg. 4-5, 4-6 e 4-16).

In altre parti del mondo si possono ancora osservare pratiche simili. In Irlanda del Nord, ad esempio, si parla di "stagione delle parate" (Kirkland 2002, 12). In questo periodo, cortei superficialmente religiosi e decisamente militanti (ma senza esibire apertamente le armi) sfilano o mariano ai margini dei quartieri contesi, lungo certe zone "terra di nessuno", e spesso penetrano provocatoriamente in un'area contesa (ibid., 13-15).

Allo stesso modo, sia gli indù che i musulmani in India usano le processioni religiose per intimidire e affermare il territorio e la presenza. A volte le processioni sono usate deliberatamente come strategie di intimidazione, ma altre volte causano involontariamente tensioni per il solo fatto della loro presenza organizzata e sostanziale (van der Veer 1994, 1-17).



**Figura 2-1 Romería de La Virgen de la Cabeza, litografia del XVI secolo  
"La Vergine del Promontorio"** (Foto per gentile concessione della Real  
Cofradía Matrice: <http://www.virgen-de-la-cabeza.org>)

L'approfondimento di questa idea non rientra nei limiti di questo scritto, ma vale la pena di ricordare che la flessibilità della processione e la sua immediata efficacia in

La visualizzazione e la strutturazione di un intento mirato sembra affondare le sue radici nell'etologia di base. Possiamo vedere molte somiglianze parallele tra l'intenzione e la formazione di un gruppo in esempi come il coro e l'esibizione sincronizzata di alcuni primati (Mercker 2000, 315), la marcatura del territorio da parte dei primati accompagnata da vocalizzazioni (Ujhelyi 2000, 119) e la relazione tra l'*intenzionalità* e il fare musica (Arom 2000, 27), tra gli altri. La pratica del movimento in formazione si ritrova a tutti i livelli dell'organizzazione umana, dai rituali dell'esperienza religiosa (come suggerito da questo lavoro) alle manifestazioni più elaborate dell'ordine sociale, come suggerito da Brooks (1998), fino alla forma forse più comune oggi, la processione o parata militare.

La fisicità iconica della processione - il suo potenziale immediato di generare uno stato fenomenologico, di coinvolgere coloro che ne fanno parte e di formalizzare ciò che è stato generato emotivamente, il tutto all'interno di un unico flusso strutturato - mostra una sorprendente semplicità ed economia di forme e movimenti. Quando i contenuti emotivi della processione vengono ulteriormente focalizzati dalla produzione musicale, tutte le potenzialità vengono amplificate. La consonanza tra gli elementi di intenzionalità emotiva, struttura rituale e struttura musicale si intensifica reciprocamente all'interno della processione.

Di conseguenza, c'è una proiezione amplificata dell'intenzione da parte della processione nel suo complesso verso coloro che sono *al di fuori delle* sue strutture rituali (lo spettatore, amico o nemico che sia), mentre allo stesso tempo la processione serve a intensificare lo stato fenomenologico, emotivo, di coloro che sono *al suo interno*. Nell'esempio di una formazione militare, la formazione può suscitare e intensificare la paura di chi la affronta, ma allo stesso tempo incoraggiare

e dare un senso di sicurezza.

potere a coloro che fanno parte della formazione. Questo doppio potenziale può spiegare perché le processioni penitenziali medievali erano spesso chiamate "pellegrinaggi processionali militanti" (Groves Vol. 9, 631-632; Cohen 1970, 64). Per i partecipanti, le processioni erano religiose e penitenziali; per gli osservatori, dovevano apparire militanti e potenzialmente minacciose.

### *Fenomenologia interna ed esterna della processione*

La processione militante - che occupa il territorio, segnando e penetrando i confini liminari del luogo - costituisce la processione esterna, soprattutto se osservata da uno spettatore. La penetrazione della liminalità sociale attraverso la *communitas* è una fenomenologia interna della processione della romería e del pellegrinaggio in generale (Turner [1978] 1995, 1-39), mentre la sintonizzazione emotiva all'interno di una modalità emotiva costituisce un "lavoro" della processione della romería se considerata dal punto di vista dei partecipanti stessi e, nella processione andalusa, è spesso caratterizzata dalla penetrazione dei bordi liminali emotivi interni, come affermato in precedenza. Il fenomeno di una processione interna, per i partecipanti, e di una processione esterna, per gli osservatori, è vero indipendentemente dal fatto che si tratti di una processione militare vera e propria, di una processione sociale/civica o di una processione religiosa.

Le intenzioni interiori di qualsiasi processione possono essere diverse o addirittura in contrasto con il suo potenziale intrinseco di proiettare un'intenzionalità esteriore basata unicamente sulla sua stessa presenza come corpo umano formalizzato che occupa lo spazio e si muove nel tempo. I due aspetti, il fenomenologico interno e la proiezione esterna, sono caratteristiche intrinseche del rituale processionale.

Entrambe le caratteristiche sono accessibili e

osservabile dall'osservatore partecipante sul campo, ma la processione interna non è sempre disponibile per l'osservatore o lo spettatore. Portare alla luce questo duplice aspetto interno ed esterno della processione era l'intento del Preludio. La mia esperienza di "sintonizzazione" con la processione interiore è stata per me un passo essenziale per poter sperimentare, se non comprendere, le emozioni caotiche che mi circondavano durante la processione finale della Salida. Il modo in cui si svolge il lavoro della processione interiore, così come viene praticata a El Rocío, costituirà gran parte di ciò che seguirà nella Parte I e nella Parte II.

### *Il pellegrinaggio processionale: ordine sociale, esperienza religiosa e communitas*

Il concetto di "communitas" è stato introdotto per la prima volta dall'antropologo Victor Turner nel *Processo rituale* (1969, 94), e Turner lo ha applicato specificamente al fenomeno del pellegrinaggio ([1978] 1995, 13, 250). Le sue osservazioni lo portarono a concludere che nell'esperienza del pellegrinaggio le persone si riuniscono in una condizione di temporanea uguaglianza che è essenziale per il processo rituale del pellegrinaggio (1978, Introduzione). Sebbene la sua idea di communitas sia stata messa in discussione da autori come Sallnow (2000, 197-203), le mie osservazioni - come risultato della mia appartenenza alla Hermandad di Granada in particolare e della mia partecipazione alla romería di El Rocío in generale - hanno rivelato chiaramente che una sezione trasversale completa dell'ordine sociale andaluso frequenta la romería e che partecipa a tutte le attività come una communitas.

Alle osservazioni di Turner, tuttavia, vorrei aggiungere due spunti di riflessione. Il primo è che ho trovato la communitas di El Rocío non solo temporanea, ma anche non intenzionale. Non credo che le persone si siano riunite come parte di un processo rituale che ristruttura l'ordine sociale con lo scopo di rinforzare quell'ordine sociale alla fine del processo rituale. Sono convinto che la communitas temporanea fosse il risultato di persone che si riunivano da tutto lo spettro sociale alla ricerca di qualcosa che non potevano trovare in nessun altro modo se non in un rituale sacro come El Rocío. Il lavoro socio-storico di William Christian Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (1989) suggerisce con forza che la religiosità attraversa tutti i confini sociali in proporzioni relativamente uguali. Tuttavia, questo suggerirebbe anche il contrario: che anche l'irreligiosità deve essere equamente distribuita. Il lavoro storico e sociologico di Christian è ulteriormente supportato dalla neurofenomenologia, un campo di studio introdotto da Charles Laughlin, Eugene d'Aquili e John McManus (1990) e ulteriormente sviluppato da D'Aquili e Newberg (1999).

La neurofenomenologia si basa sui principi fondanti dello strutturalismo biogenetico, introdotto per la prima volta da Laughlin e d'Aquili in *The Spectrum of Ritual* (1979). Questa posizione teorica, basata sulla neurobiologia e sugli studi rituali, suggerisce che il sistema nervoso umano è predisposto sia alla ricerca che al raggiungimento di esperienze religiose (Laughlin 1990, 144-156; d'Aquili 1999, 21-47). Inoltre, quando l'esibizione dell'ordine sociale è lo scopo della processione, le persone che vi partecipano sono perfettamente in grado di distinguere tra communitas e esibizione sociale. Anche in Brooks abbiamo molti esempi di processioni cinquecentesche il cui scopo era, oltre a quello di celebrare una

particolare evento ecclesiastico, l'esposizione e la celebrazione dell'ordine sociale. Le istruzioni, come rivelano i documenti superstizi dell'epoca, erano esplicite su come i vari membri e ordini della società dovevano essere presentati all'interno della processione (Brooks 1988, 121-126, 165).

Sono convinto che quelle persone, per le quali è importante raggiungere gradi più profondi di esperienza religiosa, si uniranno per perseguire tali esperienze e superare qualsiasi resistenza che le loro identità sociali potrebbero offrire. A tal fine, faranno di tutto per impegnarsi in uno sforzo comune, anche se temporaneo, con membri di qualsiasi strato sociale. El Rocío, come sarà evidente, è un esempio di grande dispendio di energie e risorse in questo senso. Tuttavia, come sarà evidente, anche il guadagno che si ottiene generando prodotti culturali è enorme. Sulla base della mia esperienza a El Rocío e di ciò che credo sia fortemente implicito nella letteratura in generale, e in particolare negli esempi che ho citato sopra, vorrei sostenere che la communitas è una condizione predefinita che deriva dalla ricerca di esperienze religiose. Queste esperienze e il loro perseguimento collettivo hanno grandi benefici culturali, e questi benefici in relazione a El Rocío saranno considerati nel corso di questa tesi.

La communitas di default che occlude l'ordine sociale nel perseguire esperienze religiose attraverso rituali come il pellegrinaggio, agisce in contrasto con l'esperienza di default dell'ordine sociale che si verifica all'interno dei rituali in cui le esperienze religiose più profonde sono rinviate o spostate attraverso il simbolismo.

Le teorie del sociologo

E. Durkheim hanno influenzato notevolmente le interpretazioni sociali della religione (vedi capitolo 11) e spiegano, tra gli altri concetti importanti, il rituale

religioso.

funzionando come una "proiezione" psicologica inconscia dell'ordine sociale (Durkheim [1912] 1968, 208; Bell 1997, 24). Nella Parte III sosterrò che la visualizzazione dell'ordine sociale non è affatto un prodotto psicologico, ma semplicemente la prevedibile esperienza reale dell'ordine sociale che si riunisce per scopi simbolici all'interno di rituali che sono categoricamente diversi da rituali come il pellegrinaggio. Svilupperò ulteriormente questo concetto nelle parti II e III, ma è sufficiente dire che, per quanto riguarda la romería di Rocío, le mie osservazioni mi portano a concludere che la communitas descritta da Turner è un evento reale.

Tuttavia, non è intenzionale, ma piuttosto è un'esperienza predefinita come conseguenza della ricerca di qualcos'altro. Inoltre, non è una caratteristica di ogni tipo di rituale (e Turner non ha mai affermato che lo fosse). Al contrario, la celebrazione inconscia dell'ordine sociale di Durkheim, sostengo, è semplicemente l'esperienza predefinita di un altro tipo di rituale. Qualsiasi "proiezione" dell'ordine sociale ha origine principalmente nell'inconscio degli analisti sociali che sono teoricamente predisposti a fare questa osservazione.

Sostengo inoltre che tutto ciò che traspare all'interno della communitas è facilmente comunicabile in tutto l'ordine sociale per il fatto stesso che la communitas, per definizione, è composta da membri provenienti da tutto lo spettro sociale. In questo modo la communitas funge da luogo vitale per la creazione e la diffusione di prodotti culturali, in particolare, ma non solo, di quelli di natura estetica o fenomenologica. Naturalmente, in questo studio l'accento è posto sulle creazioni culturali nell'ambito della produzione musicale e sulla sua relazione con il rituale. In particolare, questo studio esaminerà la coltivazione dell'estetica incarnata (menzionata in precedenza sotto il titolo generale di sintonizzazione emotzionale).

Tuttavia, questo lavoro suggerirà che la generazione culturale avviene

in un'ampia gamma di campi socioculturali, ben oltre i confini delle pratiche rituali stesse.

### *El Rocío, la communitas e la generazione della cultura popolare*

Il professor Michael Dean Murphy è un'autorità americana sul pellegrinaggio del Rocío. Le sue osservazioni sociologiche hanno contribuito a questo lavoro. A proposito della romería in generale, Murphy afferma quanto segue: "El Rocío è emerso come un luogo sacro caratterizzato molto più dall'intensificazione culturale che dalla trascendenza sociale spesso attribuita al pellegrinaggio. Infatti, come è stato riconosciuto molto prima che il processo di crescita esplosiva iniziasse circa quarant'anni fa, il fascino della Romería del Rocío è proprio la sua brillante miscela di devozione religiosa e celebrazione festosa di uno stile culturale ed estetico specificamente andaluso" (Murphy e Faraco 2002, 2).

Quando Murphy paragona l'"intensificazione culturale" alla "trascendenza sociale", concorda con le opinioni di diversi antropologi (compresi quelli che ho indicato sopra) nel dubitare della realtà della communitas di Turner come stato reale all'interno di El Rocío - o, come alcuni antropologi si sono spinti a dire, in qualsiasi pellegrinaggio.

Confrontando le mie esperienze con la romería di El Rocío con le descrizioni dei moderni pellegrinaggi in Occidente (Turner [1978] 1995; Nolan e Nolan 1989) e nel mondo (Coleman e Elsner 1995; Barnhill e Gottlieb 2001), ho osservato che la generazione culturale dei pellegrinaggi è sempre stata un aspetto principale dei pellegrinaggi. Inoltre, il pellegrinaggio solitario "di trascendenza sociale" è in realtà un altro

classe di rituali. Il pellegrinaggio solitario è spesso associato alle peregrinazioni dei mistici e allo stile di vita degli eremiti religiosi e viene spesso confuso con il pellegrinaggio religioso, ma i due rappresentano classi di rituali distinte.

Murphy osserva che i pellegrinaggi del XIX secolo hanno caratteristiche significativamente diverse da quelli di El Rocío. In particolare, egli cita gli aspetti generativi culturali e il controllo locale da parte delle Confraternite come attributi distinti di El Rocío (Murphy e Faraco 2000, 2-7). Tuttavia, i pellegrinaggi del XIX secolo sono tardivi in termini di storia del cattolicesimo occidentale (Turner [1978] 1995, 18-19), e El Rocío non appartiene realmente a questa categoria di pellegrinaggi.

Nella letteratura medievale le vie di pellegrinaggio sono importanti quasi quanto i siti. I percorsi del pellegrinaggio di Santiago de Compostela erano particolarmente ben documentati e di grande importanza sociale, culturale e politica (Turner [1978] 1995, 168-169; Coleman e Elsner 1995, 104-106). Tuttavia, l'odierno pellegrinaggio di Santiago nel nord della Spagna è molto diverso dalla sua controparte in Andalusia, la romería. Come racconta Turner nel suo studio sui pellegrinaggi dell'Europa occidentale e dell'America centrale, i siti di "apparizione" del XIX secolo arrivarono in un momento di crescente secolarizzazione della società europea occidentale ([1978] 1995, 203-230). A quel tempo, il cattolicesimo come cultura era, a tutti gli effetti, un ricordo del passato per la maggior parte dell'Europa occidentale. Le proprietà generative culturali del pellegrinaggio medievale non sarebbero state accettate dalla nuova società dominata dalla laicità. Grandi processioni per le strade, attività commerciali sorte lungo le vie di pellegrinaggio, blocco del traffico da parte delle autorità locali per consentire alle processioni di

attraversare le città, campeggi sponsorizzati dalle confraternite locali e dalle associazioni di categoria.

Le autorità competenti per accogliere i pellegrinaggi, gli alberghi e le locande lungo il percorso specificamente dedicati al pellegrinaggio rappresentano solo alcuni dei tanti rapporti culturali e civili a cui il nuovo spirito di "illuminismo" laico si opporrà fermamente. I nuovi pellegrinaggi ottocenteschi assumono l'aspetto del viaggio mistico, solitario, che in passato era intrapreso non dall'uomo comune, ma da eremiti e mistici. I pellegrinaggi moderni sono completamente privi di qualsiasi tipo di cooperazione civile/religiosa, o almeno di qualsiasi cooperazione che possa essere interpretata come un'affermazione pubblica del pellegrinaggio.

Di conseguenza, questi nuovi pellegrinaggi sono totalmente privi delle manifestazioni festive, processionali e pubbliche che si svolgevano lungo gli itinerari dei pellegrinaggi più antichi. Al contrario, sono diventati molto più privati. I pellegrinaggi sono tranquilli e solitari. Se i pellegrini si riuniscono in gruppi, non fanno alcuna manifestazione pubblica del loro passaggio e quindi, per quanto riguarda le popolazioni locali lungo il percorso, potrebbero essere tranquillamente dei turisti. Ciò è completamente contrario ai pellegrinaggi dell'Andalusia, e in particolare a El Rocío, dove il traffico si ferma al passaggio dei pellegrini in un villaggio o in una città, dove le ceremonie pubbliche si svolgono con la piena collaborazione delle autorità a tutti i livelli e dove le troupe televisive seguono le processioni e le trasmettono in tutta l'Andalusia e, in misura minore, in tutta la società spagnola. I nuovi governi laici del resto dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti semplicemente non tollererebbero questo tipo di collaborazione sociale totale per un evento religioso.

L'"intensificazione culturale" che Murphy individua nel passo citato (Murphy e Faraco 2002, 2) era in realtà, propongo, tipica del Medioevo.

pellegrinaggi, di cui El Rocío è un'eredità vivente. Questa formulazione dei pellegrinaggi come processioni prolungate era forse tipica del pellegrinaggio medievale, ma manca vistosamente nei pellegrinaggi europei moderni, ad eccezione delle romerías spagnole, soprattutto quelle andaluse. Questa configurazione, quella del pellegrinaggio processionale, è ancora rispettata da molti pellegrinaggi del Sud e del Centro America - un fatto che Turner potrebbe non aver notato perché ha concentrato la sua attenzione sui *luoghi* di pellegrinaggio, piuttosto che sulle *vie di pellegrinaggio*. Il pellegrinaggio più importante delle Americhe è di gran lunga quello della Vergine di Guadalupe, in Messico. Questo pellegrinaggio è, come sottolinea anche Turner, una continuazione e una variazione delle stesse leggende del Ciclo del Pastore importate nel Nuovo Mondo (Turner [1978] 1995, 41-42) a cui appartiene la Virgen del Rocío.

A questo proposito vorrei soffermarmi sulla prima frase del commento di Murphy su El Rocío, in quanto allude in modo importante al concetto di *communitas* di Turner: "El Rocío è emerso come un sito sacro caratterizzato molto più dall'intensificazione culturale che dalla trascendenza sociale spesso attribuita al pellegrinaggio" (Murphy 2002, 2). La "crescita esplosiva" a cui si riferisce Murphy, pur avendo innegabilmente una forte componente economica, viene troppo spesso fatta passare per un rapporto diretto di causa ed effetto tra gli ovvi corollari: più persone, più potenziale di sviluppo economico. Ma io sosterrò che quando la "crescita" è intesa in termini culturali, e non solo economici, allora il naturale corollario economico può essere visto come una reazione a una potente generazione culturale dal basso che non ha come forza motrice gli interessi economici, ma piuttosto spinge il potenziale economico come conseguenza della nascita del

potenziale generatore di cultura. Il rischio di

Il fatto che i fattori economici finiscano per prevalere sulla propensione del pellegrinaggio a generare cultura è un problema già sperimentato nelle pratiche di pellegrinaggio medievali. Questo problema è stato esplorato da Victor Turner ([1978] 1995, 175-200) a proposito del pellegrinaggio cristiano occidentale. Ciononostante, la coda economica non scodinzola al canino del pellegrinaggio.

Come ho già indicato, la romería non è lo stesso tipo di pellegrinaggio che rappresenta la maggior parte delle controparti europee. Tuttavia, l'aspetto della trascendenza sociale, sebbene spesso occluso dagli aspetti celebrativi della romería (in linea con la sua modalità emotiva di *de Gloria*), è comunque una caratteristica fondamentale. È facile ipotizzare una *communitas* tra piccoli gruppi di persone che viaggiano in relativo anonimato, come nel caso dei pellegrinaggi solitari. Tuttavia, come dimostra la composizione sociale della Hermandad di Granada e le sue interrelazioni (come le ho osservate sulla romería), anche la *communitas* è un elemento vitale del pellegrinaggio processionale di El Rocío. Ma, come ho già detto, sosterrò anche che la *communitas* non è un obiettivo della romería, ma piuttosto un sottoprodotto della ricerca dell'esperienza religiosa. Sostengo che le qualità socialmente trascendenti dell'esperienza religiosa creano la *communitas* di default e che questo, a sua volta, è proprio ciò che rende possibile l'intensificazione culturale a El Rocío: il fatto della *communitas*. La presenza di rappresentazioni dell'intero ordine sociale, occluse all'interno di una *communitas*, è ciò che permette a qualsiasi generazione culturale che avviene all'interno della romería di essere rapidamente diffusa in tutto l'ordine sociale. Inoltre, l'intensificazione della cultura andalusa non è solo il risultato del fatto che la romería assume le caratteristiche di una grande festa, o *fiesta total* ("festa totale"), come dice Juan Carlos

González Faraco (conversazione privata). Come chiarirò nelle parti I e II, i rituali della romería creano cultura sotto forma di estetica comportamentale. Ma il fatto che si svolgano all'interno di una communitas temporanea è ciò che facilita la rapida diffusione di queste estetiche culturali nella cultura andalusa e nella società in generale.

È per questo che la romería di El Rocío ha creato cultura popolare e - cosa più specifica e rilevante per questo lavoro - musica popolare su scala impressionante. La romería ha creato cultura dal cuore dei suoi rituali e in questo modo non può essere considerata solo il veicolo passivo di un'intensificazione culturale derivante dalla sua pura concentrazione numerica. La romería crea attivamente cultura popolare e questi prodotti culturali, in particolare il genere musicale immensamente popolare delle Sevillanas Rocieras, possono essere direttamente attribuiti alle pratiche rituali dei pellegrinaggi.

Tuttavia, come dimostrerò nei capitoli successivi, le pratiche rituali più responsabili della creazione di prodotti culturali come le Sevillanas Rocieras, i volumi di poesia e letteratura su El Rocío e, soprattutto, i luoghi in cui si genera l'estetica incarnata, si creano all'interno dei subrituali e delle attività di supporto del pellegrinaggio che non sono accessibili allo spettatore. La generazione di cultura popolare è ciò che crea l'intensificazione che a sua volta attrae sempre più persone alla romería. Tuttavia, continuerò a sottolineare che in molte culture, come l'attuale Andalusia, la cultura religiosa e la cultura popolare spesso si sovrappongono in misura elevata, e non è inconcepibile che in alcuni casi possano essere, e siano state, praticamente la stessa cosa.

Il punto di scontro sta nel determinare quale sia la forza motrice della romería.

Io sosterrò che la forza motrice è sicuramente l'esperienza religiosa.

Nella Parte II e nella Parte III sosterrò che le radici di entrambi, l'impulso a cercare la guarigione e il processo di guarigione stesso (che, nel caso di El Rocío, è prevalentemente il processo di sintonizzazione emotiva), sono contenute nelle esperienze religiose. Ma suggerirò anche con forza che il concetto primario di "guarigione" che viene perseguito attraverso le romería ha molto più a che fare con un'esperienza di benessere e con la ricerca di un'esperienza più profonda di sé e della realtà, piuttosto che con la ricerca terapeutica di un rimedio a una malattia o a una carenza specifica. La romería, come si vedrà, è soprattutto una sana e vigorosa celebrazione della vita. Da questa prospettiva, l'attraversamento dei confini può essere visto come una conseguenza inevitabile della ricerca di un'esperienza più profonda. E questa ricerca, di per sé, non può che portare a un aumento del senso di sé e della consapevolezza, o conoscenza di sé.

### *Aspetti etologici della processione (movimento strutturato) e della musica (suono strutturato)*

Gli studi di Nils Wallin nel campo della biomusicologia hanno rivelato molte relazioni interessanti tra musica e rituale da un approccio etologico (Wallin 1991; Wallin, Merker e Brown 2000). Questa osservazione di Maria Ujhelyi è particolarmente rilevante per la presente discussione: "Le caratteristiche più elementari del linguaggio, sia nella struttura che nella funzione, sorgono nel contesto della marcatura territoriale vocale, che tra le specie attuali ha raggiunto la sua forma più sofisticata nel canto solitario e in duetto delle scimmie minori (gibboni)" (2000, 125).

Questa osservazione aggiunge un'altra dimensione alla processione musicale

nel suo aspetto militante, rafforzando le implicazioni citate sopra tra verbi come "to

"marciare" e "marcare" in relazione alla definizione dei confini e alla proiezione dell'identità. Molte creature "marcano" il loro territorio in modi che non solo rendono nota la loro presenza, ma che trasmettono anche altre informazioni - sotto forma di indicatori (indici iconici) di dimensioni e determinazione (ferocia) - a un potenziale rivale. La produzione di suoni può essere considerata uno strumento particolarmente utile, soprattutto quando il contatto con un potenziale rivale sembra imminente. Suono ed esibizione possono combinarsi per diventare potenti strategie in una varietà di usi, tra cui l'intimidazione, la riaffermazione dell'identità e l'accoppiamento.

Il suono organizzato, o coreografato, è persino un risultato inevitabile di qualsiasi processione, semplicemente per la sua qualità intrinseca di essere in movimento. Il termine "segnare il tempo" (o *marciare a tempo*) è usato anche nella danza (ad esempio, nel flamenco, il termine "*marcar*" si riferisce al ballerino che segna il ritmo mentre il cantante canta).<sup>6</sup> Fare musica o suono, marciare o danzare in formazione (come movimento coreografico formalizzato) in rituali di identità, di esibizione di genere, di dominio e di intimidazione, può essere inteso, come già detto, come profondamente correlato ai livelli di base del comportamento umano radicato nell'etologia. Tuttavia, questi comportamenti vengono trasformati attraverso la processione umana e la creazione di musica in un altro livello di attività organizzata, come dimostrato al Rocío e discusso ulteriormente nella Parte III.

La processione, in quest'ottica, può essere vista non come un *tipo di rito*, ma piuttosto come una *forma* rituale che può servire a molti scopi rituali diversi. La flessibilità della processione, come forma latente di comportamento umano, rende i suoi usi praticamente inesauribili. Poiché la processione incarna un'intenzione ed è

così strettamente legata all'emozione, possono esistere tanti tipi diversi di processioni  
quante sono le intenzioni.

ed emozioni. Vedremo come le processioni rituali di El Rocío possano abbracciare un'ampia gamma di funzioni anche all'interno dello stesso rituale di pellegrinaggio complessivo e pur conformandosi alla stessa modalità emozionale di base *de Gloria*. Inoltre, a El Rocío, la modalità emozionale, i suoi aspetti fenomenici e le processioni come forme processionali non possono essere compresi indipendentemente dalle forme musicali impiegate nelle processioni rituali. Gli aspetti fenomenici delle processioni di El Rocío, in relazione alla specifica modalità emozionale *de Gloria* come costituita dall'interazione tra la musica e le processioni, continueranno a essere sviluppati nel corso di questa tesi.

Wallin avanza anche un'interessante ipotesi sull'evoluzione della coscienza umana come direttamente collegata alla focalizzazione delle emozioni e alla coltivazione di modalità emozionali, o "repertorio", attraverso un processo proto-musicale (Wallin 1991, 481-482). Questa ipotesi sarà approfondita nel capitolo 12, ma le sue implicazioni in riferimento a una base etologica ed evolutiva della processione musicale sono provocatorie.

### ***Le processioni misteriche allegoriche europee***

La storia e la letteratura degli eventi culturali che coinvolgono la processione è vasta e risale agli albori dell'antichità. Eppure la processione come forma di attività umana, di per sé, è stata data per scontata. Non esiste, che io sappia, un'opera completa che abbia come obiettivo l'esplorazione del ruolo della processione nella storia dell'umanità. Basta considerare questa semplice domanda: quanto sono pervasive le parate militari, i cortei di incoronazione, i cortei nuziali, le processioni religiose,

processioni civiche e processioni funebri, solo per citare alcune categorie di base, condividono lo stesso principio fondamentale? Direi che la processione è onnipresente proprio per le sue radici etologiche. È così vicina all'istinto che troviamo processioni per ogni emozione di base e per ogni tendenza di base, dall'aggressività alla sessualità, dalle relazioni sociali alla morte. Ne consegue che le rappresentazioni nella letteratura e nell'arte sono vastissime.

La processione allegorica nelle arti è curiosa. Queste rappresentazioni artistiche e letterarie hanno come soggetto processioni composte da oggetti che non si trovano nella realtà, ma il cui significato non è capriccioso. La processione allegorica è un veicolo altamente simbolico per le espressioni artistiche e didattiche. Alcuni autori ritengono che le "*briscole*" dei Tarocchi attuali, giunte fino a noi dal tardo Medioevo, siano modellate sulle processioni allegoriche del "Trionfo", a loro volta modellate sulle reali processioni militari trionfali dell'antichità e sulle processioni carnevalesche dell'epoca (Moakley 1966). Anche questo aspetto della processione è un argomento troppo vasto per essere trattato in modo approfondito in questa sede. Mi limiterò a richiamare l'attenzione su due caratteristiche interessanti e rilevanti all'interno delle processioni allegoriche medievali che sembrano essere state modellate sui loro antecedenti letterari greci e romani (Cauliano 1987, 3-10) che, anche in quanto allegorie, suggeriscono una qualche base in pratiche rituali reali come quelle delle processioni dionisiache dell'antica Grecia (Danliélou 1992, 117-118), e forse su rituali processionali iniziatici più arcaici (1992, 184). I quattro elementi su cui vorrei richiamare brevemente l'attenzione sono: (1) la presenza di un carro centrale, (2) l'unica modalità emotiva parallellamente a una componente musicale di corollario, che caratterizza la processione come una

canti, a volte danze, cori e (3) la presenza di animali e/o animali-uomini.

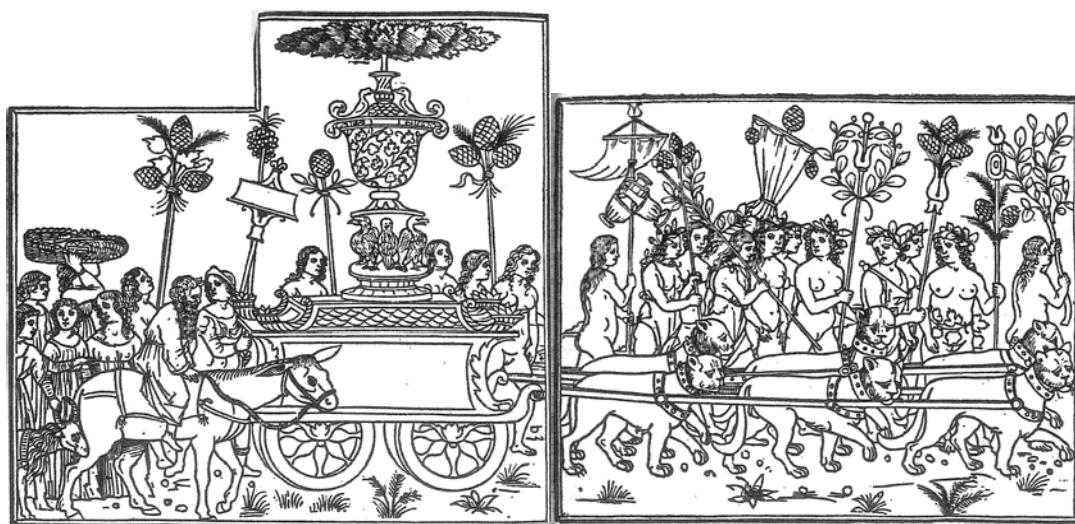
Ne trarrò degli esempi da un'opera in particolare, l'*Hyperotomachia Poliphili* (*La lotta d'amore in sogno*) attribuita a un monaco di nome Francesco Colona, pubblicata per la prima volta nel 1499 (traduzione di J. Godwin 1999). Il libro è costituito da una narrazione che descrive una serie di xilografie allegoriche, la maggior parte delle quali ha un contenuto processionale (cfr. figure da 2-2 a 2-5).

In primo luogo, c'è sempre un "carro" o un "Trionfo" centrale che manifesta lo scopo e la modalità della processione. All'interno del carro si trova una figura seduta o un oggetto esposto in modo visibile, a seconda dell'obiettivo della processione. Ogni processione ha un solo tema centrale. Qualunque sia la modalità o l'allegoria della processione, ad esempio il "Trionfo di Bacco" o il "Trionfo dell'Amore", quel tema è il fulcro della processione che le conferisce la sua modalità operativa, la sua ragione d'essere. Il carro centrale simboleggia questa modalità.

Il secondo punto su cui vorrei attirare l'attenzione del lettore è che quasi tutte le illustrazioni processionali che ho esaminato, anche al di là dell'opera da cui sono state tratte queste illustrazioni, presentano chiaramente la musica. Gli strumenti più comuni sono le percussioni e gli strumenti a fiato, e il coro cantato non solo è comune, ma è praticamente la regola. Questo non deve sorprendere, visto che la presenza di musica in quasi tutte le processioni odierne è ancora la regola. Allo stesso modo, come già accennato, la musica è un diretto corollario e creatore della modalità della processione. La musica non è un elemento opzionale; almeno non sembra essere opzionale per gli autori dell'allegoria, ma essenziale per lo scopo della processione e per il suo svolgimento.

simbolico". Questa singola modalità emozionale e la sua componente musicale costituiranno un tema ricorrente in tutta la tesi, che troverà la sua espressione finale nel mio concetto di congruenza semiotica tra musica e rituale, un concetto che sarà formalizzato come una proposizione provvisoria nel capitolo 13. Alla sua base, la proposizione si basa su un semplice fatto di buon senso che si applica solo alla processione rituale: non suoniamo musica "triste" in una processione "felice", come ad esempio non suoniamo musica funebre in una processione nuziale.<sup>7</sup> Ogni processione è una modalità emotiva specializzata, o intenzionale, che sia un matrimonio, un funerale, un carnevale, un'incoronazione, ecc.

Il terzo elemento critico all'interno della processione allegorica è la presenza di un qualche tipo di animale, o animale-umano, sia nella processione, sia nel traino del carro centrale. Questi animali sono spesso animali da favola (come gli unicorni della Fig. 2-4 e i centauri e i satiri semiumani delle Figg. 2-2, 2-5 e 2-6) o animali non addomesticati (come le tigri e le pantere delle Figg. 2-2 e 2-5). Tuttavia, questi "animali selvatici" non sono mai rappresentati come animali addomesticati all'interno delle processioni. In effetti, questi animali selvatici svolgono i loro compiti *in formazione* all'interno della processione e ci sono alcune illustrazioni in cui gli animali non hanno altro che viti attaccate a loro per indicare il loro controllo, anche se in altre occasioni possono essere completamente aggiogati come è la norma per gli animali domestici. Allo stesso modo, queste processioni allegoriche includono spesso la presenza di creature metà umane e metà bestie, come centauri e satiri, che a volte trainano il carro centrale, mentre altre volte formano il coro della processione. Cosa possono significare le relazioni animale-uomo rappresentate in queste processioni e perché sono così comunemente rappresentate?



**Figura 2-2 Quarto trionfo**



**Figura 2-3 Primo trionfo**



**Figura 2-4 Terzo trionfo**



**Figura 2-5 Quinto trionfo**



**Figura 2-6 "Il trionfo di Bacco", affresco di Annibale Carraci, 1599**  
(da Farness Gallery in *FMR Magazine*, 2003) Questo è un esempio di quanto il "corteo trionfale" fosse un soggetto comune nelle arti del tardo Medioevo e del Rinascimento. Ricordiamo che la Fig. 2-1 raffigura un pellegrinaggio processionale della stessa epoca, solo uno tra i tanti. Brooks (1988) chiarisce quanto fossero comuni le processioni nelle città. Perché, tuttavia, la costante presenza di animali - soprattutto animali non addomesticati e animali umani - nelle rappresentazioni artistiche e allegoriche?

Il mio unico scopo nel portare queste curiosità all'attenzione del lettore in questo momento è quello di evidenziare un'altra ampia categoria di rituali processionali a cui è stata applicata la pratica processionale di base: la processione allegorica mistica. Ma mentre potremmo semplicemente liquidarle come puramente allegoriche e frutto dell'immaginazione, alla fine di questa dissertazione avrò presentato prove sufficienti per suggerire che queste rappresentazioni allegoriche indicano quelle che un tempo erano pratiche reali, e che tali pratiche potrebbero avere qualcosa di profondamente comune con ciò che avviene ancora oggi all'interno di romerías come El Rocío. Semplicemente, sto suggerendo che queste processioni rappresentano una lunga tradizione di generazione, strutturazione, identificazione e coltivazione di modalità emozionali (rappresentate dai vari animali e semi-animali) attraverso la processione musicale. In senso letterale, esse rappresentano la "domatura", la "strutturazione" e la "messa a punto" dell'uomo emotivo, della "bestia" emotiva all'interno di un processo rituale deliberato e consapevole. Tuttavia, con questo non intendo "addomesticare" nel senso di rendere sottomesso. Al contrario, questi rituali, se el Rocío ne è un esempio attuale, amplificano l'autocoscienza dell'individuo e coltivano l'individualità suscitando il contenuto interiore del sé e coltivandolo deliberatamente. Inoltre, queste rappresentazioni allegoriche e i loro antecedenti storici (Daniélou 1992, 196-198, 201-208; Otto 1965, 79-85) hanno relazioni dirette con il religioso e il mistico, e per estensione con l'esperienza religiosa in qualche modo.

Quello che suggerirò è che la processione emotiva è il legame più stretto con l'impulso etologico dell'esibizione e della formazione come movimento formalizzato che, in qualche modo, nel tempo è diventato il comportamento della "processione"

come comportamento umano inciso.

comportamento. Questo comportamento di base può assumere qualsiasi forma, dalla "Macy's Parade" alla "Homecoming Parade", alla "Parata Militare", alla "Processione della Settimana Santa", al corteo nuziale, al corteo funebre, ecc. Nel capitolo 12, dove introduco il lavoro del biomusicologo Nils Wallin, suggerirò la relazione tra struttura musicale, struttura emozionale e movimento strutturato - o forma musicale, forma emozionale e movimento formale, come esemplificato nella processione organizzata in modo consapevole, può sostenere il lavoro di Wallin sulla transizione dell'evoluzione umana da cacciatore a mandriano, che egli ipotizza sia avvenuta in concomitanza con un cambiamento nella coscienza umana, a sua volta precipitato dalla capacità di focalizzare le emozioni attraverso la produzione di suoni strutturati (Wallin 1991, xviii, 482-485, 509). Certamente il movimento di una mandria non assomiglia al movimento di una processione. Tuttavia, se consideriamo la processione come un movimento di branco più strutturato, più simile al volo di formazione degli uccelli o alle formazioni difensive di alcuni animali da branco, possiamo considerare la processione umana come una formazione composta da esseri umani, ma con scopi diversi all'interno della configurazione di base. Ciò che vediamo non è solo l'uomo che ha imparato a radunare gli animali, ma anche l'uomo che ha imparato a radunare l'uomo, o l'uomo che raduna se stesso, cioè l'uomo che dirige se stesso come un processo evolutivo autodiretto, impiegando una sorta di "tecnologia" culturale che consiste nell'eccitazione emotiva e nella concentrazione emotiva, utilizzando un movimento strutturato, un suono strutturato e un'immagine centrale come mezzi per raggiungere tale concentrazione. Wallin ritiene che sia stata la capacità di generare un'emozione focalizzata a portare all'aumento della capacità cerebrale degli esseri umani moderni, e quindi a un aumento della coscienza. I

richiami dei pastori occupano un posto di rilievo nella sua teoria (anche questo aspetto sarà approfondito nel Capitolo 12). Da

Estendendo la sua teoria alla processione, potremmo suggerire che la coltivazione di una particolare modalità emotiva, come la modalità musicale e la modalità di movimento, strutturi una particolare modalità di coscienza, o "stato d'animo". Potremmo quindi dire che ciò che viene rappresentato nella processione allegorica è che ciò che veniva, e in un certo senso viene ancora, radunato o manipolato è la "bestia umana". Ciò che le allegorie rappresentano è la processione interiore che i praticanti sperimentano o cercano di sperimentare, rivelata allo spettatore delle illustrazioni attraverso le proiezioni simboliche.

### *Sintesi*

In primo luogo, devo riassumere tre potenziali usi della processione che ho trovato storicamente significativi: Processioni per manifestare l'identità sociale, processioni per manifestare un potenziale militante e processioni di natura religiosa il cui scopo esatto sembra essere oscuro, anche se propongo che siano un'eredità di un processo continuo di evoluzione umana autodiretta. Ciò che ho rivelato sulle processioni di El Rocío fino a questo punto è che sono in grado di funzionare in tutte e tre le capacità, e continuano a sovrapporsi a tutte e tre.

In secondo luogo, è lo stato d'animo emotivo interno, o modalità, che deve essere considerato quando si cerca di stabilire qualsiasi tipo di intenzionalità da parte dei praticanti del rituale. È chiaro che ci sono molti segni esteriori che indicano che le processioni di El Rocío sono come minimo festose, possibilmente religiose e/o sociali, e - almeno come rivelano da vicino - non particolarmente militanti. Ma questo in realtà non dice molto a un osservatore/analista. Perché El Rocío non è una processione allegorica.

pellegrinaggio, ma un vero e proprio pellegrinaggio processionale. L'esplorazione del "lavoro" interiore delle processioni di El Rocío e dei successivi prodotti culturali che sono il risultato di queste pratiche costituirà l'obiettivo principale di questa indagine, come presentato nell'Introduzione.

La terza considerazione di questo capitolo è stata quella di presentare il fatto che la processione è un potente strumento rituale con cui avvicinarsi e penetrare i confini. Ciò che è stato presentato finora è che ci sono tre soglie liminari da considerare per quanto riguarda il pellegrinaggio processionale che è El Rocío.

Queste sono: (1) il territorio,

(2) il sociale e (3) l'emotivo. Queste soglie possono essere ulteriormente astratte rispettivamente in: spazio, identità e coscienza. La pressione dei confini è il concetto fondamentale che sostiene, a mio avviso, le teorie di Wallin che mettono in relazione l'attenzione emotiva con la capacità cerebrale (1991, xvi-xx). Poiché i confini vengono premuti a tutti i livelli, deve esserci una pressione concomitante sulle strutture che compongono il sistema nervoso centrale. Questo aspetto verrà approfondito nella Parte III.

Il quarto concetto che è cruciale per stabilire come il lavoro della processione si trasmette in una società in cui tutti i membri non partecipano più a quelle processioni è il fatto della communitas e il suo rapporto con la cultura popolare. La diffusione di queste estetiche comportamentali nella società in generale come cultura popolare è notevolmente facilitata dalla communitas intrinseca del pellegrinaggio religioso processionale, come verrà argomentato nei capitoli successivi.

Infine, potrebbe non essere semplicemente metaforico il fatto che tanti titoli di leader religiosi e sociali facciano riferimento alla pastorizia. Uno dei titoli della

Virgen del Rocío è quello di "*Divina Pastora*". Ogni sette anni

viene vestita da pastorella e portata, in una processione rituale chiamata "*Translada*" (Trasporto), al villaggio di Almonte dove risiede per quell'anno (Taillefert 1996).

Questo evento viene anche chiamato "*Roci Chico*" ("Piccolo Rocío") (Trujillo Priego 1995, 287; Espina 2004, 74) ed è importante per i Rocieros.

Allo stesso modo, è interessante notare che il ciclo di leggende che riflette l'intero sistema della romería, come citato in precedenza, è chiamato "Ciclo dei Pastori", e il flauto del Tamborilero, il "flauto del pastore" (che sarà trattato nel Capitolo 4). Ci sono molte altre possibili coincidenze, o possibili indizi, di un legame teorico tra la processione come forma rituale e possibili comportamenti proto-ritualistici legati alle pratiche di pastorizia che verranno suggeriti attraverso il lavoro di autori come Nils Wallin più avanti in questa tesi.

## Capitolo 3: Gli elementi essenziali dei cori processionali di El Rocío

*"Cosa ne pensi di tutto questo?" chiese l'uomo in piedi sul lato della Raya polverosa. Con una mano mi passò una birra dalla borsa frigo ai suoi piedi e con l'altra fece un ampio gesto verso la marea in movimento di uomini, bestie, carri e macchine. "È meraviglioso", risposi. È un "caos controllato", disse a voce alta.*

### ***Il suono***

Se una persona si trovasse all'angolo di una strada in Andalusia e guardasse una processione del Rocío che si avvicina in lontananza, sentirebbe innanzitutto il suono di un flauto acuto su un ritmo costante di tamburi. Man mano che la processione si avvicinava, diventava evidente che un'unica persona suonava sia il flauto che il tamburo. Lo spettatore avrebbe sentito anche le campane dei due buoi che trainavano un grande ed elaborato carro d'argento decorato con fiori e guidato da un uomo che gridava e picchiava gli animali con un'asta di legno. Il carro sovrasta le teste delle persone mentre rotola sulle sue ruote a raggi di legno, ognuna delle quali ha un diametro di oltre due metri. Dietro il carro argentato si sentivano le voci di un coro misto che batteva le mani e cantava canzoni che non avevano alcuna relazione musicale con quelle suonate dall'uomo con il flauto e il tamburo. Eppure tutti e tre, la musica del tamburino, le campane dei buoi e il coro canoro, possono essere uditi chiaramente l'uno contro l'altro, e stranamente tutti i suoni si combinano per creare un *rumore gioioso*.

Oltre al suono del flauto e del tamburo, al battito ritmico delle mani e al coro

canoro che costituisce la processione, si sente spesso, tra i tanti, anche il suono di un'altra canzone.

Hermandades, i suoni dei cavalli: il loro sferragliare per le strade delle città e il loro forte nitrito. Le *cascabells* (simili ai campanelli delle slitte) adornano i muli o le mucche che trainano le carovane di alcune Hermandades. Poiché la stagione è la tarda primavera, alcune mucche arrivano con i loro vitelli legati. Nel caso di Granada, tuttavia, le carretas itineranti sono fatte come case mobili elaborate, costruite con balconi coperti di fiori e tirate da trattori. Anche i trattori sono rumorosi, anche se in modo diverso.

Tutte queste cose - stendardi, carri elaborati trainati da squadre di buoi, carovane trainate da mucche o muli, carrozze trainate da cavalli, uomini, donne, bambini a cavallo, persone che cantano e battono il ritmo, trattori rumorosi, tamburi e flauti - possono essere viste e sentite snodarsi per qualsiasi città dell'Andalusia durante il periodo della romería di El Rocío. È una cacofonia, ma una cacofonia felice e gioiosa.

Se l'osservatore seguisse una processione fino all'arrivo a una fermata ceremoniale in città, sentirebbe sicuramente anche una preghiera cantata chiamata *Salve María*, seguita da una litania di chiamate e risposte gridate che recitano più o meno così:

Solo: "Viva la Virgen del Rocío!" ("Vita" o "Lunga vita alla Vergine del Rocío!").

Tutti: "Viva!"

Solo: "Viva esa Blanca Paloma!" ("Viva la Colomba Bianca!", un altro dei tanti titoli della Vergine).

Tutti: "Viva!"

Assolo: "Viva el Tamborilero!" ("Viva il suonatore di flauto e tamburo", "...il conduttore di buoi", "...il capo della Confraternita", "...il costruttore di carri" e così via). . . il capo della Confraternita", "... il costruttore di carri" e così via).

Tutti, dopo che ogni elemento è stato chiamato fuori: "Viva!" "Viva!" "Viva!" e così via.

Molto probabilmente, se si trattava di un andaluso, conosceva già la maggior parte dei canti della processione, perché molti erano stati dei successi popolari negli anni passati, e forse conosceva anche la "Salve Maria" di quella particolare Hermandad. Una di queste preghiere musicali era diventata una canzone popolare, e anche molte altre erano ben note. Di fatto, la persona, se fosse stata un andaluso medio, con ogni probabilità avrebbe già conosciuto l'intera processione - la musica, le preghiere, i diversi personaggi e gli oggetti della processione - anche se non avesse mai partecipato al Rocío. Il motivo è che la musica del Rocío è diventata così popolare che praticamente tutti in Andalusia conoscono la maggior parte delle canzoni (HS. Vol. 4, i-x). Hanno anche imparato a conoscere il contenuto delle processioni e il rituale della romería attraverso i testi delle canzoni stampati con le registrazioni, o avendo visto le canzoni eseguite in televisione, ascoltate alla radio, o avendo letto su riviste e libri. Non ho mai incontrato un andaluso che *non* conoscesse El Rocío. In Andalusia il pellegrinaggio del Rocío non è solo un pellegrinaggio religioso, ma è anche una parte importante della cultura popolare. (Cantero 2002, 17-19; Murphy 2000, 1-3, 10-11; 2002, 64-66; Gil Buiza 1991, Vol. 4), Introduzione).

### *Il popolo in processione*

#### L'Hermandad e i suoi funzionari

La caratteristica centrale della romería di El Rocío, come si legge nell'introduzione, è che si tratta di un pellegrinaggio processionale. Le processioni sono composte da gruppi di persone che

si sono organizzati in *Hermandades* (o Confraternite), provenienti da luoghi geografici diversi, con lo scopo esplicito di realizzare la romería. Queste *Hermandades* sono la forza organizzativa del pellegrinaggio. Ogni processione è una processione di una *Hermandad*, sia all'andata che al ritorno, o in una processione ufficiale all'interno della città di El Rocío.

Quando c'è una processione formale - cioè una processione con un obiettivo ceremoniale - tutti i membri si riuniscono in una formazione come quella che verrà descritta in questo capitolo. Lungo il *Cammino*, o "via", la formazione è più sciolta e tende ad estendersi in gruppi più piccoli, diventando così un po' meno coesa. Solo nelle processioni più formali, come la *presentación* (vedi "Sabato" nell'Appendice B), gli ufficiali indossano un abito più formale, di solito il "traje corto" andaluso, e portano i bastoni delle Confraternite.

Questi bastoni, tuttavia, non sono indicativi di alcuna posizione ufficiale; in realtà, non sono nemmeno indicativi della particolare *Hermandad*. Esistono solo due tipi di bastoni, oltre al singolo bastone della crocifissione che le Confraternite portano con sé: (1) i bastoni con l'emblema della Virgen del Rocío in cima e (2) quelli che consistono in un *farol* (lanterna) non funzionante. Questi ultimi ricalcano quelli dei secoli scorsi che i guardiani notturni usavano per girare lungo le mura di una città o che portavano per le strade di un paese, villaggio o città per lo stesso scopo. Alla luce di quanto discusso nel capitolo precedente, dovrebbe essere evidente il significato di questi bastoni in relazione ai concetti di vigilanza e protezione dei confini.

Gli ufficiali possono essere uomini o donne, anche se l'organizzazione si chiama "Confraternita". Gli ufficiali sono eletti tra i membri e ogni Hermandad ha le proprie regole per quanto riguarda i dettagli del processo. La cosa più importante per essere accettati nella più grande associazione di Confraternite dedicate alla Virgen del Rocío e per poter partecipare ai rituali è che ogni Hermandad soddisfi i requisiti stabiliti dalla *Hermandad Matrice* (la "Confraternita originale" o "fondatrice"): la Confraternita di Almonte, la città dove si svolge El Rocío. La massima autorità all'interno di ogni Hermandad è l'*Hermano Mayor* ("Fratello Maggiore"). L'Hermandad di Granada ha avuto un solo Hermano Mayor, il padre fondatore della confraternita, Francisco Sanchez Ramirez, conosciuto affettuosamente come "El Compadre".<sup>8</sup>

Per l'esecuzione del pellegrinaggio vengono istituite altre cariche, tra cui l'"Alcalde de Carretas" ("sindaco del carro" o "capocarro"), la cui responsabilità è analoga a quella di un capocarro nel nostro "Vecchio West" del XIX secolo.<sup>9</sup> In effetti, per le Confraternite che si spostano in carovana, è proprio così (cfr. Fig. 3-1). La logistica di questa impresa è formidabile e la responsabilità è sua. È loro compito spostare un'intera compagnia di quasi cinquecento persone attraverso la maggior parte dell'Andalusia (e Granada è solo una Hermandad di medie dimensioni). Richiede una straordinaria quantità di lavoro e di preparazione, per non parlare dell'attenzione all'estetica che contribuirà alla modalità emotiva del "de Gloria".

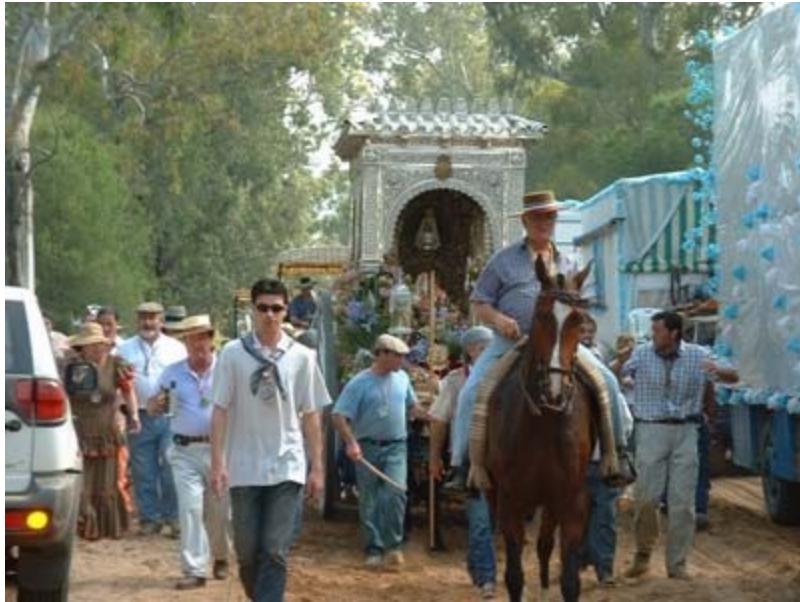
Nel caso di Granada, le carretas sono come case mobili trainate da trattori. Sono tutte progettate, decorate e chiamate in modo unico. Durante il viaggio inaugurale

ricevono il "battesimo", proprio come vengono battezzati i neofiti del pellegrinaggio (ma con ceremonie diverse). Va notato che l'apparente struttura gerarchica dell'Hermandad funziona in realtà come una comunità equalitaria. Non esistono privilegi di classe o di ricchezza all'interno della Hermandad. Tutte le posizioni sono aperte a chiunque, volontarie ed elettive. Non ci sono poteri esecutivi e tutte le attività sono condotte per consenso. Gli ufficiali non hanno un vero potere; hanno delle responsabilità e il rispetto e l'autorità che derivano dall'assunzione di tali responsabilità e, come ho potuto osservare, queste responsabilità sono prese con estrema serietà.

La mia partecipazione, osservazione e ricerca confermano che l'intero spettro sociale di Granada è rappresentato in proporzioni più o meno uguali all'interno della Hermandad. Mentre si muovono in processione, formano una vera e propria *communitas in movimento*.<sup>10</sup>



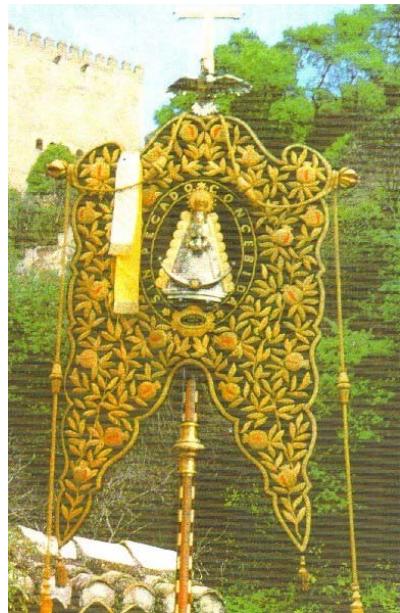
**Figura 3-1 La carovana di Sevilla Sur inizia ad attraversare il fiume Quema.**  
Questa carovana della Hermandad di Sevilla Sur (Siviglia Sud) era composta da circa 20 carri trainati da squadre di buoi. Altre carovane impiegavano mucche e alcune avevano squadre fino a sei muli. (Foto di W. Gerard Poole)



**Figura 3-2 Il Simpecado di Granada si muove lungo la Raya.**  
Tra il convergere delle Hermandades, la strada si congestionava di carrette trainate da trattori, alcune automobili e molti cavalli, carri e carrozze. In primo piano, l'*Alcalde de Carreta* ("capocarro") di Granada 2004 cavalca un bel cavallo andaluso davanti al Simpecado.

### Il carro e lo stendardo della Signora

Il cuore di tutte le processioni della romería è il *Simpecado*. Il Simpecado è un elaborato stendardo che rappresenta la Virgen del Rocío. Ognuna delle 101 Hermandades ha un proprio stendardo appositamente progettato. Nella maggior parte dei casi ha la forma di uno stendardo a doppia punta rivolto verso il basso, o una sua variante, appeso a una traversa (cfr. Fig. 3-3). Il vessillo viene portato in due modi. Il primo è quando viene attaccato a un'asta di circa 2 metri e portato da un individuo vicino o alla testa di una processione. Di solito un certo numero di altri membri cammina ai lati della persona che porta lo stendardo, mentre gli altri camminano (o vanno a cavallo) dietro in una formazione che di solito non è organizzata in colonne e file strette, ma può esserlo, a seconda dell'occasione e della particolare Hermandad.



**Figura 3-3 Il vessillo del Simpecado di Granada**

**Il Vaticano ha assegnato i nastri bianchi e gialli dopo che *El Compadre* e un contingente dell'Hermandad si sono recati a Roma, dove Papa Giovanni Paolo II ha concesso una breve udienza. (Foto per gentile concessione della Hermandad del Rocío di Granada)**

"Simpecado" è l'abbreviazione del motto "*Concebida sin Pecado*" ("Concepita senza peccato"), che si riferisce alla dottrina dell'Immacolata Concezione di Maria che dichiara che Maria, la madre di Gesù, è nata senza peccato originale (Nuovo Avvento, "Immacolata Concezione"). Al centro dello stendardo si trova solitamente una miniatura ricamata dell'immagine della Virgen del Rocío, oggetto del pellegrinaggio. Il motto "Concebida Sin Pecado" è solitamente cucito sullo stendardo attorno all'emblema della Vergine. Sopra lo stendardo e la traversa c'è di solito una piccola croce, spesso sopra una piccola colomba. Poiché attualmente alla romería partecipano 101 Hermandades, gli stendardi sono così tanti. Sebbene siano tutti più o meno della stessa forma e dimensione, ci sono molte variazioni nei colori e nei disegni.

Lo stendardo è solitamente alloggiato nella sua *carreta* (o "carro"), dove è montato su un'asta molto più corta. Questo è il secondo modo in cui lo stendardo può

essere trasportato.

processione; di fatto, è la più comune. Le carretas del Simpecado sono strutturalmente legate al tipo di veicolo rappresentato dalla biga, piuttosto che al carro, in quanto hanno un solo asse e due ruote.

La carreta del Simpecado di ogni Hermandad è molto elaborata. Il design e l'arredamento sono spesso basati su simboli e decorazioni regionali. L'Hermandad di Granada, ad esempio, è orgogliosa della sua eredità moresca e ha utilizzato motivi arabi e archi architettonici nella sua carreta (vedi Fig. 3-4). Ogni carreta è trainata da due buoi, guidati da un *boyero* ("uomo dei buoi" o "conduttore di buoi") che porta una lunga asta per incoraggiarli (Fig. 3-6). La squadra di buoi è decorata con copricapi e campanelli. Molte carrette, ma non tutte, avranno una serie di festoni gialli che partono dalla piccola colomba sopra lo stendardo attaccato al copricapo di ogni bue. L'intera carreta e i suoi buoi sono chiamati *Simpecado* e il suo posto all'interno delle processioni del Rocío è analogo a quello dei trionfi nelle processioni allegoriche del capitolo precedente.



**Figura 3-4 Il Simpecado e i buoi in "abito da cerimonia" in processione**  
In questo caso, si tratta della processione della Hermandad per le strade della sua Granada natale, il primo giorno della romería. Anche il *boyero* ("buo"), in primo piano, è vestito con il "traje corto" andaluso.



**Figura 3-5 Il carrello Simpecado si muove attraverso La Doñana ("Terra della Signora")**  
La Doñana è una foresta e una riserva naturale con una storia di territorio selvaggio e marginale, riserva di caccia medievale dei re e terreno di allevamento dei cavalli. Oggi è il *Parque Nacional de Doñana*, una delle riserve umide più importanti d'Europa e un oggetto di pellegrinaggio. (Foto di W. Gerard Poole)



**Figura 3-6 Il Simpecado di Granada, guidato dal boyero lungo La Raya**  
La Raya è la striscia sabbiosa che attraversa la foresta di La Doñana e che funge sia da strada che da tagliafuoco. L'abbigliamento tra una processione formale e il Cammino può essere drammatico anche per i buoi.

## Quelli con le *promesse*

È una pratica comune fare una promessa (o un impegno) alla Vergine, a un santo o al Cristo durante le romerías e altre pratiche processionali in Andalusia. Francisco Aguilera (1978, 58-59) osserva che durante la Settimana Santa portare le immagini come *costaleros* (coloro che stanno sotto le immagini e le trasportano a volte per chilometri) è un modo importante e comune per gli uomini di mantenere una promessa. Ma ci sono innumerevoli modi in cui una promessa può essere fatta e portata a termine al di fuori di un contesto rituale fisso, come ho potuto constatare nella mia famiglia a Cuba e nei miei viaggi in Andalusia.

Fare promesse è una pratica comune nella cultura cattolica. Nel caso di El Rocío, la promessa più comune è quella di camminare dietro al Simpecado, tenendosi ad esso (a questo scopo è presente una barra; si vedano le figure 3-7 e 3-8) per tutto il tragitto verso El Rocío (fermandosi ovviamente per mangiare e dormire). Mi risulta che nella stragrande maggioranza dei casi, andare in pellegrinaggio con una *promesa* è raramente un vero e proprio atto di rogazione o supplica, cioè la persona non cerca un risultato particolare (ad esempio, la guarigione di una malattia, la guarigione di una persona cara o la soluzione di una crisi importante della vita). Tendono a essere atti di fede devozionali, testimonianze di un rapporto di devozione.

Tuttavia, ci sono occasioni in cui la guarigione e il miracolo diventano il tema centrale. L'opera del 1995 di José Trujillo Priego, *En Honor de la Blanca Paloma*, racconta che portare la Vergine nella Salida lo avrebbe guarito dal cancro (21-27). Il passaggio dei bambini sopra le teste della folla per farli toccare e ricevere la benedizione della Vergine è un altro esempio della nebulosa regione tra il puramente devozionale, il rogazionale e il miracoloso che ha sempre giocato un ruolo nella

storia di El Rocío. Processioni per porre fine alla siccità,

carestie, disastri naturali e in tempo di guerra, si sono verificati nella storia di El Rocío (Taillefert 1996; Flores Cala 2005; e App. A).

Tuttavia, come si discuterà in modo analogo a proposito del miracolo della transustanziazione all'interno della Messa, né la Chiesa né i Rocieros riconoscono alcuna relazione strutturale tra i rituali devozionali delle promesas e qualsiasi risultato previsto. La Vergine Maria non può essere indotta attraverso il rituale a guarire o a cambiare gli eventi.

I praticanti ne sono perfettamente consapevoli e non si aspettano altro. Non è una questione di causa ed effetto, ma di devozione e grazia.

Il lavoro e la fiducia in se stessi sono, in modo apparentemente incongruo, le virtù in mostra. Se lo spirituale, per qualche motivo, non sceglie di collaborare in una particolare situazione, l'andaluso non ha dubbi su cosa fare. Lo sforzo e la forza d'animo che sono parte integrante degli atti della promessa sono di per sé atti di devozione e costituiscono la loro stessa ricompensa. Queste pratiche sono fatte in pubblico, in modo che sia una questione di pubblico dominio, ma allo stesso tempo sono atti di fede privati che li avvicinano a Maria (ciò che riguarda la promessa non è proclamato pubblicamente, anche se può essere rivelato a certe persone per qualsiasi motivo). Ciò che è stato promesso deve essere adempiuto, e le promesse si compiono come atti privati che richiedono sacrifici, ma sotto gli occhi del pubblico. In modo curioso, quello che sembra un atto di dipendenza dalla volontà della Vergine è in realtà una testimonianza del carattere e della volontà di chi lo compie.

In modo sottile ma importante, questo tipo di attività sociale viene trasferito e formalizzato nel comportamento generale, come *formalidad*. Di conseguenza, la parola data è estremamente importante, forse addirittura "sacra", e la capacità di

portare a termine i propri impegni è un fattore di importanza fondamentale.

promessa è di dominio pubblico. Alla fine, è proprio la fiducia in se stessi che viene promossa, piuttosto che la dipendenza sciatta da un potere esterno. La fede, come fiducia in se stessi, e il sostegno reciproco diventano accuratamente equilibrati. Per capire questo equilibrio, bisogna partecipare alla totalità dei rituali, anche se, come avrei scoperto, le pratiche sono estese all'investigatore.

Per esempio, mi si cantava, mi si diceva di imparare a ballare e mi si dava una lezione, ero il destinatario di una grande generosità da parte di molti dei Rocieros e mi si indicavano le giuste direzioni per capire meglio ciò che stavo vivendo. Ma ero anche ritenuto completamente responsabile di ogni mia azione, con pochi margini di manovra per il fatto di essere straniero. La formalidad mi è stata richiesta immediatamente come norma estetica di comportamento.

Queste pratiche sembrano sostenere non solo una comunità di sostegno reciproco a tutti i livelli - emotivo, fisico e finanziario - ma rafforzano anche un altro aspetto importante: l'indipendenza. L'autosufficienza dell'individuo e l'interdipendenza reciproca dei pellegrini sono ugualmente sottolineate. Il Rocío è un esempio di auto-organizzazione comunitaria accuratamente orchestrata che si basa tuttavia su un senso di individualità molto coltivato.

Questo rapporto tra interazione comunitaria ed espressione individuale è del tutto evidente quando si osservano le relazioni musicali. Ogni individuo è tenuto a cantare e a ballare bene le forme tradizionali, ma non solo: ci si aspetta anche che lo faccia con un tocco personale e con una *gracia* che sia la propria, il proprio contributo alla tradizione. Questa relazione tra la persona che compie il suo personale atto di fede verso la Virgen de El Rocío e l'esibizione pubblica è un'altra cosa.

di questi atti, ha una serie di conseguenze interessanti e si può vedere riflessa nelle pratiche musicali.

Innanzitutto, questi atti di fede forniscono un altro esempio di come si creano relazioni personali tra l'individuo e l'oggetto spirituale. Per molti Rocieros, si tratta di un modo più desiderabile di avvicinarsi a Maria rispetto alla sola preghiera. Cantare, ballare e fare promesse sono tutte varianti rituali della glorificazione e, in un certo senso, varianti della preghiera.

In secondo luogo, gli aspetti più grandiosi, ostentati e celebrativi dei rituali del Rocío tendono a mascherare le relazioni profondamente individuali tra il Rociero e la Vergine che si trovano al centro e operano all'interno di quegli stessi rituali ostentati. Inoltre, sono queste stesse relazioni individuali e intime a guidare i rituali. Come risulterà evidente nei capitoli successivi, queste relazioni individuali si rivelano molto più importanti per il potere complessivo del Rocío di quanto non appaia quando il Rocío viene visto dal punto di vista dello spettatore. Queste relazioni importanti e cruciali sarebbero state difficili, se non impossibili, da notare senza una partecipazione intima ai rituali della romería.

È anche importante notare che gli andalusi considerano una grave colpa non mantenere la parola data, per quanto apparentemente insignificante sia la situazione. Come aspetto della formalidad, si tratta di una questione seria, che ho riscontrato molte volte durante i miei viaggi in Andalusia. Le promesas, quindi, sono un altro aspetto della formalidad che si traduce direttamente come comportamento sociale. Mantenere la parola data alla Vergine significa mantenere la parola data a se stessi e agli altri. La fiducia in se stessi che dà inizio alla promessa e la porta a termine è un tratto rispettato tra i Rocieros e gli andalusi in

generale. Tuttavia, così come l'assistenza della Vergine è cercata ma non richiesta, anche la cooperazione reciproca tra i Rocieros è un forte collante all'interno delle relazioni formalizzate che raramente viene richiesto ma che, quando viene offerto, è offerto senza interesse. Ho scoperto che il tema della cooperazione reciproca tra i Rocieros è il terzo argomento più importante dei testi delle Sevillanas Rocieros, dopo l'amore per la Vergine e l'amore per il Rocío stesso.

Fin dall'inizio, nel fenomeno della promesa, vediamo emergere una relazione tra l'individuo e il comune che si svolge all'interno di un contesto rituale e in cui lo "spirituale" (comunque il lettore scelga di definire il termine) gioca un ruolo centrale. Nelle processioni di glorificazione si riconosce l'individuo ma non la promessa specifica. Nelle processioni penitenziali della Settimana Santa, invece, l'identità individuale è mascherata in modo da non essere glorificata attraverso i propri atti penitenziali (promesse) di automortificazione. Per questo le figure incappucciate delle processioni della Settimana Santa sono chiamate "*Nazarenos*" ("quelli di Nazareth", o quelli che imitano quello di Nazareth). Un aspetto importante delle pratiche rituali in Andalusia è la relazione tra l'individuale e il comunitario, in cui l'individuo viene portato alla luce all'interno di un rituale comunitario, come nei rituali di "glorificazione" del Rocío, o, al contrario, mascherato all'interno di un rituale comunitario (dal cappuccio e dalle vesti dei rituali "penitenziali").



Figura 3-7 Persone con *promesas* iniziano la processione a Granada. Si aggrappano alla schiena del Simpecado.



Figura 3-8 Chi ha una *promesas* cammina nella polvere di La Raya.  
A volte le persone con *promesas* vengono raggiunte sul Cammino da altre persone che camminano a fianco, toccando una ruota. (Foto di W. Gerard Poole)

## *Estroversione e introversione: Due facce del pellegrinaggio processionale, un esempio di fenomenologia interiore e di proiezione esterna della processione rituale*

A differenza del pellegrinaggio di Santiago de Compostela, più introspettivo e solitario, il *Cammino* vero e proprio del pellegrinaggio di El Rocío è raramente usato come mezzo di meditazione o "preghiera in movimento" dai Rocieros. È più probabile che stiano parlando, ridendo o cantando. Se il lettore guarda uno qualsiasi dei filmati del Cammino in cui le persone camminano (o pedalano) per ore, è ovvio che la meditazione silenziosa non è all'ordine del giorno. L'introspezione profonda non è all'ordine del giorno.

La birra o la *manzanilla* (uno sherry secco) vengono distribuite generosamente ai pellegrini (anche l'acqua). Tutti sono di buon umore e molte signore, pur camminando sulla sabbia della *Raya* in un caldo giorno d'estate, sono comunque vestite splendidamente con l'ultima moda del Rocío, spesso con il tradizionale fiore in testa (vedi Fig. 3-9). Non arriverei a dire che non c'è introspezione profonda o meditazione, ma mi sento di affermare che non ce n'è molta, e non ho assistito né sperimentato molto di questo tipo di espressione. Ancora una volta, questo non è un segno di mancanza di religiosità (come si vedrà); piuttosto, è una religiosità che viene da un'altra direzione. È "de Gloria" piuttosto che "de penitencia". Evita l'introversione e coltiva ad arte l'estroversione, la tristezza si allontana e la gioia procede.

Dov'è allora la "religiosità" del Cammino se le preghiere, per la maggior parte, non giocano un ruolo significativo e l'introspezione un ruolo ancora meno significativo?

La religiosità rituale si trova esattamente dove ci si aspetterebbe una volta compresa

la natura di El Rocío: nel canto, nella danza e nelle processioni. Si trova anche nei margini liminali del tempo e dello spazio: a tarda notte sul Cammino, tra la

rituali formali e la passeggiata stessa, nel profondo della "foresta" reale e metaforica (entrambi gli aspetti saranno trattati nei capitoli 4-6).

Due preghiere in particolare sono continuamente utilizzate. La prima è la "Salve Maria" cantata, la preghiera devozionale a Maria (di cui si è parlato sopra) che è un elemento di spicco delle processioni e del Cammino e che viene cantata da tutta l'Hermandad praticamente a ogni tappa. La seconda (mi ci è voluto un po' per capire che anche questa era una preghiera a sé stante) è la litania del "Viva!" che segue sempre la preghiera cantata della Salve Maria.

La preghiera, sul Rocío, è principalmente un atto comunitario. Anche una preghiera cantata in solitaria alla Vergine viene fatta in spazi pubblici o semipubblici. Questi momenti di canto saranno trattati nei capitoli successivi, ma è sufficiente dire qui che quando la processione si ferma per uno scopo rituale (come l'attraversamento di un fiume), un individuo può intonare un canto alla Vergine come atto spontaneo dopo la *Salve* cantata in gruppo.



**Figura 3-9 Tre sorelle lungo il Cammino in abito Rocío alla moda  
La tradizione andalusa di mettere dei fiori sulla sommità del capo è, a conoscenza di**

**questo autore, presente altrove solo tra le culture indù. (Foto di W. Gerard Poole)**

## *Il suo suonatore di tamburo e di piffero: L'araldo della Signora*

### Il Tamborilero in processione

Davanti alla carreta del Simpecado, ai due buoi e al boyero, cammina il Tamborilero. Il Tamborilero è l'uomo che suona contemporaneamente il flauto e il tamburo e guida le processioni. La presenza di un tamborilero non è facoltativa. C'è sempre almeno un tamborilero, a volte più di uno ma di solito uno solo. Le processioni formali non si muovono senza la sua guida che annuncia con la sua melodia e il suo ritmo l'arrivo del Simpecado de *La Reina de Andalusia* ("La Regina dell'Andalusia"), *La Blanca Paloma* ("La Colomba Bianca"), *La Virgen del Rocío* ("La Vergine della Rugiada").



**Figura 3-10 Rociero Tamborilero, vestito con un formale "traje corto". Sta suonando il flauto e il tamburo tradizionale Rocío della provincia di Huelva, 1955 circa. (Foto per gentile concessione di Juanma Sánchez)**



**Figura 3-11 Tamborilero che suona per un Simpecado nel fiume Quema (Foto c. 1965, per gentile concessione di Juanma Sánchez)**

La parola *Tamborilero* significa letteralmente "tamburino", e in questo caso assume la forma maschile. Il tamborilero suona la "pipa de tres agujetas" ("pipa a tre fori") con la mano sinistra, mentre una specie di tamburo pende dallo stesso braccio sinistro. Oggi in Andalusia tutti i tamborileros, indipendentemente dalla romería per cui suonano, usano un tamburo modellato sul modello dei tamburi da campo militari europei, come mostrato nelle figure 2-10 e 2-12. Il tamborilero suona i motivi ritmici sul tamburo con la mano destra mentre suona il flauto a tre fori con la sinistra.

Il Tamborilero non è un elemento opzionale del Rocío, così come non lo sono lo stendardo e la carreta del Simpecado. Il tamborilero non si limita ad accompagnare la processione, ma la *guida*. Il Tamborilero funziona come un vessillo sonoro che segna l'arrivo di "Nostra Signora", e così facendo segnala non solo il fatto che la Sua processione è in corso, ma anche, come suggerito nel Capitolo 2, il Suo dominio e la Sua protezione sulla

terra. Non si tratta di un'interpretazione fantasiosa da parte mia. Per gli abitanti di Almonte è la patrona e la protettrice della terra. Gli Almonteños del passato la portavano in processioni speciali chiamate "*Transladas*" (Trasferte) nei momenti di estrema necessità, e ora lo fanno come tradizione ogni sette anni (Taillefert 1996; Flores Cala 2005)<sup>11</sup>. Inoltre, ha raggiunto il titolo di "La Reina de Andalusia" ("La Regina dell'Andalusia") in tutta l'Andalusia (Murphy; Trujillo Priego; Flores; Taillefert, et al.) ed è considerata da molti, se non dalla maggior parte degli andalusi, anche la loro protettrice. Sicuramente i Rocieros di tutta l'Andalusia la considerano tale. Allo stesso modo, la terra di La Doñana è considerata sacra e, al momento in cui scriviamo, è in corso una grave controversia sulla costruzione di un'autostrada che collegherà Siviglia alle spiagge vicino ad Almonte, sulla costa atlantica. L'autostrada non solo taglierà La Doñana, ma taglierà anche direttamente il percorso della processione di Almonte verso El Rocío (conversazioni ad Almonte con Juan Carlos González Faraco, Ph.D., Università di Huelva).

Il tamborilero è l'eredità vivente di un'antica tradizione che sarà trattata nel capitolo 4. Ciò che è importante notare a questo punto è che il suo rapporto con la processione è un rapporto intimo che si è esteso, in un momento o nell'altro, a tutte le processioni rituali in tutta l'Andalusia e la Penisola Iberica, e forse in tutta l'Europa occidentale in generale. Il suo rapporto con la processione è anche un rapporto con la terra in una duplice veste: la terra come luogo mistico di guarigione e trasformazione (la "foresta"), e la terra come terreno stesso di possesso e identità socioculturale. Un aspetto immediato di questo duplice ruolo, a metà strada tra il religioso e il militante, può essere visto nel modo in cui la sua musica è utilizzata all'interno della

processione stessa. Sebbene la sua musica sia considerata bella di per sé, tuttavia, come detto sopra, la sua musica funziona prevalentemente come un "vessillo sonoro", o araldo, che significa qualcos'altro, qualcosa al di fuori del contenuto musicale. È per questo motivo che, per certi versi, la musica del Tamborilero non viene trattata tanto come musica, quanto come segnale sonoro. È per questo che gli andalusi cantano e battono il ritmo anche se il tamborilero è vicino e chiaramente udibile. La sua musica rappresenta qualcosa di importante, indispensabile, ma non è esattamente musica in sé. L'esplorazione della ricca eredità del Tamborilero sarà oggetto del Capitolo 4.

### *Il Coro Rociero: Coro in movimento e la cmmunitas canora*

A partire dagli anni '70, dalle pratiche processionali della romería di El Rocío nacquero entità specifiche chiamate "Coro Rocieros" (Cori di Rocío) che iniziarono a esibirsi al di fuori delle processioni di Rocío (Gil Buiza 1991, 4: 64-72). Tuttavia, nella processione della romería c'è sempre stato un "Coro Rociero" (coro del Rocío), indipendentemente dal fatto che fosse coscientemente o meno riconosciuto ufficialmente. Era semplicemente una conseguenza naturale del pellegrinaggio processionale. Se le persone sono in processione e cantano, c'è un coro, che si chiama così o meno, perché non esiste una processione rocchigiana che non canti sulla strada per El Rocío.

Questo "coro in movimento" è un elemento essenziale del potere rituale di una romería. Il canto, il Cammino e le processioni non sono insiemi di elementi potenziali all'interno di una formula rituale astratta. Il canto, come si è evoluto El Rocío, è essenziale per il pellegrinaggio perché, in larga misura, non è una componente della romería, ma è *la* romería. Il canto, come la presenza del

tamborilero, non è una componente della romería.

opzionale. È, come questa dissertazione chiarirà, uno degli elementi chiave che creano lo stato rituale.

Un ruolo estremamente importante dei cori in movimento, o processioni canore, di El Rocío è che manifestano lo stato di pellegrinaggio, come definito da Victor Turner, di *communitas* (Turner [1978] 1995, 1-40; 1995, 97, 141-145). Non ci sono direttori di coro, né parti da cantare, né ordine dei canti. Chiunque può guidare il canto semplicemente iniziando una canzone. La *communitas* musicale della processione continua anche in tutti gli altri aspetti musicali della romería (si vedano i capitoli 5 e 6).

Ciò che appare chiaro a un osservatore lungo il Cammino è che il Coro Rociero si è sviluppato al Rocío come parte dell'esperienza stessa: il semplice atto di cantare insieme per migliorare e amplificare l'esperienza rituale. Tutta la documentazione scritta e le fotografie del secolo scorso dimostrano che il canto e la camminata (o la cavalcata) sono due costanti della romería (Burgos 1974; Flores Cala 2005). Tuttavia, non c'è modo di sapere se c'è un "Coro Rociero" ufficiale che canta all'interno di una Hermandad durante una processione del Rocío perché, come già detto, le processioni di persone che cantano sul Rocío costituiscono le processioni. Il coro e la processione sono la stessa cosa: la processione è un coro.

Dobbiamo anche concludere che i pellegrini della romería, tutti e in ogni veste, e il coro processionale sono in realtà la stessa entità: le Hermandades, nel loro insieme, che funzionano ritualmente come cori. Questo fatto è interessante se si considera la romería di El Rocío dal punto di vista della dialettica nietzscheana tra dionisiaco e apollineo, sostenuta nel suo famoso *La nascita della tragedia* ([1886] 1967). Dalla prospettiva nietzscheana, la processione del Rocío

Il coro può essere inteso come l'atto stesso, un atto come ricerca dell'esperienza che costituisce l'impulso dionisiaco, al quale ogni successiva rappresentazione al di fuori dei confini rituali deve essere considerata come un riflesso incompleto che, a sua volta, costituisce il corollario riflesso apollineo (Nietzsche [1886] 1967, 33, 41, 73).

Il coro è un coro di esperienze. Non stanno cantando di qualcos'altro, qualcosa di esterno alle loro attività. Cantano di loro stessi e di ciò che stanno facendo in quel momento: sono in pellegrinaggio a El Rocío. Il coro processionale è ciò che costituisce la differenza essenziale tra la romería e qualsiasi altro tipo di pellegrinaggio.

La citazione che apre questo capitolo, pronunciata da un anonimo che si trova sul ciglio della strada e distribuisce birra, è una buona indicazione di quanto gli andalusi comprendano bene se stessi, e rivela una profonda comprensione della natura del teatro e del rito che è sorprendente.

Il ruolo del coro processionale, che si fa strada nella "foresta" per incontrare "il paradosso che sta nel cuore dell'esistenza" (Nietzsche [1886] 1967, 55), si rivelerà al lettore, con il procedere di questo lavoro, come un atto rituale sofisticato e deliberato da parte dei Rocieros, oltre che comune al rituale andaluso in generale. L'intera Hermandad, quindi, può essere vista come un coro rituale che si muove verso un'esperienza più profonda.

## *Il coro come pratica musicale "di rottura" che contribuisce in modo significativo alla generazione culturale in Andalusia*

L'emergere del Coro Rociero come entità discreta che si stacca dal sistema rituale per diventare un prodotto socioculturale a sé stante, è stato il risultato di una serie di fattori, primo fra tutti l'aumento di popolarità tra la popolazione in generale.

La popolarità dei cori accompagnò l'ascesa delle Sevillanas Rocieras (Gil Buiza 1991, Introduzione, 3-25). All'inizio i cori apparvero come supporto musicale agli artisti discografici delle Sevillanas, sia gruppi come Los Amigos de Ginés ("Gli amici di Ginés") sia singoli individui come il cantante/pianista/compositore/poeta Manuel Pareja Obregón.

L'alto livello artistico raggiunto da questi cori semiprofessionali è evidente nella Colonna sonora 6 e nella Colonna sonora 7. Il coro di *Triana*, quello presente nella traccia 6, è uno dei più prestigiosi cori del Rocío, così come il barrio di Triana è un luogo musicale famoso per tutta l'Andalusia. Tuttavia, si può anche sostenere che siano stati i cori stessi a catapultare l'ascesa delle Sevillanas Rocieras, dato che tutti i cantanti famosi, sia solisti che gruppi, erano a loro volta Rocieros e membri di Hermandades, e quindi, di default, membri di cori per cominciare, piuttosto che il contrario (ricerca personale sulle origini dei cantanti delle Sevillanas).

In ogni caso, il genere delle Sevillanas Rocieras e i suoi interpreti - che si tratti di cori, gruppi musicali o solisti - si sono evoluti simultaneamente all'interno della romería stessa; erano tutti prodotti delle stesse pratiche rituali. Tuttavia, man mano che

prodotti culturali, i cori assunsero una vita propria al di fuori dei rituali, proprio come i cantori e i gruppi di canto. I cori (così come i solisti e i gruppi) iniziarono a esibirsi in occasione di matrimoni, battesimi, fiere e così via, come si può osservare ancora oggi.<sup>12</sup> Nel corso di questo processo divennero sempre più professionali (un po' come gli artisti di flamenco).

I cori svilupparono anche i propri luoghi di esibizione. In primo luogo, cominciarono a sorgere in tutta l'Andalusia e in altre parti della Spagna luoghi chiamati "Sala Rocieras" (Gil Buiza 1991, 4: 58). Questi locali erano dedicati all'esecuzione del genere emergente delle Sevillanas Rocieras. Inizialmente questi incontri si svolgevano nelle case delle Hermandades (quando esistevano) o in appositi bar o discoteche. Alla fine sono apparsi luoghi specificamente dedicati alle Sevillanas Rocieras. (Anche in questo caso, c'è un precedente all'interno della comunità flamenca nelle "Peñas Flamencas", luoghi di ritrovo specificamente dedicati all'esecuzione e alla coltivazione del flamenco). Inoltre, nacque una rete di luoghi di concerto indipendenti. Nella maggior parte dei casi i cori erano ancora associati alla Hermandad da cui provenivano: ad esempio, il "Coro Rociero della Hermandad di Triana". Alla fine queste reti di Sale Rocieras e concerti culminarono in concorsi regionali e nazionali che possono essere visti in televisione in Andalusia.

Il Coro Rociero ha elementi comuni sia con i cori della Messa, sia con i cori delle numerose romerías locali, soprattutto quelle della provincia di Huelva. Tuttavia, il Coro Rociero si distingue da entrambi per alcuni aspetti importanti. Per esempio, i cori della Chiesa cattolica, almeno negli ultimi secoli,

sono solitamente miste, così come i cori Rociero. Tuttavia, la Chiesa aveva eliminato la danza dalla Messa nella maggior parte dei suoi territori. (L'ultima traccia di danza all'interno della Messa era, curiosamente, proprio a Siviglia con la famosa danza de *Los Seis* ("I Sei"), eseguita da sei ragazzi una volta all'anno nella Cattedrale di Siviglia (Brooks 1988, 122). I Rocieros di El Rocío, come rivela il diario, ballano in tutti gli eventi principali, ma non mentre la processione è in movimento. Danzano durante le soste della processione, sia che si tratti di soste rituali sia che siano il risultato di un semplice blocco del traffico, come è accaduto a Coria (cfr. Martedì, terzo giorno, nel Diario, App. B).

I cori della provincia di Huelva cantano e ballano il genere musicale dei Fandangos (cfr. capitolo 5), che sono specifici per genere. Gli uomini ballano danze marziali dedicate ai santi maschi e al sole, mentre le donne eseguono le danze dedicate a Maria, ossia danze e processioni di fecondità, guarigione e protezione. Quando i due generi danzano insieme, è sempre in gruppo, in danze in fila comuni con gli uomini in una fila e le donne in un'altra. Tuttavia, queste non sono così comuni come le danze separate (Merchante 1999, 169-191; osservazioni dell'autore).

Le danze di gruppo maschili in tutta l'Andalusia sono ancora dedicate ai santi maschi e rimangono chiaramente marziali, come testimoniano le numerose danze con le spade (Merchante 1999, 191; Brooks 1988, 190). Allo stesso modo, le danze femminili, come identifica Merchante, sono eseguite da cori di "vergini" appositamente addestrati (Merchante 1999, 189, 170). Inoltre, sulla copertina dell'opera di Francisco Aguilera (1990) vediamo una foto di una processione locale nella regione di Almonaster, a Huelva, in cui un piccolo coro di donne con tamburelli

è in realtà in testa alla processione, mentre il tamborilero si vede camminare proprio *dietro di* loro, anche se è ancora nella sua posizione centrale - direttamente

prima dello striscione della processione. Anche se questo non è il caso delle processioni di El Rocío, è interessante notare che alcune processioni sono guidate da un coro femminile designato e addestrato a cantare e ballare per particolari rituali, proprio come i danzatori maschi ballano danze marziali per i santi maschi. Come già accennato, sopravvive una famosa danza che risale al Rinascimento, chiamata "Los Seis", che i giovani ragazzi ballano in una speciale processione all'interno della Cattedrale di Siviglia (Brooks 1988, 122).

Da questo punto di vista, le modalità emotive e funzionali che si esprimevano come danze corali specifiche di genere sembrano aver fatto parte della cultura andalusa per almeno cinque secoli. I santi maschi, principalmente ma non esclusivamente Santiago, erano l'equivalente cristiano di un "Dio della guerra", dato che tutte le attività marziali della *Reconquista* si svolsero sotto il vessillo di questo santo maschio, da cui il titolo di "*Matamoros*" ("uccisore di mori").

La danza da coro a coro, da genere a genere, e le danze particolari di genere sono caratteristiche importanti della cultura musicale e rituale dei fandangos. Tuttavia, nessuna delle due è una caratteristica della cultura musicale di Rocío. Il rapporto di danza più romantico, uno a uno, e con esso il rapporto di canto uno a uno, che sono così caratteristici della cultura delle Sevillanas Rociero, saranno ulteriormente esplorati nel Capitolo 5, ma sia i fandangos che i cori Rociero hanno come funzione primaria il canto e la danza all'interno delle processioni. Tuttavia, entrambi sono stati reclutati, a partire dal Concilio Vaticano II, per cantare (ma non per ballare) come parte della Messa. Per questo esistono le *Messe del Fandango*, le *Misas de Romeros* (*Messe dei pellegrini*), le *Misas Rocieros* (Messe per il Rocío) e persino la *Misa flamenco* (Messa del flamenco). Da ciò si evince che ciò che viene

prodotto

all'interno della romería, mentre la cultura popolare si diffonde non solo nella sovrastruttura sociale, ma anche nel resto del sistema rituale.



**Figura 3-12 Coro tradizionale di donne a Huelva, Spagna, 1965-1975 circa.  
(Foto per gentile concessione di Juanma Sánchez)** Si tratta della continuazione di una tradizione femminile andalusa pre-cristiana e/o pre-cristiana/islamica?<sup>13</sup>

Indipendentemente dal fatto che il Coro del Rocío sia stato modellato sul coro della Messa, sul coro processionale dei fandangos o su una combinazione dei due, l'attuale Coro Rociero non può essere compreso se non come un prodotto della romería di El Rocío e della sua intima relazione uno-a-uno tra il devoto e la divinità all'interno di una modalità emozionale "de Gloria".

Il Coro Rociero è anche caratterizzato da un approccio più individualista al culto e alle relazioni personali. Il rapporto tra l'individuo e il coro, come comunità, è caratteristico di El Rocío nel suo complesso: I cori del Rocío sono

non è specifica per il genere. Allo stesso modo, la danza delle Sevillanas è l'unica danza tradizionale dell'Andalusia destinata a essere ballata in coppie miste. Le relazioni tra le strutture rituali (di cui il coro è la componente essenziale) e i loro corollari musicali saranno ulteriormente sviluppate nei capitoli 5 e 6.

### *Riassunto del capitolo 3*

L'impressione iniziale del pellegrinaggio processionale come una sorta di caos ordinato è solo la prima manifestazione superficiale di una profonda verità operativa che diventerà più evidente con il progredire di questo lavoro: le processioni sono manifestazioni di un alto grado di abilità, di previsione, di dedizione, di motivazione e di coltivazione ad arte dell'individuo, che si riunisce come parte di un'impresa comunitaria.

Nella sua totalità, il pellegrinaggio della romería può essere visto come un ampio coro in movimento, un coro in movimento *formalizzato*, una processione musicale annunciata da un suonatore di tamburo e flauto, il tamborilero, e al cui centro si trova il Simpecado della Vergine. Il carro del Simpecado è il fulcro tematico, e con esso emotivo, delle processioni di El Rocío. Nel complesso, la configurazione delle processioni di El Rocío sembra essere un'istanza specifica delle processioni allegoriche descritte nel Capitolo 2: (1) la presenza di un carro centrale, o Trionfo, come fulcro della modalità processionale, il Simpecado; (2) la singola modalità emozionale parallelamente a una componente musicale corollaria come un coro di canto e la presenza di strumenti, quasi sempre a fiato e a percussione, l'Hermandad come coro che canta le Sevillanas Rocieras nella modalità emozionale "de Gloria", e la presenza del tamburo e del flauto nel Tamborilero; e (3) la presenza

di animali e/o di animali-

umani, i buoi che trainano il Simpecado e i cavalieri. La differenza più evidente è che nel coro del Rocío non ci sono né creature fiabesche né animali selvatici. Tuttavia, poiché le illustrazioni sono chiaramente allegoriche, non possiamo sapere con certezza se le creature fiabesche e gli animali selvatici siano effettivamente presenti nel coro del Rocío o meno, a meno che non si sappia cosa rappresentano queste immagini.

L'attenzione musicale ed emotiva della processione canora rimane la sua caratteristica principale. È nella processione che si manifestano per la prima volta sul Rocío le relazioni tra musica, rituale e coltivazione di una specifica modalità emotionale, quella del "de Gloria", che continuerà a manifestarsi come nucleo di relazioni nell'intera romería. La generazione e la strutturazione di un cast emotionale specifico continuerà a essere al centro dell'attenzione in questo lavoro. In quest'ottica, l'indagine sulla romería di El Rocío è in larga misura un'indagine sul coro processionale.

In quanto communitas canora che riflette lo spettro sociale dell'Andalusia, le confraternite che nascono come entità sociali auto-organizzate per condurre la romería diventano reti importanti nella società andalusa per la trasmissione di estetica e valori culturali. Questa trasmissione dell'estetica (creata dal pellegrinaggio stesso, un punto che sarà sviluppato nei capitoli successivi di questo lavoro) nel corpo socioculturale in generale è notevolmente accelerata dalla presenza della communitas, una communitas che si manifesta per la prima volta nel coro processionale. Inoltre, l'estetica della romería viene ulteriormente promulgata nel resto della società andalusa attraverso prodotti culturali derivati come il Coro Rociero, nonché attraverso la creazione e la diffusione di canti, danze, poesie, immagini, film e così via.

## Capitolo 4: La musica del Tamborilero

La scoperta del Tamborilero è stata, per questo autore, uno dei risultati più intriganti della ricerca sul campo. Data la scarsità di letteratura sull'argomento, Internet si è rivelato una risorsa importante su due fronti. Il primo è il fronte contemporaneo. Per il ricercatore Internet ha reso possibile il contatto con la tradizione vivente rappresentata dagli *aficionados* (studenti appassionati di una particolare materia o disciplina; si veda il Capitolo 6 per un'ulteriore discussione sulla figura dell'*aficionado*) e con i Tamborileros viventi che altrimenti avrebbero richiesto mesi, se non anni, di ricerca sul campo. I siti Web di Luis Payno, Juanma Sánchez e Chris Brady, in particolare, si sono rivelati preziosi non solo per i loro enormi contributi personali, ma anche come punti di riferimento per altri aficionados interessati a contribuire con le loro conoscenze.

In secondo luogo, c'è il fronte storico. Poiché è stato scritto così poco sul tema del tamborilero, e la maggior parte di esso è fuori stampa, quelle poche persone che hanno accesso a queste opere, come Payno e Sánchez, sono state in grado di condividere con altri ricercatori il contenuto di queste opere e nel processo sono diventate fonti storiche secondarie di valore inestimabile in sé, mentre allo stesso tempo funzionano come fonti primarie per le tradizioni attuali per il fatto di essere esponenti delle maggiori tradizioni storiche come particolari praticanti viventi. Non si può dire che esista un'unica tradizione tamborilera, ma, come questo capitolo inizierà a chiarire, sembrano esserci molte tradizioni che tuttavia condividono punti in comune estremamente provocatori attraverso la geografia e l'arco dei secoli.

## *L'araldo della Signora*

Al Rocío il tamborilero suona tre brani: *El Camino* ("Il Cammino" o "La Via") per le processioni e lungo i sentieri di pellegrinaggio; *El Romerito* ("Il Piccolo Pellegrino") per gli stessi scopi, ma non altrettanto; e *Al Alba* ("All'Alba", "Andando all'Alba" o "Verso l'Alba") per i bagordi del mattino lungo il percorso verso El Rocío. La più famosa delle melodie tamborilero di El Rocío è "El Camino". I tamborileros lo suonano durante le processioni del Rocío ed è forse il brano tamborilero più conosciuto di tutta l'Andalusia. Poiché il brano presenta leggere varianti ogni volta che viene suonato, ho creato, nella Fig. 4-1, una variazione che suonerà standard a chiunque abbia già sentito il brano.

Tre sezioni melodiche si susseguono sempre nella stessa sequenza, e sono segnalate nella trascrizione con lettere a parentesi. L'elemento importante da tenere presente è che questa melodia corrisponde alla categoria delle melodie *sin fin* ("senza fine"), come descritte dalla comunità tamborilera.<sup>14</sup> Queste melodie possono essere fatte girare in infinite variazioni perché mancano di forti cadenze finali.

Sono spesso attribuiti, paradossalmente, all'influenza araba o a quella iberica settentrionale e sono considerati atipici per le melodie andaluse (Sánchez 2006). Un indizio a sostegno dell'origine araba potrebbe risiedere nella parola "arabesco", utilizzata dagli europei per indicare l'infinito intrecciarsi di motivi nelle decorazioni architettoniche (dizionario A.C.D.) o in letteratura, l'intrecciarsi di storie come "storie nelle storie" o "sogni nei sogni", come illustrato nel classico *1001 Arabian Nights* (Burton [1821] 2001). Merchant (1999, 56) sostiene l'idea spesso ripetuta di attribuire un'origine araba a certe melodie andaluse medievali, una tendenza che ha avuto inizio con l'introduzione della musica araba.

da Ribera nella sua famosa e controversa analisi delle "Cantigas de Santa Maria"<sup>15</sup> (1922) e nel suo lavoro che teorizza l'influenza della musica araba nella musica occidentale (1927). Tuttavia, studi successivi hanno dimostrato che la maggior parte delle melodie medievali delle Cantigas sono di origine europea occidentale, in quanto utilizzano modi che non sono e non erano utilizzati tra i Mori (Cunningham 2000). Il brano di Camino rientra sicuramente in questa categoria, così come il secondo brano "Al Alaba", discusso più avanti in questo capitolo.

Il modo di queste due melodie è in linea con le modalità dominanti delle Cantigas, quella del Dorico e del Mixolidiano, che, come ha sottolineato Cunningham (2000, Introduzione), è rara (se non inesistente) nelle tradizioni *nauba* del Nordafrica -che rappresentano le tradizioni musicali medievali moresche originatesi in Andalusia e che sarebbero state approssimativamente contemporanee a quelle delle Cantigas (Ribera 1922 e 1927; Proché 1995; D'Langer). Al momento non ho ancora identificato direttamente le melodie dei Tamborilero attuali con quelle delle Cantigas, ma la presenza di due Tamborileros nelle miniature delle Cantigas (cfr. Fig. 4-7) indica che essi avevano una qualche relazione con quell'opera, anche se non è chiaro in che misura. Tuttavia, il fatto che i Tamborileros siano legati al pellegrinaggio processionale, di cui le romerías attuali sono tutte mariane, e il fatto che le Cantigas siano tutte dedicate al marianesimo, suggeriscono che potrebbe esserci stato un legame più profondo di quanto non riveli la presenza della singola miniatura.

La caratteristica "infinita" delle due melodie attuali era probabilmente un espediente musicale voluto per consentire al tamborilero di iniziare e chiudere la processione in qualsiasi momento secondo le esigenze del rito.

## *Commenti su "El Camino*

El Camino

## Tamborilero tune

Transcription: W. Gerard Poole

**1**

Note: The third accent on the 5th beat, though it is much lighter than the ones on 1 and 2, is nonetheless extremely important to the feel of the rhythm, and to melodic phrasing.

(1a)

(1b)

(2)

(3)

(4)

**Figura 4-1 Trascrizione del brano del Tamborilero "El Camino" (trascrizione di W. Gerard Poole)**

Una caratteristica curiosa di questo brano è la misura di 5/8 che consiste in una duplice seguita immediatamente da una tripla: 12 123 (o 12 345), con gli accenti sul conteggio di 1 e 3. Gli accenti all'interno di un metro sono ciò che gli andalusi chiamano *compás*.

Sebbene le combinazioni di metri tripli e doppi siano comuni in Spagna, e in particolare nel flamenco andaluso, di solito consistono in due gruppi di tre e tre gruppi di due con accenti diversi che delineano il modello ritmico specifico, o *compás*. Queste combinazioni di metri tripli e doppi si trovano di solito all'interno di una misura di 12 conti, come nella forma *Soleares* del flamenco (123 123 12 12 12) o nelle *Seguiriyas* (12 12 123 123 12). Tuttavia, il metro asimmetrico di 5/8 di "El Camino" è chiamato "cojo" o "zoppo" in Spagna ed è uno dei tanti che i Tamborileros usano in tutta la penisola (Sanchez www 2006).

Sebbene i due accenti forti di "El Camino" siano sull'1 e sul 3, un terzo accento, più leggero, sul quinto conteggio, segnala il fraseggio melodico. Questo dà l'impressione iniziale che il conteggio inizi su questo terzo accento - in realtà l'ultimo battito, non il primo. Un modello di fraseggio che non corrisponde direttamente al modello ritmico è un fenomeno comune nella musica andalusa, soprattutto nel flamenco.

Quando ho iniziato a sperimentare questo schema ritmico, ho pensato che fosse un metro strano da suonare camminando. Dopo aver camminato per un po', ho battuto il *compás* e ho cantato improvvisazioni della melodia, ma mi sono reso conto che il continuo spostamento del downbeat contro i miei passi creava un proprio contro-ritmo che sembrava agire da contrappeso. La sensazione si muoveva costantemente (come la sentivo io) da un lato all'altro, incrociando i miei passi in

avanti. L'effetto era un interessante corollario ritmico all'effetto di rotazione "senza fine" della melodia.

Il brano è in quello che viene comunemente chiamato modo dorico (in quanto i jazzisti più recenti hanno attribuito questi nomi greci a scale melodiche ascendenti che iniziano su particolari gradi della scala maggiore), che è il modo del flauto roco (discusso in dettaglio nella prossima sezione). Devono verificarsi quattro eventi fondamentali. In (1a), l'ingresso al 5<sup>th</sup> del modo avviene sempre. Ciò che accade tra (1a) e (1b), pur seguendo sempre lo stesso contorno melodico di base, può essere più o meno lungo a seconda del numero di ornamenti che il tamborilero fa intorno al 5<sup>th</sup> grado prima di risolvere alla tonica "d". Il secondo evento è il movimento verso il "do" acuto, il 7<sup>th</sup> grado del modo. Può essere in scala o saltare qualche tono, a seconda della velocità tecnica e dello stile dell'esecutore. Ad esempio, ho sentito lo stesso esecutore affrontare la nota in entrambi i modi nella stessa esecuzione. Gli avanzamenti al 7<sup>th</sup> grado e la relativa ornamentazione, seguiti da cadenze temporanee al 5<sup>th</sup> grado (evento 3) e dalla relativa ornamentazione, possono continuare senza limitazioni. Le ornamentazioni al 7<sup>th</sup> sono di solito le più prolungate. Dopo due anticipi al 7<sup>th</sup> e la sua cadenza al 5<sup>th</sup>, ci sarà un'altra sezione ornata intorno al 5<sup>th</sup>, di solito lunga circa la metà dell'ornamentazione al 7<sup>th</sup>, seguita da una sezione ancora più breve che orna il 2<sup>nd</sup> grado (evento 4) fino alla risoluzione finale alla tonica. Da lì il tamborilero può avanzare ulteriormente fino al 7<sup>th</sup> grado e continuare il ciclo discendente fino alla tonica finale ogni volta che la processione si ferma. Raramente li ho sentiti tornare direttamente al 5<sup>th</sup> (evento 1a). La sequenza, dopo l'inizio iniziale a (1a), si snoda tra (1b) e la risoluzione di (4).

## *Commentari su "Al Alba" o "La Diurna"*

La melodia di "Al Alba" (vedi Fig. 4-2, sotto) mostra la stessa qualità "infinita" di "The Camino". Lo fa estendendo all'infinito alcuni motivi, che potrebbero facilmente essere portati a una forte conclusione grazie al fatto che la melodia è chiaramente nella tonalità diatonica. Il motivo "infinito" in questo caso si basa sulla seconda metà del tema melodico centrale. Le battute 4-14 introducono la prima metà della melodia riconoscibile. Le misure 14-20 introducono la seconda metà della melodia riconoscibile. (Le versioni orchestrate che ho sentito collocano un accordo maggiore sotto questa parte della melodia e utilizzano il terzo gradino della scala anziché il quarto, creando un V/V che non è suggerito nella melodia pura del flauto). Le misure 20-26 estendono la seconda metà come motivo all'infinito. Le misure 26-32 ripetono la seconda metà della melodia. Le misure 30-45 sviluppano ulteriormente le estensioni del motivo. Le misure 45-50 reintroducono nuovamente la seconda metà della melodia. C'è una breve introduzione di una terza variazione melodica indipendente (misure 47-58). Da lì in poi, il tipico ritorno alla melodia di base in ordine inverso: la seconda metà melodica (59-77), poi la prima fino alla fine (79-95). È nelle variazioni di motivi che il tamborilero può prendersi le maggiori libertà e girare i motivi come meglio crede, purché torni alla melodia di base, prima la seconda metà, poi la prima per il finale.

**Figura 4-2 Trascrizione di "Al Alba" del tamborilero Juanma Sánchez**  
Recentemente, in seguito a conversazioni con il noto tamborilero Antonio de Huelva, ha deciso di rivedere la sua variante, e io sono in attesa di questa revisione. L'elemento controverso è citato nel testo che segue.

## Al Alba

Drum beat throughout

The sheet music consists of eight staves of music for a flute. A continuous drum beat is indicated by a staff at the top with 'x' marks. The flute part starts with a eighth note rest followed by eighth notes. Measures 1-5 show eighth-note patterns with grace notes and slurs. Measures 6-10 show sixteenth-note patterns. Measures 11-15 show eighth-note patterns. Measures 16-20 show sixteenth-note patterns. Measures 21-25 show eighth-note patterns. Measures 26-30 show sixteenth-note patterns. Measures 31-35 show eighth-note patterns.

Flute

1

6

11

16

21

26

31

35

A musical score consisting of eight staves of music. The music is in common time (indicated by 'C') and uses a treble clef. The key signature is not explicitly shown but appears to be G major based on the notes used. Measure numbers 39 through 79 are indicated above each staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note figures, and includes several fermatas (dots over notes). The score is divided into measures by vertical bar lines.

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (measures 84-85) shows a continuous eighth-note pattern. Staff 2 (measure 89) begins with a rest followed by eighth-note pairs. Staff 3 (measure 92) shows a more complex pattern with eighth-note pairs and a sustained note.

A partire dalla battuta 35 e di nuovo dalla battuta 75, si può vedere come queste sezioni possano essere prolungate all'infinito con molte variazioni, come di solito avviene in ogni particolare esecuzione. Quando la processione deve terminare, la frase finale (misure 90-95) è facilmente raggiungibile da qualsiasi punto della melodia, poiché le variazioni dei motivi di base a due frasi costituiscono gran parte della melodia.

#### Il brano "Romerito" ("Piccolo pellegrino")

Dopo aver consultato via Internet due noti tamborileros, Juanma Sánchez e Antonio de Huelva, è emerso che il brano chiamato "Romerito" è in realtà un frammento melodico di un altro brano processionale della provincia di Huelva che è stato incorporato in "Al Alba". Le misure da 47 a 58 sono i frammenti di questo brano e come tale non è in realtà un brano processionale separato di El Rocío, anche se alcune fonti sostengono che lo sia (Martinez 1989, 2). Non ho mai sentito il

Il brano è suonato da solo lungo il Rocío e quindi ho pensato che il Tamborilero di Granada avesse semplicemente scelto di non suonarlo. Tuttavia, non è così e questo è stato chiarito dai due tamborilero di cui sopra. Inoltre, questa soluzione ha senso. Le tre parti che si rivelano nella melodia del Camino si riflettono nell'Alba: Prima metà melodica, seconda metà melodica, seguita dalla rotazione delle variazioni del motivo e ritorno all'inizio in ordine inverso, se c'è tempo, o direttamente se necessario.

L'aspetto interessante di questa controversia per l'etnomusicologo è il ruolo dell'appassionato, nella persona di Juanma Sánchez, e del professionista, nel ruolo di Antonio de Huelva, nel collaborare per garantire gli standard all'interno della tradizione senza la necessità di alcuna agenzia istituzionale ufficiale. Inoltre, dimostra come la tradizione sia ancora viva e vegeta.

### ***Il flauto "da pastore" a tre corni (o a tre tonalità)***

"*Chiflo, Chifla, Gaita, Pito, Txistu, Silbo, Chirula*" sono i vari nomi della famiglia di flauti a tre fori indicati dal costruttore Luis A. Payno nel suo sito web dedicato alla storia e alla costruzione di strumenti d'epoca. Il flauto Rociero è spesso chiamato *Gaita Rociera*, nota anche come *Pito Rociero* ("Fischio di Rocío"):

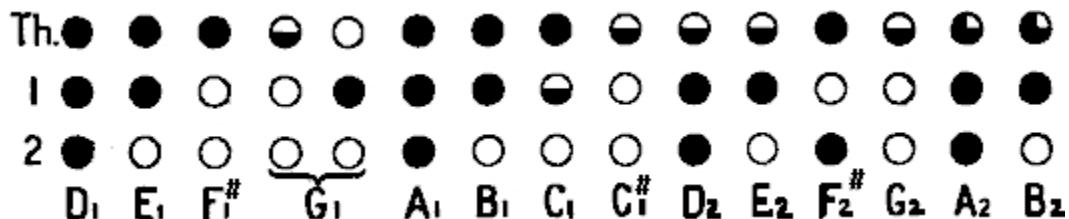
"La pipa del taborer è un fischietto; si dà il caso che sia fatta di legno, ma la sua struttura musicale è esattamente quella del penny whistle, tranne che per un importante particolare, che ha solo tre fori al posto di sei. Come ho detto, il piffero ha solo tre fori (fermati dall'indice, dal medio e dal pollice); questi danno quattro toni fondamentali, che tuttavia non sono presenti nella scala di lavoro dello strumento"  
(Darwin 1914).



**Figura 4-3 Il "flauto a tre fori" o "flauto del pastore".**  
(Foto per gentile concessione di Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

I quattro toni fondamentali non sono utilizzati nemmeno nella Gaita Rociero di oggi (Payno; Sánchez 2006; corrispondenza personale con Juanma Sánchez e osservazioni personali). Tuttavia, le tonalità fondamentali sono state standardizzate solo di recente e, sebbene lo strumento e le sue varianti fossero ovviamente destinati a essere suonati da solisti, la Gaita Rociero moderna ha iniziato a essere suonata occasionalmente come un ensemble all'interno di alcune processioni. A volte possono esserci fino a otto o più tamborileros che suonano all'unisono. L'Hermandad di Almonte ne utilizza un certo numero quando viene in processione per portare la Vergine fuori dall'Eremo (vedi Itinerario, domenica 2003, App. B). Allo stesso modo, nella Messa del Tamborilero a cui ho assistito (vedi Itinerario, sabato 2004, App. B), almeno trenta suonavano insieme.

La scala di lavoro ordinaria del flauto Rocío corrisponde alle 12 o 13 note più alte di un pianoforte a sette ottave. La scala del galoubet inizia con un si bemolle una terza sotto la canna del taborer. Qui di seguito è riportata l'illustrazione di Sir Francis Darwin delle tonalità del flauto a tre fori (meno le prime quattro fondamentali D, E, F#, G).



**Figura 4-4 Schemi di diteggiatura per il flauto a tre fori, illustrati da Francis Darwin**  
Le diteggiature sono fornite per le chiavi D e G. Non ho provato a suonare in altre chiavi. Per ogni nota il cerchio superiore rappresenta il foro del pollice; 1 e 2 sono rispettivamente per il primo e il secondo dito. I cerchi neri devono essere chiusi, quelli bianchi aperti. I fori aperti a metà sono rappresentati da cerchi metà bianchi e metà neri. Nel caso di A₂ e B₂ i cerchi sono neri per tre quarti; ciò significa che è rimasta aperta una piccola fessura. È importante ricordare che ogni pipa ha la sua individualità. Per esempio, in uno dei miei strumenti G deve avere il foro del pollice completamente aperto, e la diteggiatura alternativa (con il foro dell'indice chiuso) è piuttosto stonata (Darwin 1914).

Diagram illustrating fingerings for a three-hole flute. The notes shown are Th., E₁, F₁♯, G₁, A₁, B₁, C₁, C₁♯, D₂, E₂, F₂♯, G₂, A₂, B₂. The legend indicates: open hole (white circle), closed hole (black circle). The hand diagram shows the thumb (Dedo pulgar), index finger (Dedo indice), and middle finger (Dedo medio). The musical staff below shows the fundamental notes for each hole configuration.

**Figura 4-5 Schemi di diteggiatura per flauto a tre fori, dati da Luis Payno**  
(Per gentile concessione di Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Sembrerebbe che ci fosse una discrepanza con le dimensioni del flauto di Darwin che si manifestava nella relazione fondamentale tra la posizione tutta chiusa e quella tutta aperta che avrebbe dovuto portare a una quarta perfetta nella prima ottava funzionante. Tuttavia, la posizione aperta sembrava non produrre un'ottava perfetta senza qualche aggiustamento (si vedano le due diteggiature alternative per G1 nella Fig. 4-4, rispetto alla diteggiatura di D1 nella Fig. 4-5). Sembra esserci stato anche un difetto nella seconda ottava sovradimensionata della fondamentale D1, che ha richiesto una compensazione per ottenere un'ottava perfetta in D2. Ciononostante, Darwin è stato in grado di sovraccutire una minore 6<sup>th</sup>, C1 al di sopra del secondo grado, E1 con il risultato di un triplice tono al di sopra del terzo grado e un mezzo passo in più all'interno dell'ottava. Inoltre, egli mostra una minore 6<sup>th</sup>, B2, al di sopra della prima ottava, mentre Payno suggerisce che la gamma utilitaria si estende solo alla quarta perfetta della seconda ottava. Darwin, quindi, sostiene di aver ottenuto quattordici toni, compreso il C1 cromatico supplementare, mentre Payno suggerisce che i toni utilizzabili sono solo undici.

Secondo la tabella di Payno relativa al passaggio da un tono all'altro del flauto (Fig. 4-4), Darwin stava suonando un flauto inglese. Darwin menziona nell'articolo che il Galoubet francese inizia in Sib, il che coincide con la tabella di Payno:

GAITAS CHARRA Y EXTREMEÑA Y CHIFLA LEONESA	TXISTU, SILBOTE, TXIRULA, CHIFLO ARAGONES E PITO ROCIERO	TABOR PIPE INGLESA Y FLAUTAS EUROPEAS RENACENTISTAS	GALOUBET FRANCES
STT	TST	TTS	TTT

**Figura 4-6 Versioni regionali dei flauti a tre fori per scala (Per gentile concessione di Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)**

Carlos Martinez, in *El Tamborilero: Método de Flauta Rociera* (1989) ("Metodo per il flauto Rocío"), suggerisce che il flauto Rocío ha venti toni utilizzabili. Tuttavia, egli presuppone che non solo le prime quattro fondamentali siano utilizzabili (mentre tutti gli altri autori sostengono che non lo siano), ma anche che si possa utilizzare un ulteriore registro di overtones. Sul Rocío, non ho mai sentito nessun Tamborilero suonare oltre l'intervallo di un'ottava e una quarta, e nessuna delle molte registrazioni che ho ascoltato cattura qualcos'altro. Se fosse stato possibile, sicuramente il tamborilero di Granada del viaggio del 2003 sarebbe stato in grado di farlo, perché era di gran lunga uno dei suonatori più abili che avessi sentito. Ha suonato per molte delle danze Sevillanas, non solo per la melodia processionale delle processioni. Questo gli imponeva di suonare brani non tradizionali per il flauto, la maggior parte dei quali erano moderni, compresi alcuni di pochi anni fa. In una corrispondenza personale con Juanma Sánchez e il noto tamborilero Antonio de Huelva, è stata affermata la recente aggiunta dell'ottava superiore alla capacità del flauto.

### *Il tamburo del Nord*

È possibile che in Spagna il tamborilero discenda da una stretta relazione tra la processione militare e quella religiosa (Chico 1999, 22-25). Sir Francis Darwin (figlio del famoso Charles Darwin) tenne un'interessante relazione alla "Society of Morris Dancers" di Oxford, in Inghilterra, il 12 febbraio 1914, sul "Pipe and Tabor", come vengono chiamati gli strumenti: La banda militare di tamburi e pifferi viene chiamata "i tamburi"; non esiste una persona come un pifferaio, ma viene descritto come un batterista" (Darwin 1914).

Un'interessante osservazione fatta da Merchant nella sua *Historia Antológica del Fandango de Huelva* si riferisce ai "tamborileros di montagna" o "*serranos*" come aventi un suono proprio. (Merchant 1999, 186). Il tamburo del Tamborilero andaluso è un tamburo da campo militare ed era originariamente utilizzato dai Tamborileros di montagna di Huelva, che a loro volta lo avevano portato dal nord della Spagna (ibid., 186). Questo è il prototipo dei Tamborileros del Rocío, in quanto utilizzano un tamburo militare piuttosto che il tamburo più piccolo del tamburo e del tabor medievali (si confrontino le figure da 4-7 a 4-15, qui sotto). Merchant continua sostenendo che le danze, il flauto e il tambor e l'uso delle nacchere potrebbero essere così importanti sia nel nord che nel sud della Spagna perché hanno accompagnato l'avanzata degli spagnoli mentre portavano avanti lentamente la Riconquista (ibid., 187).



**Figura 4-7 Tamburo da campo di tipo militare proveniente dalla Spagna nord-occidentale**  
(Foto per gentile concessione di Juanma Sánchez, <http://www.Tamborileros.com/tamboril.htm>)



**Figura 4-8 Xilografia di un suonatore militare di piffero e tamburo, XVII secolo**  
**In questo esempio, il flauto è molto più lungo di quelli usati oggi e il tamburo potrebbe**  
**essere attaccato alla vita anziché pendere dal braccio sinistro.**

Merchante si riferisce anche a *zonas marginales*, o "zone emarginate", parlando di questo particolare tamborilero degli altipiani di Huelva (*ibid.*, 186). Egli cita un documento del 1269 che dice: "*Venían a Andévalo pastores castellanos*" ("Vennero ad Andévalo [una città di Huelva] pastori dalla Castiglia [una regione della Spagna settentrionale]"). Non si può fare a meno di chiedersi perché un pastore dovrebbe portare con sé un tamburo militare?

### *Cenni storici sulle tradizioni del Tamborilero*

Le figure da 4-8 a 4-13 mostrano le variazioni nel modo in cui le due combinazioni di strumenti sono state assemblate per scopi esecutivi nel corso dei secoli. Queste illustrazioni suggeriscono che in ogni caso si tratta dello stesso flauto di base,

ma con strumenti di accompagnamento diversi. Tuttavia, esistono anche variazioni all'interno del flauto, come mostrato nelle Figg. 4-9 e 4-10. La continuità essenziale sta nella combinazione di due strumenti altrimenti separati e nel modo in cui vengono suonati insieme. Nel caso del tamborilero, la funzione di bordone e di ritmo è svolta dal tamburo, anche se con un compromesso a favore del ritmo (i tamburi che ho ascoltato al Rocío erano sempre accordati per approssimare la fondamentale).

Il tamborilero come abitante dei margini sociali, ma anche come vessillo e guida sonora delle processioni e del pellegrinaggio processionale.

"Nel Medioevo il tabor e il piffero erano molto associati alle esibizioni dei passeggiatori e dei mountebanks. D'altra parte, non hanno sempre assunto questo ruolo. C'è una bella figura scolpita che suona il piffero e il tabor nel coro degli angeli della cattedrale di Lincoln, risalente al 1270" (Darwin 1914).

*Historia de Guaza* di Francisco Herreros Estebanez (in Fernández 1997), suggerisce una funzione di "chiamata" dei tamborileros nella Spagna settentrionale, dove passavano due volte per le strade di un villaggio per convocare la gente a una funzione religiosa.

È vero che questi riferimenti sono del nord, ma anche gli strumenti sono del nord, e furono i nordici a portare la *Reconquista* a sud dell'Andalusia (Durant 1950, Vol. 4, 697). Oggi, sul Rocío, il tamborilero chiama ogni mattina la Hermandad alla baldoria.

È interessante tenere presente che una parte importante dei bastoni d'ordinanza portati dagli ufficiali delle Hermandades di El Rocío sono *faroles* (lanterne portate in passato dai guardiani notturni) non funzionanti. Perché questi bastoni simboleggiano la difesa e la vigilanza? Potrebbe avere qualcosa a che fare

con il fatto che il

I luoghi di pellegrinaggio dell'Andalusia, come già discusso nel capitolo 2, erano un tempo confini territoriali in cui i re spagnoli, come Alfonso X, avrebbero eretto "santuari-fortezza" alla Vergine per delimitare il territorio riconquistato che confinava con quello moresco. In questo modo possiamo assistere alla creazione di "terre di nessuno" tra le culture opposte. Il ruolo dei guardiani e di coloro che danno l'allarme in caso di invasione può avere un legame con il ruolo che un tempo svolgevano le Hermandades nel mantenere la vigilanza contro gli invasori moreschi (e, prima ancora, con chiunque altro fosse in guerra con il villaggio o la città).

Queste pratiche - rivendicare un territorio in nome di una divinità protettrice e proclamare territori sacri - non sono ovviamente elementi del Nuovo Testamento e devono essere attribuite a pratiche dell'Europa occidentale precedenti all'arrivo del cristianesimo. Questo mi suggerisce che il Tamborilero sembra essere una vestigia di tradizioni pre-cristiane. Comincia a emergere un legame storico diretto tra i tamborileros dell'Iberia e i ballerini di Morris delle isole britanniche. La Fig. 4-17 raffigura un suonatore di tabor e piffero e un ballerino di Morris dell'Inghilterra del XVII secolo. Si dice che le danze Morris siano precedenti al cristianesimo in Europa occidentale. Sono associate non solo alla benedizione e alla santificazione della terra e dei suoi frutti, che richiamano le tradizioni di fertilità, ma anche alla protezione e, per estensione, alla rivendicazione della terra.

La prima pagina della *Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8*, mostra la foto di un uomo che suona un flauto a tre fori con la mano sinistra, mentre con la destra tiene quella che sembra una bacchetta da tamburo e percuote uno strumento a corde. L'uomo non sta suonando un tamburo, ma quello che Carlos A. Porro Fernández, nel suo "Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en Castilla"

(Porro Fernández 1994,

8) si riferisce a un'ultima invenzione, in alternativa alla più antica combinazione di tamburo e flauto, della Castiglia del XVII secolo, chiamata *Salterio*, *bordón*, *bordón perucusiva*, *bordón de cuerdas*, o anche "*ttun ttun*" (Fig. 4-10). Consiste in una lunga camera di risonanza sulla quale viene tesa una serie di corde di bordone, accordate in ottave e quinte e percosse con una bacchetta.

Ho notato, sia al Rocío che ascoltando le registrazioni, che i Tamborileros tendono ad "accordare" i loro tamburi piuttosto in basso e ad approssimarsi alla fondamentale più bassa del flauto. In alcuni casi è pronunciato, e il rullante aggiunge consistenza all'effetto di semi-drone. Secondo Garland, la tradizione del suonatore solitario e auto-accompagnato del flauto dei pastori, o "flauto a tre fori", sembra essere stata pervasiva in tutta l'Europa occidentale e, inoltre, legata a varie tradizioni rituali come le danze bardiche, Morris o Mummers delle isole inglesi (Brady 2006; Groves Vol 14, 762-764: Garland 1998-2002, 8: 2-4).

Ci sono due suonatori di flauto e tabor raffigurati con la miniatura di *Cantiga* (canzone) 120 le miniature delle "Cantigas de Santa María", una raccolta duecentesca di canti mariani devozionali (si veda Anglé 1943 per un'analisi completa di tutte le 400 Cantigas e Cunningham 2000 per un'analisi dei "*Loor*", o canti di lode, che comprendono ogni dieci canti). Non è chiaro se l'artista medievale non abbia semplicemente raffigurato correttamente la posizione delle mani o se nella stessa combinazione di piffero e tromba venga suonato un altro tipo di flauto. Certamente la posizione delle mani non sembra essere corretta per nessun tipo di flauto, a tre fori o altro, e il flauto sembra essere molto più corto. Anche il modo in cui il tamburo viene sospeso sembra strano. Può darsi che la cinghia intorno al collo sia mantenuta tesa spingendo il tamburo

con la mano del flauto, mentre si resiste con il collo, il che non sembra essere pratico, ma è comunque fattibile. La figura di tipo sciamano nella Fig. 4-15 sembra tenere il tamburo con un metodo simile (si noti che il cervo ha un volto umano all'interno della pelliccia del petto e forse zampe posteriori umane?)

L'*Ars Musicales* di Egidio de Samora del 1260 (Payno) fa riferimento all'equilibrio del volume che deve essere tenuto presente quando si suonano i due strumenti insieme, e sulla facciata della chiesa di San Esteban Salamanca c'è un angelo che suona il flauto e il tambor risalente al XVI secolo (Sanchez). Higinio Anglés, nel suo *La musica en la corte de Juan Carlos V, 1539*, fa riferimento a un *tamburello*, come venivano chiamati in quel luogo. Tuttavia, secondo Anglés, erano associati e talvolta erano i maestri di danza (Anglés 1944, 46). E. Garci Chico fa riferimento a loro nelle processioni de "*Las Danzas del Corpus*", dove trova che, nel 1631, "Habria de ser una danza de zapateado y toqueado de ocho personas y su tamboril y flauta". (Garci Chico "Papeletas de Historia y Arte", 1951 in Brooks 1988, 16)

In questo caso, vediamo il "flauto e il tabor" accompagnare la danza *all'interno di* una processione. Lynn Matluck Brooks, in *Danze e processioni di Siviglia nella Spagna d'oro* (1988), fa riferimento al fatto che le processioni hanno danze, sia durante le processioni che quando si fermano (161, 175, 186).

Il fatto che i tamborileros fossero associati alle processioni religiose è testimoniato ancora oggi in tutta la Spagna, comprese le processioni della Semana Santa, dove le bande musicali li hanno sostituiti solo di recente (Chica 1999, 30-33). Nelle romerías dell'Andalusia come El Rocío, tuttavia, essi rimangono un elemento tradizionale,

che guidano le processioni e suonano per le danze. Sul Rocío si balla solo nelle soste, non nelle processioni vere e proprie. Il tamborilero guida sempre la processione, ma non sempre suona per le danze alle fermate. Tuttavia, i tamborileros che suonano per i ballerini alle fermate tendono a essere i più abili.

Ho fatto riferimento al fatto che Merchant ha affermato che il grande tamburo da campo di tipo militare è stato portato a Huelva dai Tamborileros della Castiglia (vicina e un tempo unita all'Aragona) che si stabilirono nelle zone montuose (Merchant 1999, 186) di Huelva.

Tuttavia, il modo che Payno attribuisce a León e all'Estremadura (la provincia direttamente adiacente e a nord di Huelva) è quello che viene comunemente chiamato (tra i musicisti di flamenco e di jazz) scala "frigia", una scala che inizia con il Mi, e che viene chiamata dai flamencos "cadenza andalusa", caratterizzata da una cadenza tetracordale che scende in TTS fino alla tonica (solitamente il Mi). Tuttavia, questa nomenclatura crea confusione. Poiché i modi greci erano descritti in discesa, piuttosto che in salita (Stolba 1990; 62-63; Groves Vol. 14, 663-664), nominare i modi in base alla loro sequenza tono-semitono può essere fuorviante.

Tuttavia, la cadenza andalusa è più caratterizzata dalla progressione discendente A minore, G maggiore, F maggiore, E maggiore. Come modo non c'è un accordo funzionante, ma all'interno della cadenza andalusa, se vista come chiave, l'accordo finale è maggiore, il che fa sì che la scala sia vista come A-armonica minore con un centro tonale intorno al quinto gradino (Mi), accentuato dalla relazione di mezzo gradino con il Fa, che in termini di armonia funzionante potrebbe essere vista come una relazione sostitutiva V/V. Come i modi greci, la cadenza andalusa è caratterizzata da una discesa verso la tonica,

piuttosto che un'ascesa dalla tonica, tuttavia non è sempre chiaro se la tonica sia A o E. Molte canzoni non arrivano mai all'accordo di A minore. La scala andalusa utilizza una terza "g" aumentata o naturale a seconda del contesto armonico, e a seconda del contesto si può considerare la cadenza andalusa come un modo o una tonalità.

Questa ambiguità affonda le sue radici nel tardo Rinascimento e nel Barocco, quando si cominciò a formulare il sistema di chiavi dell'armonia funzionale, in cui coesistevano sia il sistema modale che quello funzionale (Stolba 1990, 283). Non si sa quando siano state composte le numerose melodie romería processionali di Huelva, comprese quelle di El Rocío. Tuttavia, come dimostrerò ulteriormente nel capitolo 5, la chitarra, essendo uno strumento temperato, spesso si scontra con le melodie andaluse e per questo motivo non viene suonata con alcune delle forme canore più antiche. Alcune melodie tamborilero possono andare bene con l'accompagnamento della chitarra utilizzando la cadenza andalusa e gli accordi maggiori/minori, ma altre no.

Questa scala/modalità, quella della formula TTS della cadenza andalusa (discendente), è la modalità di base dei fandangos, la famiglia musicale di canzoni originaria di Huelva (Merchante 1999, 15-17), la provincia andalusa in cui si svolge il Rocío. Ma la Gaita (o pito) Rociero mostra la tonalità, il semitono, lo schema tonale del modo dorico o dell'aoliano (ancora una volta, utilizzando le nomenclature di uso comune, non quelle del modo ecclesiastico, per i modi ascendenti all'interno della tonalità maggiore di base). La tonalità della Gaita Rociero non si presta affatto alla famiglia dei fandanghi, il che può spiegare perché i tamborileros sono utilizzati solo per le processioni ceremoniali e non hanno un ruolo importante nella musica

andalusa al di fuori di essa.

di quel ruolo. Non ho mai sentito nessuno dei flauti a tre fori utilizzati nel flamenco per l'insance.

A Huelva, durante la Romería del Rocío, proliferano le gaitas rocieras, agudas, di tubo molto fine, accompagnate da grandi tamburi, che interrompono le processioni e proseguono le feste e le romerías. Devono tenere la boquilla protetta da una lastra di cocci. È curioso che per il resto dell'anno non se ne vedano, ma sempre più spesso assumono la posizione di strumento principale nel folclore di questa zona dell'Andalusia. (Payno )

(A Huelva [la provincia in cui si svolge El Rocío; vedi App. B], durante la romería di El Rocío, è popolare la gaita rociera, [sono] di tono acuto, di tubo sottile, accompagnate da grandi tamburi, [aprano] le processioni e seguono le celebrazioni [intese come quelle dei santi patroni e delle vergini locali] e le romerías [altre romerías, non solo El Rocío]. Tendono ad avere l'imboccatura protetta da un pezzo di corno animale. La cosa curiosa è che nel resto dell'anno non si sentono, anche se sempre di più stanno assumendo la posizione di strumento principale nel folklore di questa parte dell'Andalusia) (traduzione mia).

Questo riferimento al fatto che i flauti non si sentono da nessuna parte, tranne che nelle romerías e nelle fiestas, è interessante perché, da quello che ho osservato e da quello che ho sentito nelle raccolte di CD, questi flauti sono usati solo nelle processioni, Quello che Payno non dice bene, usando la vaga parola "folklore", è che il tamborilero suona solo per le processioni religiose. Inoltre, è diventato un'icona per tutte le processioni "popolari" o religiose al di fuori di quelle direttamente sponsorizzate dalla gerarchia della Chiesa. Sappiamo che il tamborilero, come già detto, un tempo era il capo processione di tutte le processioni della Settimana Santa, finché non fu sostituito dalle grandi bande di tipo militare alla fine del XIX secolo (Chica 1999: 30-33).



**Figura 4-9 Miniatura di suonatori di "pifero e tabor", XIII secolo  
(Dalla raccolta di canti devozionali mariani, le "Cantigas de Santa Maria" di Alfonso X)**



**Figura 4-10 Flauto a tre fori e il *bordón* del XVII secolo  
Il *bordón* è uno strumento a percussione originario della regione basca.**



**Figura 4-11 Angelo Tamborilero, XVI secolo Dettaglio di un dipinto di Pedro de Berruguete**



**Figura 4-12 Particolare de "La Boda" ("Il matrimonio"), XIV secolo Di Niccolò di Bologna, Italia**



**Figura 4-13 Re che suona flauto e campana, XIII secolo**  
La combinazione qui raffigurata, sulla facciata orientale della Cattedrale di León, è ancora utilizzata (anche se non suonata dalla stessa persona) per accompagnare le Sevillanas Correleras nella provincia di Siviglia.



Figura 4-14 Dettaglio del Salterio di Luttrell, British Museum, XVI secolo  
Un'illustrazione di guerra?

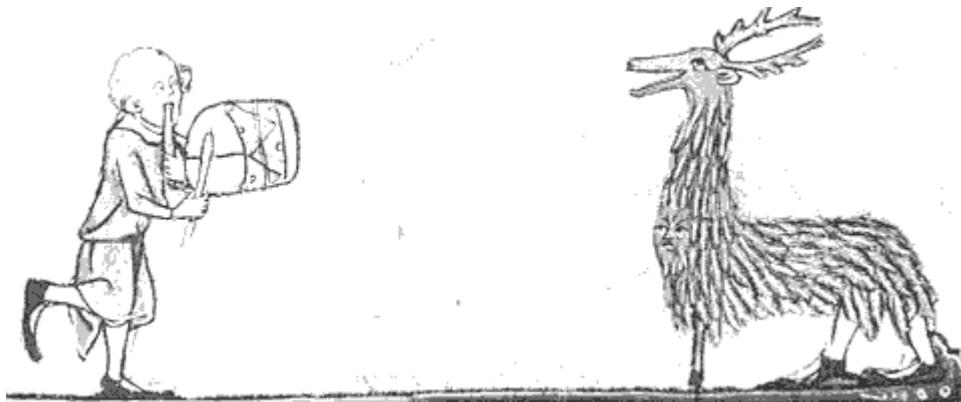


Figura 4-15 Disegno sciamanico, *Il romanzo di Alessandro*, XIV secolo Si noti che nel petto dell'animale compare un volto umano e che le zampe posteriori sono zampe umane.



Figura 4-16 Addestratore di animali, *Il romanzo di Alessandro*, XIV secolo



**Figura 4-17 Xilografia di un suonatore di pifero e tamburo con una ballerina di Morris, 1600 circa Da *Nine Daies Wonder* di William Kemp, pubblicato a Londra nel 1600.<sup>16</sup>**

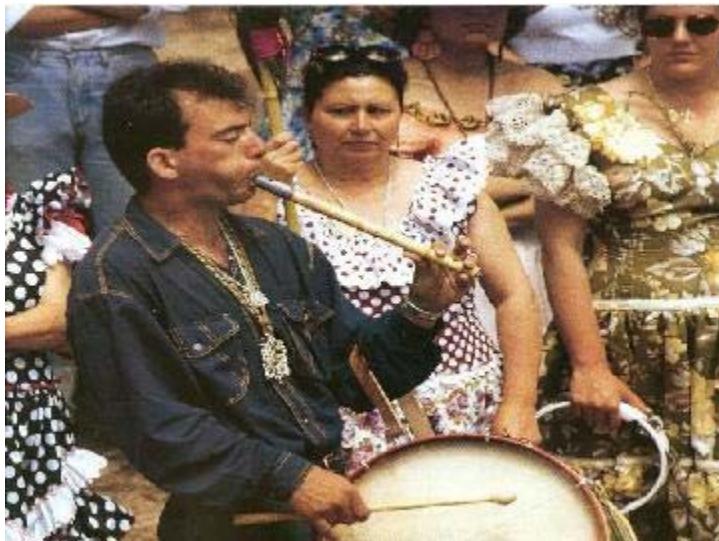
La Fig. 4-13 è interessante perché raffigura un re che suona il flauto e la campana. La campana è significativa a diversi livelli: uno strumento usato per controllare gli animali domestici, uno strumento di chiamata della Chiesa cattolica e un dispositivo di avvertimento per molti usi sociali. La campana è utilizzata come strumento percussivo nelle Sevillanas Correleras, una musica popolare della zona di Siviglia. Queste relazioni - allarme, richiamo, guida e gregge - sono tutte diverse funzioni storiche del tamborilero, come rivelerà questo lavoro.

Inoltre, come rivelano le figure 4-15 e 4-17, l'associazione con il rituale pre cristiano è inconfondibile, anche se non è ancora chiaro in che misura. Le figure rivelano anche un arco di funzioni sociali tra le corti, i militari, i religiosi e il "popolo". Ciò che emerge da questa breve indagine storica è che la tradizione del Tamborilero era un tempo pervasiva in tutti gli strati sociali del Medioevo, con radici che potrebbero risalire a tradizioni molto più antiche. Ma tra il tardo Medioevo e l'epoca attuale la tradizione si è limitata alle pratiche rurali e "folcloristiche", che in Iberia sono

strettamente legate alla religione.

## *L'attuale Tamborilero*

Si è già detto che le tradizioni dei tamborilero si erano quasi estinte in tutta la Spagna nel XX secolo, ad eccezione di quelle legate alle romerías dell'Andalusia. Allo stesso modo, come racconta Jorge de la Chica (199, 23-24), i tamborileros erano l'accompagnamento musicale anche delle processioni della Settimana Santa in Andalusia fino alla fine del XIX secolo, quando furono sostituiti da bande musicali sul modello delle bande militari - spesso, come accade ancora oggi, si tratta di bande di varie accademie militari. Nel resto dell'Europa occidentale, le tradizioni sono quasi scomparse.



**Figura 4-18 Tamborilero Rociero moderno, vestito in modo informale  
Il medaglione indica l'appartenenza a una Hermandad. (Foto per gentile concessione di Juanma Sánchez)**



**Figura 4-19 Tamburo Rocío moderno, usato dalle signore di *La Curra* ("Il riccio") Come è evidente, il tamburo è piuttosto grande e spesso fungeva da tavolino quando non veniva usato per cantare. (Foto di Lisa Rossini Johnson)**

Solo di recente gli attuali Mummers Dancers, o Morris Dancers, delle isole britanniche si sono resi conto che il musicista originale di queste danze era in realtà il suonatore di "pipe e tabor" a cui si riferiva Darwin. Lo testimoniano le recenti comunicazioni tra i Tamborileros spagnoli e i Tamborileros e i gruppi di Morris Dance inglesi (Sánchez 2006 e Brady [Darwin 1914]), anche se nel 1912 in Inghilterra si trovava ancora un suonatore di piffero e tabor: "Quando George Butterworth setacciò l'area alla ricerca di ballerini di Morris [oxfordshire] nel 1912 trovò solo un piffero e un tabor, in possesso di un anziano di Bicster che era in grado di suonare la Maid of the Mill e *Shepherd's Hey*" (Grove Vol. 14, 762).

È negli anni Settanta che si assiste a una rinascita delle tradizioni del tamborilero in tutta la Spagna. Né Payno né Merchant attribuiscono questa rinascita direttamente a El Rocío, ma certamente, data l'alta considerazione che il tamborilero gode all'interno di El Rocío (una statua è dedicata a lui nella città di El Rocío di

fronte alla

Ermitage) e l'ascesa alla ribalta della romería in quel periodo, deve esserci stata una certa influenza.

Le due principali scuole di tamborilero in Andalusia si trovano nelle città di Villamanrique e, come ci si potrebbe aspettare, di Almonte. Villamanrique sembra essere la più prestigiosa e anche la più antica (Payno).<sup>17</sup> Una terza importante scuola funziona all'interno del Rocío stesso. Questa scuola fu fondata dal famoso cantante/poeta/compositore di Sevillanas Rocieras, Manuel Pareja Obregón, anch'egli originario di Siviglia. Obregón era un pianista e compositore di formazione classica. Negli anni '70 Obregón creò la scuola in una casa che acquistò nel centro della città di El Rocío e che oggi funziona come un piccolo hotel gestito dalla nipote - chiamata, appunto, Rocío (ho visitato l'hotel nel 2005). Anche se al momento non ci sono prove sufficienti per dimostrarlo, mi sembra che uno degli obiettivi di Obregón nell'avviare una scuola per tamborileros possa essere stato quello di standardizzare le altezze e gli intervalli. Dico questo perché, per quanto ne so, solo al Rocío troviamo grandi gruppi di tamborileros, tutti provenienti da diverse parti della Spagna (anche dalle Isole Canarie), che suonano insieme. Questa innovazione, ovviamente, alla luce della storia raccontata sopra, va completamente contro il loro ruolo tradizionale di solisti itineranti e auto-accompagnanti.

Dato che Obregón era un pianista, potrebbe anche aver introdotto l'accordatura temperata ai Tamborileros (anche questo richiederà ulteriori indagini) in modo che potessero suonare insieme a lui nella sua scuola (c'è ancora un pianoforte a coda nella grande sala di ricevimento dell'hotel). Ne è testimonianza il fatto che l'ultima domenica della romería si tiene la "Messa dei Tamborileros", in cui fino a trenta o più Tamborileros suonano insieme.

Personalmente, ho trovato l'evento un po' terribile. Il coro dei Tamborileros non ha

la Messa o viceversa. Hanno suonato la stessa melodia a ogni momento stabilito per accentuare gli eventi importanti e niente di più. Mi ha ricordato la "Messa a razzo" a cui ho assistito sul Cammino (vedi capitolo 8). Sospetto che la novità di tanti tamborileros che suonano insieme sia stata resa possibile solo di recente, grazie alla standardizzazione dell'accordatura raggiunta durante la rinascita degli anni Settanta. Obregón potrebbe essere stato uno dei principali promotori di questo processo di standardizzazione.

Obregón scrisse anche una *Misa de Romeros* ("Messa dei pellegrini"), in cui utilizzò una delle tre melodie tamborilero della romería di El Rocío: "El Alba", la seconda melodia trattata in precedenza in questo capitolo, per una preghiera a Maria chiamata *Salve María*. Questo brano ebbe un enorme successo come canzone popolare in tutta l'Andalusia e in generale in tutta la Spagna. Questa è di gran lunga la preghiera più comunemente cantata a El Rocío e sarà discussa più dettagliatamente nel prossimo capitolo.

La tradizione del tamborilero, quindi, è quella di essere, se non proprio il leader della processione, almeno l'"araldo" sonoro richiesto per la Vergine. In questo modo il tamborilero è stato inserito nel sistema rituale dell'Andalusia (e presumibilmente in tutta l'Europa occidentale) a livello di base: Settimana Santa, pellegrinaggi, matrimoni, feste dei santi e così via. Se sia mai stato il "Maestro di Cerimonie" in un determinato momento o luogo non è chiaro a questo punto, ma per qualsiasi motivo è stato apparentemente indispensabile per secoli. In quanto tale, la sua musica potrebbe essere stata un elemento importante della musica popolare del passato, proprio come accade oggi in Andalusia con i brani "El Romerito" e "El Camino" descritti sopra. Ci presenta il primo esempio di musica rituale della romería

che diventa musica popolare. Ci presenta anche un enigma del passato: perché lui, come il

coro, che si trova così spesso in relazione agli animali da gregge e da favola, o agli animali selvatici, in una sorta di relazione domestica con la musica e/o la processione?

### *Conclusioni del capitolo 4*

La prima ovvia osservazione sul tamborilero è che la sua funzione all'interno del Rocío è quella di araldo musicale del carro e dello stendardo del Simpecado, cioè della Vergine stessa e della romería. Ancora una volta, va sottolineato che la sua presenza non è né periferica, né decorativa, ma centrale. Inoltre, questo ruolo centrale all'interno del rituale processionale è chiaramente secolare. Il materiale presentato in questo capitolo suggerisce che, in relazione al coro processionale, non troviamo un momento in cui lui entra nel coro, ma piuttosto troviamo che ovunque troviamo il coro, lì troviamo lui, in una veste o nell'altra. Questo fatto sembra riflettersi nella natura delle sue melodie processionali. La struttura "senza fine" delle melodie è funzionalmente adatta a guidare una processione in movimento che può fermarsi in qualsiasi momento. Allo stesso modo, il suo adattamento alle Sevillanas Rocieras gli permette di fungere anche da "maestro di ballo" durante le soste della processione.

Ciò che risulta chiaro anche dalle testimonianze storiche è che egli ha sempre avuto anche altre funzioni, che lo hanno coinvolto, in un momento o nell'altro, con tutti i possibili strati dello spettro socioeconomico, compreso quello dei vagabondi emarginati. Il fatto che la sua musica sembri essere stata parte della cultura popolare, alla luce di quanto è stato fatto, sembra conclusivo, così come le sue funzioni rituali e ceremoniali che collegano la cultura popolare con quella religiosa in un modo che può essere testimoniato ancora oggi, almeno in Andalusia.

La presenza del flauto dei "pastori", o fischiotto, ha connotazioni interessanti nel contesto del suo rapporto con il coro musicale, e la presenza di un tamburo militare da campo indica chiaramente un duplice scopo, per lo meno, di una funzione che in passato era a cavallo tra il religioso e il militante. Anche i bastoni, le campane e altri oggetti degli Hermadades che suggeriscono vigilanza e risveglio, insieme al ruolo del Tamborilero come colui che segnala operazioni rituali come la venuta della vergine e il risveglio dei pellegrini al mattino, sono provocatori. Ci sono anche alcuni aspetti interessanti di queste funzioni se viste alla luce del lavoro di Wallin. Lo stato mentale/emotivo di vigilanza e di allarme, come modalità emotive che coinvolgono la caccia e la pastorizia, ha un ruolo di primo piano nella sua teoria della coscienza emergente e sarà trattato brevemente nel capitolo 12.

La curiosa combinazione di flauto e tamburo sembra essere storicamente una variazione comune sul tema del musicista solista e auto-accompagnatore, forse poeta/bardo, e, se si estende l'immaginazione, si può supporre che ci sia una qualche relazione con una funzione sciamanica e sacerdotale nel suo passato, come suggeriscono chiaramente alcune delle illustrazioni di questo capitolo. La reputazione del tamborilero come colui che abita non solo ai margini territoriali, ma anche ai margini sociali, è anche suggestiva di un ruolo, o di una serie di ruoli, che sembra mostrare una certa coerenza storica, anche se non chiara, che è di per sé, secondo Eliade, tipica dello status sociale dello sciamano a livello transculturale (Eliade 1964, 508-511).

Certamente è curioso, se non altro, considerare il fatto che il pastore/cacciatore - che, secondo la leggenda del "ciclo dei pastori", avrebbe scoperto l'immagine miracolosa che divenne la Virgen del Rocío - è ritenuto

che si sono originate nella città di Almonte o in quella di Villamanrique (come si è detto nel capitolo 2), dove hanno avuto origine le due più antiche Hermandades della romería e dove sono nate le due più antiche e prestigiose scuole di Tamborileros.

Quale potrebbe essere la tradizione, o le tradizioni, di cui il tamborilero è un'eredità?

Un'indagine approfondita su questa domanda è al di là dello scopo di questa dissertazione, e per il momento è probabilmente un po' troppo speculativa; tuttavia, ci sono alcuni indizi interessanti che sono emersi sulla scia di questa indagine sulla musica e sul rituale di El Rocío, che saranno menzionati quando relativi, e che sembrano fondare le aree speculative della domanda su un terreno più concreto.

## Capitolo 5: La musica del coro

Come discusso nei capitoli 2 e 3, sembra esserci stata una lunga storia del coro processionale che canta, danza e, come rivelato nel capitolo 4, del suo rapporto con il musicista accompagnatore singolo. Allo stesso modo, sembra esserci stata una lunga storia di processioni musicali specializzate, con un'unica modalità emozionale al centro, che sembrano essere, se l'Andalusia attuale ne è un esempio, coltivate consapevolmente.

Questo capitolo tratterà la musica dei cori processionali di El Rocío da due punti di vista. L'approccio principale sarà quello di una prospettiva performativa e rituale che si concentra sul ruolo che la musica svolge all'interno del pellegrinaggio. Suggerisco che le forme musicali dell'Andalusia e la loro morfologia all'interno del processo rituale trovino la loro ultima manifestazione nell'estetica comportamentale, un'estetica che, sostengo, si crea all'interno del processo rituale, un processo che per molti versi è inseparabile dalle pratiche musicali. Il tentativo di comprendere il ruolo del coro e la sua relazione con El Rocío ha anche evidenziato un processo di comportamenti musicali e rituali che contribuiscono all'emergere dell'individualità all'interno di uno sforzo comunitario. Individualità ed estetica comportamentale sembrano essere intimamente legate.

Il secondo approccio, secondario, è quello storico. Ho fornito solo il materiale storico relativo al coro che ho ritenuto rilevante per la pratica attuale di El Rocío. Tuttavia, l'eredità storica del canto

Il coro processionale, non solo in Andalusia ma anche a livello interculturale, sarebbe di per sé un ricco argomento per ulteriori lavori etnomusicologici e storico-musicologici.

### ***La Salve María***

Si comincia con la *Salve María*, una preghiera ispirata alle parole dell'Arcangelo Gabriele durante l'Annunciazione. L'"Ave Maria" (come viene chiamata in inglese) è una preghiera che contiene elementi di altre scene bibliche, tra cui il saluto di Elisabetta a Maria: "Benedetto il frutto del tuo seno". (N.A.C.E. 2006). La preghiera è chiamata anche "Saluto Angelico" o "Rocío", come si può notare nell'itinerario (vedi App. B): "*Rezo del Angelus*" (Preghiera dell'Angelo).

Dopo il primo anno, quando iniziai a scrivere su El Rocío, guardavo l'itinerario pubblicato dagli Hermandad nella loro rivista "*Granada Rociero*", e rimasi sempre perplesso dalle voci "Rezo Angelus", perché non ricordavo che una preghiera fosse recitata regolarmente sul Cammino. Il motivo per cui non sentivo mai nessuno pregare era che nessuno lo faceva, almeno non come intendeva io la parola "preghiera". Ma naturalmente, quando ho capito che la preghiera dell'Angelus era la "Salve", ho capito che non solo avevo sentito la preghiera ogni giorno, ma l'avevo "pregata" per tutto il tempo con il coro.

Ma il motivo per cui non ho riconosciuto la preghiera cantata nemmeno dalle parole è che esistono diverse "Salve Marias", a volte chiamate "*Salve Rocieras*", o anche solo "*Salves*", per abbreviare, e ogni Hermandad ne sceglie una, o ne crea una propria, e poi la canta esclusivamente. La Salve che segue è stata scritta in collaborazione con il famoso scrittore di Sevillanas e Sevillanas Rocieras, Manuel

Pareja Obregón, e faceva parte di

una *Misa Rociera* (Messa dei pellegrini del Rocío). La Salve divenne popolare in tutta l'Andalusia e poteva essere ascoltata alla radio o quasi ovunque. Ho scelto di trascrivere questa Salve perché è di gran lunga la più conosciuta di tutte le Salve ed è cantata da molte Hermandades.

### **"Dios te salve Señora**

"Dio ti salvi Signora" (Ave a te Signora)

#### **I (verso)**

Dios te Salve  
del rocío Señora.  
Luna, Sol, Norte y Guía  
Nord) y Pastora celeste.

María Dio ti salvi Maria (Ave Maria)  
Lady of the Rocío  
Luna, Sole e Guida (Stella del  
Pastora celeste

#### **estribillo (ritornello)**

Olé, olé, olé,  
Al rocío yo quiero  
a cantarle a la Virgen con fe  
con un Olé, olé, olé, olé,

volver Al rocío voglio tornare  
cantare con fede alla Vergine  
Con un Olé

Dios te Salve  
todo el pueblo te  
y repite a porfia  
Como tu no hay otra igual.  
altro

María Ave Maria  
adorai il popolo ti adora  
e ripetere senza fine  
Comete non c'è nessun

#### **estribillo (ritornello)**

### **III**

Dios te Salve  
manantial de dulzura.  
A tus pies noche y  
te venimos a rezar. Veniamo da te per pregare

María Ave Maria  
Sweet dawn  
día Ai tuoi piedi notte e giorno

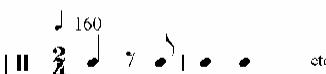
#### **estribillo (ritornello)**

R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle

**Figura 5-1 Trascrizione di "Dios te salve Señora".**

**R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle (trascrizione di W. Gerard Poole)**

## Dios te salve Señora

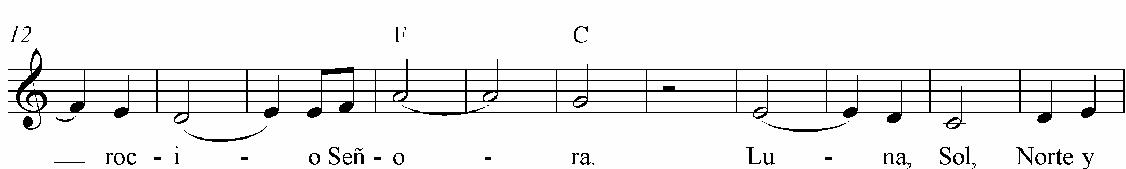
Drum  etc.

**160**

Voice 

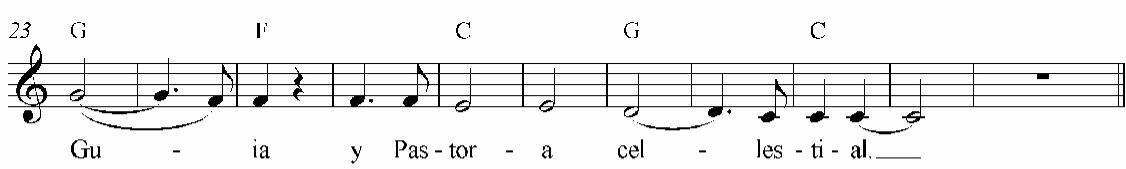
Dios— te sal - ve Ma - ri - a, del—

**12**



— roc - i - o Señ - o - ra. Lu - na, Sol, Norte y

**23**



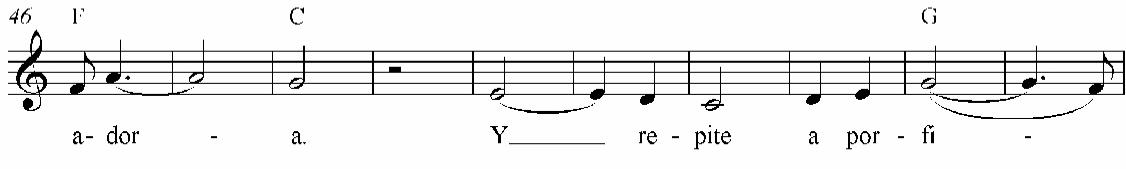
Gu - ia y Pas - tor - a cel - les - ti - al.

**34**



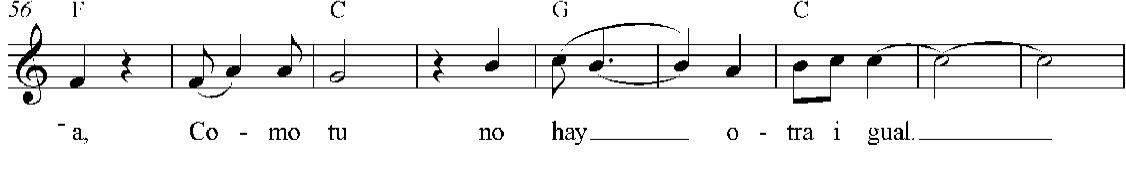
Dios te Sal - ve Ma - ri - a, to - do el pue - blo te

**46**



a- dor - a. Y re - pite a por - fi -

**56**



- a, Co - mo tu no hay o - tra i gual.

65 **estribillo** C G C G C G C  
 O - lé, o - lé, o - lé. O - lé, o-lé, o - lé. O - lé, o-lé, o - lé, o-lé, o -

75 G C  
 lé, o-lé, o - lé, o-lé, o - lé, o-lé, o - lé. O - lé, o-lé, o - lé. Al ro

84 G<sup>7</sup> F C C  
 ci-o yo quier-o vol - ver, a cant - ar - le a la Vir-gen con fe. Con un o - lé,

93 G C G C G C  
 o - lé. O - lé, o-lé, o - lé. O - lé, o-lé, o - lé, o-lé, o -

101 G C  
 lé, o-lé, o - lé, o-lé, o - lé, o-lé, o - lé. O - lé, o-lé, o - lé.

Ovviamente la melodia di apertura ha un suono estremamente ingenuo e artificioso.

È interessante la seconda melodia, quella del ritornello, che è la sezione "Olé y Olé", l'ultimo battito della battuta 65 fino alla battuta 107. È, ovviamente, il secondo motivo della frase della melodia "Al Alba" (Fig. 4-2, misure 1-15). Si tratta, ovviamente, del secondo motivo della frase della melodia "Al Alba" (Fig. 4-2, Misure 1-15).

Il compositore Manuel Pareja Obregón ha "recuperato" il motivo e lo ha trasformato in un'efficace frase musicale per il ritornello della preghiera. Quanto abbia effettivamente preso dalla melodia originale del Tamborilero è difficile dirlo. Mentre nella versione riportata nella Fig. 4-2 la somiglianza è evidente, ho sentito diverse versioni in cui la somiglianza è debole. Non so se alcuni tamborileros cambino un po' la melodia per identificarsi ulteriormente con la versione popolare o se la varino deliberatamente per evitare di identificarsi con essa. Tuttavia, è interessante notare che, sebbene questa canzone sia una preghiera, è diventata una canzone popolare in tutta l'Andalusia durante gli anni '70 e, al momento della stesura di questo articolo, è ancora una canzone molto conosciuta in quella regione.

### ***Le Sevillanas Rocieras***

Queste sono di gran lunga le canzoni più comunemente cantate sul Rocío e durante gli anni '70 e per buona parte degli anni '80 sono state anche la musica popolare dominante dell'Andalusia. Una canzone, "*El Amigo*" ("L'amico") del gruppo "Los Amigos de Ginés" divenne un successo internazionale in tutti i Paesi di lingua spagnola del mondo (Gil Buiza 1991, 4: 65).

### **Contesto storico**

Varie fonti attribuiscono le attuali Sevillanas alle *seguidillas* del XVII secolo. La *seguidilla* era "...el cante rociero por excelencia" ("Il canto per eccellenza del Rocío") già nella prima metà di questo secolo (Trujillo Priego 1995, 339). "Tipico di molte forme di danza popolare, il nome

'seguidilla' può identificare una danza, un tipo di verso e una forma di canzone"  
(Brooks 1988, 201).

La *seguidilla* (pronuncia seh-gee-dee-ya) era una danza cantata il cui modello di base non proveniva dall'Andalusia. La seguidilla era originaria del nord della Spagna ed era stata trasformata nella regione di Cádiz-Sevilla in qualcosa di più andaluso. La fisicità della Jota settentrionale (la danza regionale del Nord) non è intesa come sensuale o ipnotica; al contrario, è marziale e in qualche modo acrobatica. Questa qualità marziale era una caratteristica delle danze settentrionali ed era spesso menzionata nelle cronache delle danze di processione, anche in Andalusia (Brook 1988, 194-196). Fu la fusione delle danze settentrionali più acrobatiche e marziali, come la Jota, con le danze andaluse più liriche e sensuali, come i fandanguillos, a dare alle seguidillas, e poi alle attuali Sevillanas, la loro forma elegante, maestosa e sensuale. Ciò che è particolarmente interessante, per quanto riguarda i temi di fondo di questa tesi, è che i primi riferimenti della danza/canzone sono alla sua presenza nelle processioni.

Già nel 1625 si parla delle "*coplas Seguidillas*" come intermezzi delle processioni del Corpus Domini di Siviglia. Questi "intermezzi" sembrano analoghi alle soste che ho sperimentato nelle processioni di El Rocío. Brooks (1988, 162) suggerisce che di tutte le danze popolari dell'Andalusia, è la Fería Sevillanas - la Sevillanas della città di Siviglia vera e propria (a differenza delle variazioni della Sevillanas del resto della provincia di Siviglia) - ad aver assorbito le influenze più forti dalle versioni di corte della danza andalusa. Questo sembra logico se si considera il

ruolo amministrativo centrale, compreso quello pronunciato e stravagante nella produzione rituale, che la città di Siviglia svolse durante l'età dell'oro della Spagna.

### ***Struttura della danza Sevillanas***

(Quanto segue è stato riprodotto e adattato dall'originale con il permesso dell'autore: Simón el Rubio).

#### ***Definizioni***

*Paso*: Il tipo di passo utilizzato (vedi sotto)

*Ripetizione*: Quante volte eseguire quel passo

*Descrizione*: Descrizione del passo. Per le descrizioni ho seguito il normale uso spagnolo. Quindi il passo di base o standard della sevillana che tutti voi imparate per primo è il *paso de sevillana*.

#### ***Descrizione dei vari tipi di paso***

1= passo di sevillana / passo di sevillana

standard 2= pasada / passo di passaggio

standard

3= esquinas / angoli

4= vuelta izquierda / una sola svolta a sinistra

5= cierre / chiudere

6= pasos arrastrados / passi a spazzola (si pensi al pattinaggio su ghiaccio)

7= pasos cruzados / passi incrociati (in realtà "pas de basque": "passo basco")

8= vuelta izquierda punteggiando con pie derecho / girare a sinistra poi puntare il piede destro (verso il partner)

9= vuelta derecha punteando con pie izquierdo / girare a destra e puntare il piede sinistro (verso il partner)

10= zapateado / footwork (la parte pesante della terza sevillana)

11= pasada, tiempo de espera / passo di passaggio e tempo di percorrenza (a seconda della coreografia)

12= vuelta izquierda y paso montado pie derecho / svolta a sinistra ed elevazione del piede destro (a seconda della coreografia)

13= vuelta derecha y paso montado pie izquierdo / giro a destra ed elevazione del piede sinistro (a seconda della coreografia)

14= careos / tipo di passaggio utilizzato alla fine della quarta sevillana

#### ***Figura 5-2 Schema di danza Sevillanas***

### **Primera Sevillana**

1	5	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana
2	1	pasada	3	4	esquinas	2	4	pasadas
			2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

### **Segunda Sevillana**

1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana
6	3	passi arrastraos	7	6	passi cruzados	7	8	passi cruzados (círculo)
4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	2	1	pasada	5		cierre

### **Tercera Sevillana**

1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana
8	1	vuelta izquierda punteggiando con pie derecho	10	3	zapateado	11	1	passato tempo di attesa
9	1	vuelta derecha punteggiando con pie izquierdo	4	1	vuelta izquierda	11	1	passato tempo di attesa
2	1	pasada	2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

### *Cuarta Sevillana*

1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana	1	1	paso de sevillana
12	1	vuelta izquierda paso montado con pie derecho	14	1	careo	14	4	carezze
13	1	vuelta derecha paso montado con pie izquierdo	7	1	passi cruzados	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	14	1	careo			
			4	1	vuelta izquierda			
			2	1	pasada	5		cierre

Sebbene questo schema sia ben fatto, Rubio ha tralasciato un elemento.

Ognuna delle quattro Sevillanas inizia con un'introduzione melodica di sei misure (se si usano 3/8 anziché 6/8) da parte del cantante o dello strumento melodico principale. Durante questa introduzione i ballerini possono rimanere fermi o rispondere al cantante/strumento in qualche modo, a seconda del fraseggio della melodia introdotta.

Le Sevillanas sono in realtà molto più difficili di quanto sembri guardando gli altri ballare. Le sezioni richiedono passi memorizzati che possono essere piuttosto complicati e che devono essere sufficientemente interiorizzati da permettere al ballerino di assecondare la danza del partner. Dal momento che ogni sezione ha i propri schemi di danza, entrambi i ballerini devono sempre sapere in quale copla si trovano, anche se le copla vengono infilate insieme, una dopo l'altra, all'infinito. Per la cantante questo non è un problema, perché può scegliere qualsiasi strofa in

qualsiasi momento. Ma i ballerini devono tenere traccia dell'ordine di

le coplas, altrimenti si incrociano i giri e i passaggi. Soprattutto, le soste tra le coplas, che terminano in posizioni congelate, sono precise e devono essere eseguite di concerto da entrambi i ballerini. Tuttavia, nei piccoli gruppi intimi di amici e familiari, le quattro serie formali di Sevillanas non sono sempre rispettate. Spesso ogni copla del cantante si presenta da sola come una nuova Sevillana e i ballerini eseguono un movimento di danza semplificato, ma comunque conforme alle strutture metriche di base. La terza copla, quella con lo zapateado (una breve sezione di footwork), è quella che più spesso viene tralasciata.

Sebbene Rubio fornisca un'eccellente e concisa descrizione dei diversi pasos, non indica il numero di misure necessarie per completare ogni paso e quindi è facile concludere, dopo aver sommato il numero di ripetizioni, che le quattro Sevillanas sono di lunghezza disuguale; non è così. Ogni Sevillana è esattamente della stessa lunghezza, per un totale di 40 misure di 3/8 (o 20 di 6/8):

Introduzione: 6  
Primo Tercio: 12  
Secondo Tercio: 12  
Terzo Tercio: 10

La decima misura non è in realtà completata nel terzo tercio. Il drammatico *cerre*, o "chiusura", sul primo battito di questa misura finale lascia un silenzio di due battute. La chiusura sul 10° battito di una battuta di 12 conti, in cui gli ultimi due battiti sono considerati come riposi o finali di frase, o come finale del brano, è comune nei ritmi composti del flamenco. Nelle misure di 12 conti di 2x3 + 3x2, il 10° battito è il battito finale di conclusione o il battito su cui tende a impennarsi il fraseggio melodico. Nelle Sevillanas vediamo lo stesso schema, ma applicato alla decima *battuta* (anziché al decimo conteggio) della frase di 12 battute.

C'è anche la questione del *compás*. Il *compás* non è né il metro né il conteggio, ma piuttosto gli accenti ritmici che danno alla forma il suo carattere speciale. Questo aspetto è particolarmente importante quando si tratta di distinguere tra forme che condividono lo stesso metro e lo stesso conteggio. Nel caso delle Sevillanas, ci sono due importanti accenti. Il primo è l'accento trainante che sta alla base dell'intera Sevillanas:

**Modello A**

> >> > >>

123 123 123 123...

Gli accenti sono forniti dalle palmas o dal tambor, se presente. Quello sopra riportato è l'accento di base dei segmenti introduttivi e delle transizioni tra tercios e tra coplas.

Tuttavia, durante le diverse *pasadas*, e anche le *cruzadas*, sezioni in cui i ballerini sono in prossimità più prolungata, gli accenti si spostano leggermente ma decisamente verso questo:

**Modello B**

> > >

123 123 123

### *Lo sguardo e la tensione corporea come estetica integrale*

Il forte accento sulla prima battuta arriva in un momento in cui due ballerini si guardano negli occhi. La spinta improvvisa e più costante crea una tensione che viene poi alleviata dai passi di transizione, in cui il battito ritorna all'accento A e si inizia la copla successiva. Questi stessi battiti terziari, con il forte accento iniziale, vengono battuti anche durante i momenti intensi di interazione con la Vergine, durante la

Salida, o anche con il Simpecado all'interno delle processioni formali in momenti di alta esaltazione emotiva. Ma nel terzo tercio, invece di allentare la tensione alla fine del *paso Sevillanas*, i due ballerini terminano bruscamente faccia a faccia guardandosi negli occhi (a seconda della loro interazione) o, in alcune versioni più coreografiche, la danza terminerà con una postura intima tra i due ballerini: a volte una sorta di carezza, altre volte quasi una sfida.

Questa pratica non è un vezzo di alcuni ballerini, ma un aspetto importante della danza stessa. Il ruolo degli occhi viene solitamente insegnato nei corsi di *Sevillanas*, ma viene raramente menzionato quando si analizzano i passi e le forme. Inoltre, Carretero sostiene che il *paseo* delle *seguidillas* (che è l'attuale *paso* delle *Sevillanas*) è il "più antico e meno alterato" dei movimenti di danza spagnoli" (1980, 108). Il contatto visivo, così importante in questa parte della danza, è altrettanto antico e lo dice lunga sulla natura interiore della danza andalusa.

### Il pellisco

Il *pellisco* (letteralmente il "pizzico") è un movimento fisico improvviso e breve che serve ad accumulare tensione e a rilasciarla rapidamente nella danza. Lo si nota soprattutto nel primo momento di ogni copla, quando la danza sta per riprendere. Tuttavia, è un movimento che si verifica in misura maggiore o minore durante tutta la danza e può essere pronunciato nelle danze flamenche più drammatiche.

Il *pellisco* è semplicemente un momento in miniatura, visibile, della lotta costante tra tensione e rilascio che caratterizza la forza motrice interna delle *Sevillanas* in una certa misura e del flamenco in una misura maggiore. Questi movimenti indicano

una sensibilità minuta alla tensione e al rilascio in relazione al ritmo, alle emozioni e al movimento.

Se si osservano i ballerini di Sevillanas, diventa evidente che questi movimenti brevi, anche se a volte sottili, rivelano in realtà molto sull'estetica interiorizzata della danza andalusa. Il *pellisco* è solo una manifestazione di questo gioco con le dinamiche del corpo, un'improvvisa estrazione e rilascio di tensione fisica dall'interno. È un'analogia con l'attrazione e il rilascio (esteriorizzazione) della tensione emotiva che è così caratteristica della canzone.

### ***Sevillanas e competenza tecnica***

Osservando la danza di "El Sevillano", è apparso evidente quanto virtuosistica possa diventare la danza Sevillanas se un ballerino ha la padronanza della danza e vuole esplorarne le possibilità. I livelli di elaborazione e complessità che possono essere lavorati nella forma base della Sevillanas possono essere sorprendenti. Tuttavia, e questa è un'osservazione comune anche nel flamenco, l'aumento della complessità e della tecnica non è affatto indice di una performance migliore o peggiore. La cosa più importante è l'estetica complessiva, che può essere ottenuta con poca complessità. Le riprese che ho fatto dei Rocieros che ballano e cantano al rengue dopo l'attraversamento del fiume Quema sono un ottimo esempio sia del ruolo degli occhi sia di quanto possa essere estetico il ballo nelle sue varianti più semplici.

## *La divinità, il gruppo e l'individuo nella danza Sevillanas*

La danza all'immagine, come il canto all'immagine, si trasferisce alla danza e al canto reciproci. Lo stesso si può dire per la pratica delle *promesas*. C'è la danza per celebrare la Vergine, la danza per celebrare il Rocío e la danza per celebrare l'altro.

La danza contiene tutti e tre i temi, e questo è particolarmente vero grazie all'aspetto di accoppiamento della danza delle Sevillanas. Questa, infatti, è la caratteristica che più contraddistingue la Sevillanas da tutte le altre danze dell'Andalusia: è specificamente un ballo di coppia. Anche il suo parente più prossimo, la famiglia dei balli fandanguillos, sono eseguiti come balli di gruppo spesso separati per sesso (per saperne di più).

Come è già stato descritto da Merchant (1999, 16-21), la famiglia di danze che si è formata in tutta l'Andalusia, associata ai fandangos, cioè al ballo delle *Granainas* della provincia di Granada, è sostanzialmente simile. La caratteristica più importante che ho notato è che i balli andalusi, al di fuori del flamenco, tendono a essere balli di gruppo. Possono essere ballate dai maschi, spesso come danze di guerra e/o del sole, o dalle femmine come danze alla Vergine (Merchant 1999, 58). Se sono ballate da entrambi i sessi, non sono tanto danze personali quanto danze di esibizione generale: esibizione di virilità, bellezza, grazia e così via, ma in un contesto comunitario.

La Sevillanas, come già detto, è una danza che non è necessariamente erotica, ma è sempre piuttosto intima, sia che venga ballata da figlio e madre, sorella e fratello, padre e madre o tra giovani amanti. Credo che questo aspetto della danza abbia contribuito notevolmente allo sviluppo delle Sevillanas Rocieras.

come genere musicale. Come vedremo nello sviluppo della canzone, il movimento verso l'espressione individuale si manifesta in particolari cambiamenti strutturali.

### *Riepilogo delle caratteristiche*

Il lettore avrà già notato tre elementi fondamentali di questa danza:

(1) La danza ha un elemento intellettuale che, per quanto fisicamente interiorizzato, deve in qualche misura continuare a funzionare per eseguire la danza. Questo, unito alla struttura stop/go della danza in relazione ai quattro coplas, non favorisce il tipo di ripetizione necessaria per l'induzione della trance, almeno non quella che è stata osservata finora.

(2) Il ballo è molto simile a quello di coppia. Questo, e l'elemento del contatto visivo che vi è insito, incoraggia un elemento di corteggiamento, un potenziale romantico o erotico che può essere minimizzato o accentuato dai ballerini, ma che non può essere completamente ignorato. Tuttavia, l'erotico può anche essere inserito all'interno di un'intimità generalizzata, in modo che i membri della famiglia, le persone di età diverse e persino gli elementi del sacro possano essere accolti a seconda delle circostanze e delle diverse modalità emotive e gradi di formalità. Le Sevillanas possono essere formali o intime, emotive o neutre, e ogni grado intermedio.

(3) La danza, pur essendo strutturalmente ben definita, lascia spazio all'improvvisazione individuale, compresa un'interazione a tu per tu tra i ballerini o un'esibizione più personale di abilità e stile.

Questi elementi di base della danza sono abbastanza complessi da richiedere un alto grado di autocoscienza e di presenza mentale/emotiva. La danza richiede

attenzione intellettuale e coordinazione fisica, mentre allo stesso tempo può servire a stimolare l'interazione emotiva e personale. È strutturato in modo formale per facilitare la sincronizzazione del gruppo e sufficientemente flessibile per incoraggiare le idiosincrasie individuali.

Sulla base di queste osservazioni piuttosto ovvie, le Sevillanas, pur contribuendo alla strutturazione emotiva e all'incarnazione delle strutture comportamentali della *formalidad*, non favoriscono l'induzione della trance. Inoltre, le caratteristiche intrinseche agiscono di fatto per bloccare tale movimento. Ciò è analogo alle pratiche dei rituali di El Rocío in generale, dove l'induzione della trance semplicemente non è una caratteristica, con la possibile eccezione della Salida (che verrà trattata nel Capitolo 10), e lì la danza delle Sevillanas non ha alcun ruolo.

### *Paso, paseo, salida come riflesso dell'intima relazione tra rito e danza in Andalusia a livello simbolico*

La parola *paso* significa passo, come passo di danza, o passaggio, come passaggio (come El Paso, Texas, che si riferisce a una porta o passaggio in Texas dal Messico). *Paso* può anche riferirsi al movimento. Ho già detto quanto siano importanti le sezioni di *paso* all'interno della danza Sevillanas. Tuttavia, è istruttivo notare quanto questi termini siano intimamente legati al rituale andaluso in generale.

Durante la Settimana Santa, le immagini trasportate nei loro palanchini sono chiamate *pasos*. Una cofradía può avere uno o due pasos, cioè due pasos composti da una Vergine e un Cristo, o solo dalla Vergine, o solo dal Cristo. I pasos, che si riferiscono alle immagini, vengono fatti "danzare" dai giovani che li trasportano dal basso (i *costaleros*). Lo fanno muovendosi leggermente da un lato all'altro mentre

avanzano.

per creare un flusso ritmico che viene poi scandito da un suono oscillante e tintinnante mentre la cotta di maglia e il tessuto ondeggianno a ritmo. A volte i *costaleros* fanno eseguire al *paso* passi di danza in avanti e indietro, eseguendo passi indietro e affondi in avanti, il tutto a tempo della banda. I passi indietro sono stati utilizzati sia nelle danze di corte che in quelle processionali in Andalusia e altrove in Europa (Brooks 1988, 199-203).

Anche la parola *salida* è indicativa. La parola si usa nello stesso modo in cui si usa la parola "exit" in inglese, ma significa "uscire" o "uscire", quindi può riferirsi a un'immagine che lascia il luogo in cui è ospitata, o può anche riferirsi a una ballerina che entra in scena per iniziare la sua danza, o che lascia la scena (o solo il cerchio) per terminare la danza. Ci sono molte danze della provincia di Huelva (dove si trova El Rocío) in cui, come già detto, i *fandanguillos* sono ballati da ballerini maschi in onore di un santo maschio come San Giovanni Battista. Queste danze tendono ad avere una natura piuttosto marziale e sono strettamente legate ai rituali pre-cristiani del solstizio. Le danze sono spesso eseguite sulle cime delle colline, dove i danzatori possono meglio affrontare l'alba, o *salida*, del sole (Merchante 1999, 80-81, 191). Le danze tendono a essere danze di gruppo, molto comunitarie.

Nella cultura gitana andalusa, la danza della Salida può assumere una relazione molto più importante e intima. Quando una ragazza diventa maggiorenne, parte della sua iniziazione consiste nel presentarsi alla famiglia e agli amici attraverso la danza. Questa *Salida* è un momento importante ed emozionante per tutti i presenti. Un altro uso della parola *salida* che è rilevante riguarda la romería stessa. Quando la Hermandad, in piena processione formale, inizia il suo pellegrinaggio, anche questa viene chiamata *salida*. Queste relazioni verbali, pur essendo in

Se non rivelano necessariamente un reale significato di collegamento, se considerati insieme a ciò che si può sperimentare quotidianamente, supportano semplicemente ciò che è già evidente: che la cultura andalusa è infusa di pratiche di danza e canto che si fondono sul rituale sacro.

### *La danza cantata*

I testi delle Sevillanas sono divisi in sezioni chiamate *coplas*. Questi versi terzi, composti da tre o quattro linee ottasillabiche, costituiscono il metro lirico di base utilizzato per quasi tutte le canzoni andaluse, indipendentemente dalla forma o dal metro musicale. (Naturalmente ci sono molte eccezioni al verso ottasillabico, ma in generale la sua applicazione è coerente). Ogni Sevillanas è composta da quattro (o a volte solo tre) coplas e ogni copla inizia con due versi che introducono il tema melodico della copla e l'argomento. Ma per confondere la questione, a volte ogni copla viene chiamata Sevillanas, come fa il signor Rubio quando descrive le coplas di danza.

Questo può suggerire che la terminologia della danza è leggermente diversa, ma può anche essere dovuto al fatto che spesso un cantante può scegliere una copla da una Sevillanas diversa (come in una canzone Sevillanas completa di quattro copla), nel qual caso le prime due misure introdurranno melodie completamente diverse per ogni copla delle quattro "Sevillanas" risultanti. La dichiarazione tematica in sé è di sole tre misure, seguite da tre misure di puro ritmo. Se c'è una chitarra, la strimpellata usata per le Sevillanas sarà usata per riempire le tre misure finali delle introduzioni. Se, tra una copla e l'altra, il cantante o lo strumentista non è pronto a introdurre il tema successivo (la copla successiva), è possibile che il modello ritmico continui fino

all'introduzione del tema.

Tuttavia, come già detto nella sezione relativa alla danza, indipendentemente da ciò che può accadere nella melodia e nell'armonia, le sequenze di danza rimangono fisse per ogni tercio all'interno di ogni copla e per ognuna delle quattro coplas all'interno di ogni Sevillanas completa. (Si noti che il termine "salida" non viene utilizzato per l'ingresso del cantante o del chitarrista. È un termine strettamente utilizzato in riferimento al ballo. Un cantante che "entra" per iniziare a cantare non costituisce una salida, e nemmeno la presentazione di materiale tematico da parte del chitarrista viene definita una salida).

Le sequenze armoniche e le melodie sono secondarie rispetto alla relazione ritmica tra la danza e i versi. La danza e i versi devono combaciare esattamente, e questo può essere fatto senza alcuna considerazione melodica, come nel caso delle antichissime "Sevillanas Correleras", un tipo di Sevillanas gridate ritmicamente senza melodia (Gil Buiza 1991, 1: 167). I versi che costituiscono i tre tercios all'interno di ogni copla Sevillanas non sono strutturalmente diversi da tercio a tercio, tranne, ovviamente, per il fatto che cambiano le parole. Non ci sono cambiamenti strutturali nel metro poetico delle tre tercios all'interno di ogni copla che siano analoghi ai cambiamenti nei passi di danza che caratterizzano le coplas ballate. Tuttavia, il terzo tercio di molte Sevillanas introduce spesso una contro-melodia che enfatizza l'arresto nella decima battuta, ma più spesso il terzo tercio si limita a dirigere la melodia un po' più in alto sull'ultima linea melodica. Tutte le prime canzoni sevillane che ho incontrato, come si evince dalle colonne sonore 4 e 5, non presentano questa variazione, il che suggerisce che si tratta di un'innovazione recente. Inoltre, non è raro che il cantante canti una copla di una Sevillanas completamente diversa per ciascuna delle quattro (o tre) coplas. In questo caso le melodie cambiano completamente da

una copla all'altra. Ancora una volta,

Anche questa sembra essere un'innovazione recente, dato che le prime Sevillanas, se vengono cantate tutte e tre o quattro le coplas, sono uniformi nel contenuto melodico e di solito viene cantata la serie completa.

Segue una suddivisione schematica della struttura lirica in relazione al metro danzato, prima di tutto per rendere chiara la struttura poetica in relazione alle strutture della danza. La trascrizione musicale di base è riportata in seguito nella Fig. 5-3. Nella registrazione su CD che accompagna questa tesi, questa particolare copla Sevillanas funge da seconda copla di una Sevillanas a tre copla (CD Soundtrack 5). Il metro poetico di questa copla si attiene alla formula dell'octosillabo, cosicché se il lettore si limita a pronunciare le parole foneticamente mentre ascolta la ricodifica, e/o a mantenere il conteggio dei  $\frac{3}{4}$  internamente, si può vedere come le parole siano fatte per adattarsi al metro, e allo stesso tempo vedere che ci può essere una grande flessibilità nel prendere questa decisione. Per questo motivo i coristi devono fare molte prove per far sì che tutti cantino il testo delle Sevillanas nello stesso modo. È anche probabile che per questo stesso motivo, prima dell'avvento del Coro Rociero, molte delle prime Sevillanas che questo ricercatore ha incontrato fossero cantate da solisti, come le prime due della registrazione. Questa copla non ha una contro-melodia per il terzo tercio e quindi tutti e tre i tercios sono cantati sulla stessa melodia.

### La Vuelta del Camino ("Loran los Pinos del Coto")

La canzone che segue parla del viaggio di ritorno alla fine del Rocío ("Il ritorno" e "I pini della riserva [foresta della Doñana] piangono", testo e musica di Alfredo Santiago e J. A. Hurtado, 1970).

LLORAN LOS PINOS DEL COTO melodica] DESPIDIENDO A LAS CARRETA	[Quattromisure di dichiarazione [Due misure di ritmo o di preparazione strumentale e ritmica].
DESPIDIENDO A LAS CARRETAS LLORAN LOS PINOS DEL DESPIDIENDO A LAS CARRETAS CHE GIÀ SE VAN POCO A POCO POR EL CAMINO DE di 10].	1-2 [prime due misure di 3/8] COTO3-4 5-6 7-8 VUELTA9-10 [la melodia si ferma sul primo battito 11-12 [battito di mani strumentale o ritmico].

[Secondo Tercio]

SÓLO SE QUEDA'I PALACIO,  
fraseggio SÓLO SE QUEDA 'I PALACIO  
SOLO LA RAYA E LA QUEMA I  
CARRILES CON I SURCOS CHE  
HANNO LASCIATO LE  
CARRETAS.

[stesso rapporto di misura e  
come nel primo tercio].

[Terzo Tercio]

TODO SE VA TERMINANDO  
TODO SE VA TERMINANDO  
COME UN SOGNO CHE SI  
ALLONTANA MA LA BLANCA  
PALOMA  
EN MI CORAZON SE QUEDA

[come sopra]

[Sul primo battito della decima battuta di  
alla quarta copla del terzo tercio, la  
musica, la melodia, il ritmo e la danza si  
fermano improvvisamente. Questo  
segna la fine di una copla Sevillanas].

La Fig. 5-3, qui sotto, è una trascrizione della stessa Sevillanas con la melodia  
e il diagramma degli accordi. Ho trascritto il brano in 6/8 perché così è più facile da  
annotare (le battute diventano troppo invadenti in 3/8). Alcune Sevillanas si sentono  
sicuramente più in 3/8, mentre altre, se sono più rilassate e languide, si sentono

meglio in 6/8.

Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

Llor - an los pi - nos del co - to des pi - dien - do a las car-ret-a. \_\_\_\_\_ Des-pi

dien-do a las car-ret - as, llo-ran los pi - nos del co to, des - pi-dien-do a las car-ret - as, Que yase

van\_ po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta. \_\_\_\_\_ Só-lo

se qued a'l pal-a - cio, só-lo se queda el cam-in-o sol - la ra ya y el que - ma, Los car ril

les\_ con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as. \_\_\_\_\_ To-do

se va ter-min - an - do, To - do se va term-in - an - do co - mo un sue - ño

que se al - eja, Pe-ro la Blanc-a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que - da.

**Figura 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto")**  
**Testo e musica di Alfredo Santiago e J. A. Hurtado, 1970 (CD Soundtrack 5, seconda Sevillanas) (trascrizione di W. Gerard Poole)**

## *La base armonica delle Sevillanas: Una forma musicale ibrida di grande flessibilità tonale*

### Note di premessa

Le trascrizioni che ho fatto in questa sezione, come in tutto il lavoro, sono schemi di base del ritmo, della melodia e dell'armonia. Servono solo a rivelare i contorni di base della melodia e le basi armoniche, se pertinenti. Le trascrizioni hanno lo scopo di chiarire specifici aspetti musicali e in questa luce devono essere considerate. Ogni trascrizione è accompagnata da una colonna sonora.

Inoltre, sarebbe utile per il lettore ascoltare le tre registrazioni presenti nelle colonne sonore 6-9 che appartengono alla famiglia dei Fandangos, forme musicali andaluse. Anche se questa famiglia sarà trattata formalmente solo nel corso del capitolo, in questa sezione vi si farà riferimento occasionalmente e il significato di questi riferimenti sarà reso più chiaro dalle registrazioni.

Le forme di canto in Andalusia sono chiamate "*palos*" ("bastoni", come "rami" o come "genere" o "tipo", anche nella connotazione della struttura di supporto come "palo"), sono numerose e costituiscono il sistema musicale tradizionale andaluso che nella sua totalità non ha un nome specifico (per una discussione sui problemi di classificazione delle forme, si veda Molina 1963<sup>18</sup>, 15-44. Per un'eccellente descrizione - forse non perfetta, visti i problemi sollevati da Molina - delle forme e della loro genealogia, si veda Pohren 1990, 101-162).

Le Sevillanas Rocieras nacquero come fusione del *Fandango de Huelva*, un'altra forma musicale andalusa della provincia di Huelva, melodicamente più evocativa e aritmica (cfr. App. B), con la forma danzata più leggera

della "Feria Sevillanas" ("fiera", "festival" Sevillanas), una Sevillanas popolare che viene eseguita durante la fiera annuale della città di Siviglia<sup>19</sup> (si veda App. B per la posizione rispetto a El Rocío e l'*Enciclopedia de Sevillanas* (4: 23), per la relazione con la città di Siviglia). Le Sevillanas sono molto più diatoniche nella loro modalità rispetto alla maggior parte delle forme andaluse e quindi, in generale, si basano più profondamente sulle tonalità dell'armonia funzionale e sulla relazione armonica I/V (o i/V). Se una particolare Sevillanas deve essere cantata nel modo andaluso, allora gli accordi di apertura (se c'è un accompagnamento) utilizzeranno solo i due accordi V e VI per impostare la tonalità (se il chitarrista sa in anticipo cosa canterà il cantante) come una relazione sostitutiva V/i in termini di armonia funzionale. È la cadenza discendente di mezzo passo frigio che blocca il suono modale andaluso. Se il brano non deve essere cantato nel modo andaluso, e molti, se non la maggior parte, non lo sono, allora gli accordi di apertura saranno una sequenza di apertura V/I o V/i. La relazione di accordi di apertura V/i di solito suggerisce una tonalità armonica minore che non è impegnata nella variazione andalusa del modo frigio discendente, e che suonerà molto simile a molte canzoni europee in chiave armonica minore. Naturalmente, negli ultimi anni le sezioni introduttive iniziali sono diventate in alcuni casi elaborate, ma queste elaborazioni sono limitate quasi esclusivamente alle registrazioni. Al Rocío ho sentito solo le tradizionali aperture a due accordi anche in canzoni le cui versioni registrate aprivano con un'introduzione più elaborata.

Come conseguenza della tonalità maggiore/minore prevalente nelle Sevillanas, esse sono diventate più melodicamente impegnate negli intervalli della scala accordale temperata - cosa che gran parte della canzone andalusa precedente, specialmente la prima

Le forme del *cante jondo* flamenco e le variazioni della *saeta* processionale resistono ancora. Sebbene gli etnomusicologi non abbiano evidenziato questo punto, si può tuttavia supporre che i cantanti del passato fossero consapevoli del conflitto di tonalità tra la modalità delle canzoni più antiche e la nuova modalità rappresentata dalla chitarra. Per tutto il secolo scorso, fino a poco tempo fa, queste forme più antiche non venivano cantate con l'accompagnamento della chitarra e i cantanti si sono opposti in modo deciso e deliberato all'intrusione della chitarra in queste canzoni (Molina 1963, 140-141; Pohren, 1962, 154; Gómez 2001; Soundtracks 1-9; Arrebola 1995, 5-7; et al.).

L'impegno diatonico delle *Sevillanas* può di per sé suggerire una maggiore influenza della corte sulle *Sevillanas*, attraverso le *Seguidillas* risalenti al XVII secolo, e potrebbe aver influenzato le loro strutture armoniche fin dalle prime fasi del loro sviluppo (Carretero 1980, 43; *Encyclopedia de Sevillanas* 1: 25).

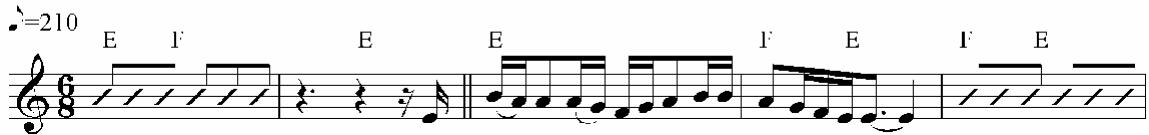
Indipendentemente da ciò, l'impegno diatonico apre maggiori possibilità armoniche che permettono alle *Sevillanas* di spaziare nel "gama-ut" armonico (per così dire) dalle *correleras*, che sono gridate a una potente *Sevillanas* ritmica, e di conseguenza non hanno alcuna qualità armonica o melodica, a quelle *Sevillanas* armonicamente più semplici basate su armonie I/V o i/V, a quelle *Sevillanas* che seguono il modo andaluso, e infine alle *Sevillanas* pianistiche e orchestrali che sfruttano appieno l'armonia funzionale diatonica, come quelle scritte da Manuel Pareja Obregón e altri. (Brani 4-9 sotto la voce "Progressione delle *Sevillanas*" nel CD allegato e le figure da 5-4 a 5-9, qui sotto). Come dimostrano i diagrammi degli accordi nelle trascrizioni che seguono, una caratteristica strutturale fondamentale della trasformazione delle *Sevillanas* Rocieras si basa sulle sue potenzialità armoniche diatoniche intrinseche. Il

primo diagramma degli accordi (Fig. 5-4) è

di un primo tipo di Sevillanas registrato nel 1916 dalla famosa cantante "Nina de Los Peines" (1890-1969), che ho trascritto dall'antologia *Sevillanas, Sevillanas Históricas Vol. II* (EFE 2002). Si noti che la relazione frigio-accordo di mezzo passo si verifica solo nel corpo della canzone in tre punti, compreso il centro, mentre l'inizio e la fine sono tonalità V/I. Nella successiva Sevillanas (Fig. 5-5), tratta dalla stessa antologia, il movimento accordale da Fa maggiore a Mi maggiore domina l'intero brano. In "Lloran los Pinos" (Fig. 5-3) - come già osservato, una Sevillanas Rocieras - il movimento di mezzo passo intervalla il brano all'inizio e alla fine, ma la maggior parte del corpo del brano è in realtà in una chiara tonalità V/I. Il fatto che le cadenze diatoniche maggiori possano verificarsi all'inizio e alla fine delle melodie, anziché solo nel mezzo come nel caso del parente stretto delle Sevillanas; i Fandangos de Huelva (che saranno trattati più avanti in questo capitolo), o che le cadenze diatoniche possano essere le uniche cadenze funzionali, si rivelerà una delle due differenze più significative tra le due forme, e fornirà la traiettoria evolutiva che la Sevillanas prenderà nel momento in cui si svilupperà a El Rocío in una forma di canto devazionale andaluso. La seconda importante distinzione, che può essere considerata una conseguenza della prima, è che la Sevillanas non si impegna in uno specifico contorno melodico. La melodia può assumere qualsiasi forma, purché sia conforme al metro della danza, come descritto nella tabella della Fig. 5-2, qui sopra.

**Figura 5-4 Trascrizione di "Ronda Mi Calle".  
Cantata da Niño Escacena su *Historia de Las Sevillanas Vol. II* (CD Soundtrack 1)  
(trascrizione di W. Gerard Poole)**

**Track 2**



6 E F

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The score consists of five measures. Measure 6 starts with a sixteenth-note E. Measures 7 and 8 show eighth-note patterns: measure 7 has two eighth notes tied together, and measure 8 has three eighth notes tied together. Measures 9 and 10 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note F.

10 E F E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The score consists of five measures. Measure 10 starts with a sixteenth-note E. Measures 11 and 12 show eighth-note patterns: measure 11 has two eighth notes tied together, and measure 12 has three eighth notes tied together. Measures 13 and 14 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

15 F E F E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The score consists of five measures. Measure 15 starts with a sixteenth-note F. Measures 16 and 17 show eighth-note patterns: measure 16 has two eighth notes tied together, and measure 17 has three eighth notes tied together. Measures 18 and 19 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

20 E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The score consists of five measures. Measure 20 starts with a sixteenth-note E. Measures 21 and 22 show eighth-note patterns: measure 21 has two eighth notes tied together, and measure 22 has three eighth notes tied together. Measures 23 and 24 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

22 F E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The score consists of five measures. Measure 22 starts with a sixteenth-note F. Measures 23 and 24 show eighth-note patterns: measure 23 has two eighth notes tied together, and measure 24 has three eighth notes tied together. Measures 25 and 26 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

**Track 1**

Niña de Los Peines

$\text{♪}=225$

C                    G                    C                    G                    etc

3                    C                    G<sup>7</sup>                    C                    G<sup>7</sup>                    C                    G<sup>7</sup>                    E

8                    F                    G                    C                    G<sup>7</sup>                    C                    G<sup>7</sup>

13                  C<sup>7</sup>                  E                    F                    G                    C

17                  G<sup>7</sup>                  C                    G<sup>7</sup>                    C                    G<sup>7</sup>                    E                    F

21                  G                    C                    G<sup>7</sup>                    C                    G<sup>7</sup>                    C

**Figura 5-5 Trascrizione di "En el Suelo Que Pisa la Sevillana".**  
**Cantata da Niña de la Lafalfa su *Historia de Las Sevillanas Vol. II.* (CD Soundtrack 2)**  
**(trascrizione di W. Gerard Poole)**

Track 3

The musical score consists of six staves of music for a single instrument, likely a guitar or mandolin, in common time (indicated by 'C'). The tempo is marked as  $\text{♩} = 200$ . The score includes lyrics and chords:

- Staff 1 (measures 1-2): C G C G C etc.
- Staff 2 (measures 3-4): G C G C C7 F
- Staff 3 (measures 5-6): G7 C A7 Dm G7 C G C
- Staff 4 (measures 7-8): C7 F G7 C A7 Dm G7 C G C
- Staff 5 (measures 9-10): C7 F
- Staff 6 (measures 11-12): G7 C A7 Dm G7 C

**Figura 5-6 Trascrizione di "Nació En La Cava".**

**Coro Rocío di Nuestra Señora del Rocío de Triana. Pareja Obregón: Tributo RCA 74321 35802 2.** (Delle tre Sevillanas del CD Soundtrack 3 [tra cui "Cigüeñas del Palacio" e "La Luna Tiene a Gala"], solo questa è trascritta; le strutture armoniche sono simili). (Trascrizioni nelle Figg. 5-6, 5-7 e 5-8 di W. Gerard Poole)

**Figura 5-7 Trascrizione di "Entre Sevilla Y Triana" e "Sevillanas de La Reina"**  
**Jarcha, Manuel Pareja Obregón: Tributo, RCA 74321 35802 2. (CD Soundtrack 4)**

**Figura 5-8 Trascrizioni di "Solano De Las Marismas", "Lloran Los Pinos del Coto" e "El Ultimo Adiós".**

Tre Sevillanas tercios da tre Sevillanas separate di vari artisti su **Una Noche del Camino** CD 2 traccia 10. DDD CDP 4/600. (CD Soundtrack 5)

**Track 4**

♩ = 190

1 G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C F

5 G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C C G<sup>7</sup> C F

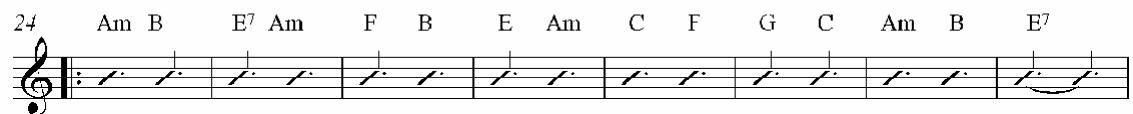
9 G G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C F

13 C G<sup>7</sup> C F G G<sup>7</sup> C F

17 C G<sup>7</sup> C C G<sup>7</sup> C F

21 G G<sup>7</sup> C

24 Am B E<sup>7</sup> Am F B E Am C F G C Am B E<sup>7</sup>



32 Am E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am



37 B Dm Am E<sup>7</sup> Am



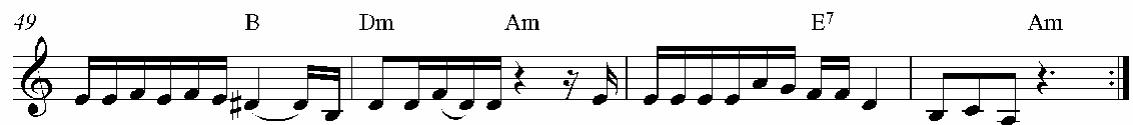
41 E<sup>7</sup> Am B Dm Am



45 E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am



49 B Dm Am E<sup>7</sup> Am



### Track 5

$\text{♩} = 150$

#### Sevillanas I

Musical score for Sevillanas I, measures 1-5. The score is in 6/8 time, treble clef, and consists of two staves. The first staff starts with E, F, E, followed by a measure of F, E, then F, E, and ends with a Dm chord. The second staff begins with a measure of E, F, E, followed by G, C, G, Csus<sup>4</sup>, and G<sup>7</sup>.

Musical score for Sevillanas I, measures 6-10. The score continues with E, F, E, G, C, G, Csus<sup>4</sup>, and G<sup>7</sup>.

Musical score for Sevillanas I, measures 11-15. The score continues with F, E, F, E, G, C, G, Csus<sup>4</sup>, and G<sup>7</sup>.

Musical score for Sevillanas I, measures 16-20. The score continues with F, E, F, E, G, C, G, Csus<sup>4</sup>, and G<sup>7</sup>.

Musical score for Sevillanas I, measures 21-25. The score continues with Csus<sup>4</sup>, G<sup>7</sup>, F, and E.

## Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

25 F E F E

Llor - an los pi-nos del co - to des pi-dien - do a las car-ret-a. Des-pi

29 E C G C C7 G7

dien-do a las car-ret as, illo-ran los pi - nos delco to, des-pi-dien-do a las car-ret- as., Que ya se

32 F E F E

van\_ po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta. Só-lo

35 E C G C C7 G7

se qued al pal a - cio,só lo se queda el cam-in-o sol-la ra ya y el que ma, Los car ril

38 F E F E

les\_ con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as. To-do

41 E C G C C7 G7

se va ter-min an - do, To-do se va term-in-an do co-mo un sue-ño que se al- eja, Pe-ro la

44 F E

Blanc - a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que - da.

The musical score consists of five staves of music for a single instrument, likely a guitar or lute. The staves are in common time and use a treble clef. The music is divided into measures by vertical bar lines. Chords and specific notes are labeled above the staff. Measure 47: E, F, E, F, E, F, E. Measure 52: Dm7, F, E, F, E, Am, E7, Am, D. Measure 57: G, F, E, F, E, Am, E7. Measure 62: Am, D, G, F, E, F, E. Measure 67: Am, E, Am, D, G, F, E.

**Figura 5-9 Trascrizione de "La Flor del Romero".  
Cantata da José Manuel Soto su *Manuel Pareja Obregón: Tributo*, RCA 74321 35802 2.  
(CD Soundtrack 6)**

La trasformazione più evidente all'interno delle Sevillanas - la loro maggiore complessità armonica - è evidente già solo ascoltando le colonne sonore 1-6 e i loro riflessi astratti nelle trascrizioni (Figg. da 5-4 a 5-9). Questo particolare percorso verso la complessità è stato possibile, come già detto, perché la Sevillanas aveva a disposizione l'opzione di sviluppare il sistema armonico diatonico e non era inoltre limitata da alcun requisito strutturale per quanto riguarda il contorno melodico (ancora una volta, questi due aspetti possono essere visti come reciprocamente inclusivi). Come si evince chiaramente dalle due Sevillanas iniziali (Fig.

5-4 [Colonna sonora 1] e Fig. 5-5 [Colonna sonora 2]), queste due prime Sevillanas dimostrano che questa particolare forma, sebbene simile al suo parente Fandangos, si differenziava anche per questi aspetti critici.

Quando arriviamo alle ultime Sevillanas, possiamo notare che, sebbene la cadenza andalusa possa sempre essere inserita dove il compositore desidera, anche altre possibilità armoniche sono completamente disponibili e persino all'interno dello stesso brano, un potenziale che compositori come Obregón sfruttano appieno (Fig. 5-9, Colonna sonora 6). I passaggi di modulazione che si trovano nelle misure 30-36 della Fig. 5-9, sebbene siano fondamentalmente elaborazioni della cadenza andalusa, non sono semplicemente una possibilità nei Fandangos senza minare la sua tonalità modale e il suo contorno melodico - due caratteristiche che ne ancorano l'identità come forma musicale particolare. Se si osservano da vicino le tre Sevillanas Rocieras del brano 5 (Fig. 5-8), è chiaro che sono tutte incastonate dalla stessa cadenza discendente frigia e che sviluppano i loro interni all'interno di variazioni delle armonie V/I seguendo più o meno la stessa formula strutturale che, come vedremo più avanti in questo capitolo, ha luogo all'interno dei Fandangos. Tuttavia, nella traccia 4 (Fig. 5-7), accade il contrario: queste due coplas Sevillanas sono saldamente incastrate all'interno delle relazioni armoniche diatoniche e tuttavia sono libere di muoversi dentro e fuori le tonalità più modali, siano esse l'armonica minore, il modo frigio discendente andaluso o il modo maggiore. Ciò che impedisce alle Sevillanas di suonare come Fandangos anche quando utilizzano lo stesso impegno modale (come nella traccia 4) è che la melodia può assumere qualsiasi contorno. Non esiste una "melodia Sevillanas" e nemmeno un motivo caratteristico che identifichi il genere.

Qualsiasi

Le sevillanas possono assumere qualsiasi contorno melodico e qualsiasi modalità, purché si inserisca nelle strutture ritmiche e metriche della danza.

Tuttavia, sarebbe un errore considerare le Sevillanas una forma musicale più "sofisticata" o complessa dei Fandangos sulla base del loro sviluppo armonico. Come le registrazioni chiariscono e la prossima sezione dell'analisi svilupperà, mentre il Fandango mantiene la sua tonalità modale e il suo contorno melodico, sviluppa in modo complesso l'interpretazione melodica solista e l'interazione tra la chitarra e la voce in modi che la Sevillanas non può seguire senza perdere la sua identità formalizzata, almeno in questo momento. La Sevillanas perderebbe molto se si staccasse completamente dal suo aspetto di danza. Questo non vuol dire, però, che una versione completamente aritmica non possa evolversi in futuro. Ho assistito a diverse occasioni musicali che suggeriscono che ciò potrebbe accadere e ne parlo nel capitolo 6.

Nella sua forma attuale, la Sevillanas Rocieras mantiene la struttura ritmica e melodica della Sevillanas, ma è rallentata fino a un potenziale quasi "*libre*" (aritmico), a seconda del cantante e della particolare circostanza dell'esecuzione del brano. Assorbendo l'intensa aritmia melodica dei Fandangos all'interno delle strutture ritmiche allentate delle vecchie Sevillanas de Feria, la nuova canzone ibrida è diventata espressiva ma flessibile. Il ritmo di ogni Sevillanas Rocieras può essere enfatizzato in un contesto danzato o de-enfatizzato in un contesto più intimo. In questo modo le Sevillanas Rocieras possono essere eseguite con diversi gradi di ritmo ed espressione melodica, a seconda dell'ambiente e dell'inclinazione e del momento di ispirazione del cantante. In un ambiente intimo e privato

I rituali informali, che verranno descritti nei capitoli 6 e 7, si avvicinano molto di più ai Fandangos Grande, nella loro evocazione emotiva, mentre nei contesti più festosi, la stessa canzone può essere cantata a tempo pieno da un intero coro, accompagnata da tambor e palmas e ballata da una sala piena di Rocieros.

Una traiettoria simile sembra essere stata intrapresa dai Fandanguillos quasi un secolo prima e che alla fine ha portato a un nuovo genere: i Fandangos, o *Fandangos Grandes* ("Fandanghi più grandi"). Nel libro e nell'antologia di 12 CD che lo accompagna, intitolata *Historia Antológica de los Fandangos de Huelva* (Merchante 1999), viene presentato l'intero spettro che va dal canto corale e danzato comune dei *Fandanguillos* ("Piccoli Fandangos"), ai quasi aritmici *Fandangos Personales* ("Fandanghi Personalii"), più personali e cantati esclusivamente da solisti. Tuttavia, una caratteristica importante di questo tipo di Fandangos è che, sebbene il ritmo possa essere elastico, e persino a volte abbandonato mentre la chitarra accompagnatrice suona una variazione fuori ritmo (come nel caso della Colonna sonora 9), tuttavia il cantante tornerà sempre alla cadenza ritmica, per quanto lenta sia. Le Sevillanas Rocieras che si trovano all'estremità dello spettro (colonne sonore 4-6) sono più vicine per intensità emotiva, ma ancora molto diverse dai Fandangos Grandes. Ma cosa sono esattamente i Fandangos de Huelva?

## *Interludio: I Fandangos de Huelva e i Fandanguillos: Possibile esempio di un ciclo di trasformazione rituale e musicale*

È con i Fandangos de Huelva e il loro rapporto, in primo luogo, con le numerose romerías della provincia di Huelva e, in secondo luogo, con le Sevillanas Rocieras che cominciamo a scoprire alcune trasformazioni musicali parallele che potrebbero suggerire un modello continuo all'interno della musica andalusa di cui le Sevillanas Rocieras sono semplicemente l'ultima, o forse solo una delle ultime, manifestazioni.

Per prima cosa dobbiamo discutere brevemente dei *Fandanguillos*. Per cominciare, ciò che è più importante per questo lavoro è che i Fandanguillos, sebbene esistano molte varietà secolari, sono fondamentalmente la musica delle processioni rituali di Huelva<sup>20</sup>. Le molte varietà di Fandanguillos sono principalmente designate per regione o villaggio (Merchante 1999, 15-17), e ciò che ho capito seguendo il suo lavoro e attraverso le mie indagini, è che la grande maggioranza dei Fandanguillos sono i canti corali delle numerose processioni regionali. Il genere è considerato da alcuni affine alla *Jota*, un genere musicale del nord della Spagna che funziona in modo simile essendo per lo più musica da processione anche in quelle regioni (Ribera 1928). Tuttavia, sono d'accordo con Merchante (1999, 15-17) nel ritenere che la maggior parte della famiglia dei Fandangos, soprattutto nelle sue strutture modali, sembra indigena dell'Andalusia, a causa del fatto che quei pochi Fandanguillos con un suono più marcatamente "nordico", cioè quelli con una tonalità più maggiore, sono quelli che suonano più vicini alla famiglia della *Jota*, e si distinguono per il loro marcato contrasto di modalità rispetto alla modalità andalusa. Tuttavia, in entrambi i casi, la figura musicale del tamborilero guida le processioni di Huelva e delle

province settentrionali, così come in tutta la Spagna, il che suggerisce una

fusione delle tradizioni in una forma comune che è ancora abbastanza flessibile da rivelare le differenze regionali non solo attraverso grandi distanze geografiche, ma forse anche nel tempo.<sup>21</sup>

Il Fandanguillo è in realtà solo un termine di diminuzione che distingue due varianti della stessa forma originaria, il *Fandangos Grandes*, che oggi è una forma di flamenco (Pohren 1990, 118-121; Molina 1963, 279-284), e il più antico Fandanguillo. Entrambi hanno avuto origine nella provincia di Huelva, dove si trova El Rocío (App. B). Nella provincia di Huelva si continua a usare il termine *Fandangos* per indicare sia i fandangos originali sia i "Fandangos Grandes". Alla fine del XVIII secolo, i fandanguillos divennero popolari in tutta l'Andalusia e ne emersero numerose varianti (Merchante 1999, Introduzione; Pohren 1990, 120; Manfredi 1955, Capitolo 3). Tuttavia, è quest'ultima forma - quella che al di fuori di Huelva viene chiamata Fandanguillo - da cui si è evoluto il fandango, o Fandango Grande, che ha assunto il nome generale di Fandangos de Huelva. I fandanguillos sono anche la classe generale della musica andalusa a cui le Sevillanas sono strettamente legate (Carretero 1980, 23-28).

Il Fandanguillo ha lo stesso rapporto di canto e danza a quattro copla e lo stesso ritmo terziario delle Sevillanas. Ogni copla ha anche una propria coreografia di danza, come le Sevillanas, e quando si balla per le feste, entrambe le forme sono ballate con lo stesso tempo di base. Anche la disposizione dei versi e la loro struttura in ottonari è la stessa.

Le differenze sono le seguenti: Per cominciare, il fandanguillo non si ferma e non ricomincia alla fine di ogni copla. La musica e la danza continuano

senza soluzione di continuità, sebbene vi sia una sezione di intermezzo equivalente.

Dal punto di vista ritmico, i due brani sono sottilmente invertiti. Mentre l'enfasi delle Sevillanas è sul primo battito, anche quando la chitarra e la campana (se usata) lo attraversano nei due battiti successivi, i fandanguillos pongono l'accentuazione ritmica sui secondi due battiti, anche se il primo battito è forte, e non hanno la sottile differenziazione ritmica tra la prima e la seconda serie di misure che spinge la maggior parte degli analisti a vedere le Sevillanas come in 6/8 piuttosto che in 3/8.

. >> .>> .>>  
123 123 123

### Struttura melodica dei Fandanguillos

Tutti i Fandanguillos, come le Sevillanas, si basano su un motivo musicale di apertura che presenta il modo di base (se c'è un accompagnamento; altrimenti il modo viene introdotto dal cantante mentre canta). Nel caso dei Fandanguillos, tuttavia, c'è una differenza cruciale. Il motivo di apertura, illustrato nella Fig. 5-10, è lo stesso per tutti i Fandanguillos di una determinata variazione, e tutte le variazioni seguono uno schema tematico che delinea la cadenza modale andalusa. La cadenza andalusa, come i modi greci, scende anziché salire come le attuali scale diatoniche (Stolba 1990, 16) e lo fa sotto forma di tetracordo anziché di scala completa.

## Fandangos Harmonic Motif

The Andalusian Descending cadence

The musical notation consists of three staves. The top staff shows a descending sequence of chords: Am, GM, FM, EM, EM, FM, EM. Above this staff, the word "OR" is centered. The middle staff shows a rhythmic pattern starting with a triplet of eighth-note chords (Am, GM, FM) followed by a series of eighth-note chords (EM, EM, FM, EM). The bottom staff shows a continuous eighth-note pattern starting with a triplet of eighth-note chords (Am, GM, FM), followed by a series of eighth-note chords (EM, EM, FM, EM), and ending with the text "etc". The measure number "3" is placed above the first measure of the bottom staff.

**Figura 5-10 Motivo armonico del fandango: la cadenza andalusa**

Come si è detto, esistono molte varianti regionali dei Fandanguillos, ma a differenza delle Sevillanas, parte di questa variazione è costituita da un contorno melodico caratteristico all'interno della sequenza di cui sopra. Mentre ogni Fandangos regionale ha un particolare contorno melodico, le variazioni sono limitate dalla sequenza modale sottostante e possono essere variate solo all'interno di una serie ristretta di limiti se vogliono mantenere la loro identità regionale. Ad esempio, la melodia dei Fandanguillos della città di Alosno ha una firma di apertura che funziona in modo simile all'introduzione tematica dei Sevillans, tranne che nel caso dei Fandanguillos di Alosno il motivo introduttivo è sempre lo stesso.

## Alosno Fandango Signature Motif

Musical score for the first measure of the first system. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). The melody starts with a half note on G, followed by a quarter note on A, a eighth note on B, and a sixteenth note on C. The next measure begins with a G7 chord, indicated by a Roman numeral 'G7' above the staff. The melody continues with a quarter note on D, a eighth note on E, and a sixteenth note on F. The final measure of the system begins with a C chord, indicated by a Roman numeral 'C' above the staff.

## Alosno Processional Melody

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a series of eighth-note patterns: a pair of eighth notes followed by a sixteenth-note grace note, repeated three times. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a series of eighth-note patterns: a pair of eighth notes followed by a sixteenth-note grace note, repeated three times. The music concludes with a single eighth note.

The musical score consists of a single melodic line on a staff with a treble clef. The lyrics are placed above the notes. The key signature changes from G major to C major at the end of the section.

G CM

**Figura 5-11 Motivo introduttivo della firma di Alosno Fandangos  
Melodia processionale da Alosno a Huelva, Andalusia (trascrizione di W. Gerard Poole)**

La melodia che segue il motivo è la melodia caratteristica dei canti della città di Alosno e la stessa utilizzata nelle loro processioni. Sebbene queste melodie dei fandanghi siano vincolate ai parametri dei contorni generali di cui si sta parlando, e ulteriormente vincolate dal particolare contorno regionale, possono variare tra i modi in un modo che a volte dà loro un effetto quasi di cambio di chiave, soprattutto perché i cambiamenti modali sono di solito piuttosto bruschi rispetto alle transizioni armoniche più morbide che la maggior parte della musica occidentale ha adottato.

Un'altra importante differenza tra i Fandangos (specialmente i Fandangos Personales e i Fandangos Grandes) e le Sevillanas - che, a mio avviso, indica ulteriormente la loro antichità - è che nei Fandangos è la voce a guidare i cambiamenti armonici, che sono in realtà cadenze modali o cambiamenti di modo. Il cantante detta il cambio di modo attraverso inflessioni che alterano gli intervalli per mezzo di un singolo tono. Questo tono può spesso suonare stonato quando viene ascoltato per la prima volta da chi non è abituato a sentire questo tipo di modulazione intermodale.

I Fandangos pongono inoltre maggiore enfasi sulle manipolazioni intervallari e melismatiche delle melodie, che possono essere anche acute e che la chitarra, essendo uno strumento diatonico, non può sempre seguire. Questo perché la melodia, come già detto, è vincolata a un tema modale fisso all'interno del modo andaluso. In questo modo, sono possibili solo inflessioni improvvise dentro e fuori le modalità minori e maggiori, perché il tema modale agisce quasi come un ostinato di fondo. Sebbene i contorni melodici al centro delle diverse versioni di Fandango si muovano sempre tra chiare cadenze V/I, sia nella relativa maggiore che nella parallela minore armonica, essi devono comunque iniziare e terminare all'interno del forte movimento di mezzo passo discendente della cadenza andalusa (cfr. Fig. 5-10).

La Fig. 5-12 è quella di un Fandangos (o Fandanguillos) processionale. Si tratta di uno schizzo schematico di base per seguire la prima sezione della registrazione (Colonna sonora 8). Si noti che c'è un tamborilero, ma, come abbiamo visto nelle processioni del Rocío, suona una melodia diversa, pur mantenendo il forte metro di tre conti insieme ai tamburelli del coro femminile.

Questo brano processionale non ha accompagnamento di chitarra (come il precedente Fandanguillos processionale della Colonna sonora 7). La parte del flauto ha lo stesso giro "infinito" delle melodie processionali dei Rocío Tamborileros. Inoltre, delinea la cadenza andalusa (am/GM/FM/EM). Tuttavia, il flauto in Fandanguillos del CD Soundtrack 7 esegue un'interessante variazione della melodia del coro, in quanto alterna un suono modale parallelo maggiore, che richiede l'uso di La maggiore alla chitarra, per poi passare alla cadenza andalusa per le frasi finali che richiedono il ritorno della chitarra a La minore e poi a Fa maggiore e Mi maggiore.

**Fig. 5-12 Trascrizione di un Fandangos processionale, o Fandanguillos (CD Soundtrack 8) (trascrizione di W. Gerard Poole)**

# Processional Fandangos (Almonaster)

♩ 165 Drums  
|| 2/4 tenor drum snare-like drum > etc

Flute

6

10

13

Voice G C

La trascrizione successiva è quella di un solista che canta Fandangos con accompagnamento di chitarra. Possiamo notare come la chitarra abbia un grande margine di manovra prima che il cantante canti e tra un brano e l'altro. È frequente che il chitarrista suoni intermezzi dal sapore moresco che a volte si allontanano completamente dalla melodia del fandangos, ma sono comunque molto in linea con la cadenza andalusa. Si noti anche che questi intermezzi strumentali sono aritmici e non hanno un tempo fisso per fermarsi. Quando il chitarrista ritorna, tuttavia, strimpella sempre il motivo dei fandangos in modo che il cantante possa entrare. In quel momento il ritmo si riafferma.

**Figura 5-13 Trascrizione di Fandangos Solo (Personales)**  
**Cantato in stile *Valiente* ("Valient") da Juan Manuel de Soto. Alosno: Vol. II in *Historia Antológica del Fandango de Huelva* CDPM-HAFF-12. (CD Soundtrack 9) (Trascrizione di W. Gerard Poole)**

## Fandangos Solo

*=70-90*

Voice

Guitar

6

Rhythm continues sim.

13

G

Am G F E

19

Am G F E E G C

The musical score consists of four sections of music. The first section starts with a blank staff for the voice and a staff for the guitar with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second section begins at measure 6 with a treble clef for the voice and a key signature of one sharp (F#). The third section begins at measure 13 with a treble clef for the voice and a key signature of one sharp (F#). The fourth section begins at measure 19 with a treble clef for the voice and a key signature of one sharp (F#). The guitar part features various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, and harmonic changes indicated by letter names (E, E7, Am, C, G, F, E) and Roman numerals (I, II, III, IV). The vocal part is mostly blank, except for a single note in the first section. A dynamic instruction "Rhythm continues sim." is placed below the guitar staff between measures 6 and 13.

## Fandangos Solo (Continued)

Musical score for Fandangos Solo (Continued), featuring four staves of music:

- Staff 1 (Top):** Measures 25-27. Treble clef. Contains eighth-note patterns and a sixteenth-note cluster.
- Staff 2 (Second from Top):** Measures 25-27. Treble clef. Contains rests and a note labeled "F".
- Staff 3 (Third from Top):** Measures 30-32. Treble clef. Contains eighth-note patterns and a sixteenth-note cluster.
- Staff 4 (Bottom):** Measures 30-32. Treble clef. Contains rests and notes labeled "C", "G", and "G".
- Staff 5 (Second from Bottom):** Measures 37-39. Treble clef. Contains eighth-note patterns and a sixteenth-note cluster.
- Staff 6 (Bottom):** Measures 37-39. Treble clef. Contains rests and notes labeled "G", "C", "F", and "E".
- Staff 7 (Top):** Measure 44. Treble clef. Contains a fermata over three measures followed by a repeat sign and three more measures.
- Staff 8 (Second from Top):** Measure 44. Treble clef. Contains a tempo marking  $\text{♩}=160$ , followed by a measure with notes labeled "Am", "G", "F", and "E". The first two measures have a triplets marking under them.
- Staff 9 (Third from Top):** Measure 44. Treble clef. Contains sixteenth-note patterns.
- Staff 10 (Bottom):** Measure 44. Treble clef. Contains sixteenth-note patterns.

The musical score consists of three systems of two staves each. System 1 (measures 50-54) shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. System 2 (measure 55) shows a similar pattern. System 3 (measure 60) shows a rhythmic pattern followed by harmonic notation above the staff: E, Am, G, F, E.

### I Fandangos Grande: Un genere musicale di rottura

Questo Fandangos è, innanzitutto, un brano aritmico. È considerato flamenco, o almeno *aflemancado*, cioè "flamencasizzato". Che cosa significhi non è sempre chiaro. Per un andaluso che considera tutto il flamenco andaluso e non gitano, significa semplicemente una canzone andalusa più drammatica o artistica e sofisticata (per questa posizione, si veda Barrios 1989, 7-19). Per un gitano, o per una persona che sostiene il

posizione gitana, significa che il fandango è andaluso e non può essere *cante jondo* flamenco perché il *cante jondo* è gitano (per questa posizione, cfr. Molino 1979, 24-34; Pohren 1962, 39-47; e Infante 1980, capitolo 1). Tutti concordano, tuttavia, sul fatto che il Fandangos Grande si è evoluto dal Fandanguillo<sup>22</sup> rallentandolo e allungandolo fino a fargli abbandonare la struttura ritmica e a trasformarlo in una forma "libre" di grande potenziale emotivo e che richiede una notevole abilità nel canto. Un'analogia libera potrebbe essere il modo in cui i compositori di chiese medievali prendevano un canto gregoriano o un'altra melodia e allungavano il valore di ogni tono per formare la base strutturale di una composizione polifonica più lunga. Il compositore riempiva poi gli spazi intermedi con melismi più complicati o voci contrappuntistiche.

Nei Fandangos, lo schema melodico dei Fandanguillos viene mantenuto, ma le cadenze tonali sono distribuite, consentendo al cantante di essere espressivo e improvvisativo mentre sceglie la sua strada lungo lo schema predeterminato. Il chitarrista, se c'è, segue e aspetta che il cantante gli dia la cadenza tonale sulla quale segnerà chiaramente con l'accordo appropriato e aggiungerà la propria ornamentazione improvvisata. I due, tuttavia, non sono affatto uguali e non si può considerare un duo o una forma a due parti. Il Fandangos è completamente dominato dal cantante, al quale il chitarrista opzionale svolge un ruolo strettamente ornamentale e di supporto.

La trascrizione che segue di un Fandangos Grandes è basata su una registrazione di Alfredo Arrebola, con il quale ho studiato flamenco a Granada. Anche in questo caso, sto solo abbozzando, in termini elementari, il contorno melodico e le cadenze per dimostrare la sua relazione con gli altri Fandangos della

famiglia dei Fandangos.

**Figura 5-14 Trascrizione di Fandangos Grandes**

Alfredo Arrebola, *Homenaje flamenco Al Poeta José Sánchez Rodríguez* (1875-1940),  
AMC Records Cd-032-M. (CD Soundtrack 10) (Trascrizione di W. Gerard Poole)

# Fandangos Grandes

Rubato (timing is indicative only)

Musical score for Voice and Guitar in G major. The score consists of six staves of music. The first two staves are for the Voice (Treble clef) and the second two staves are for the Guitar (Treble clef). The third staff is for the Voice and the fourth staff is for the Guitar. The music includes various chords and notes, with specific chords labeled (E, Emj7, E, F, E, G, C, G, F7, E7, G7, Am, E, E, B7, Am). The score also includes performance instructions like "Rhythm continues sim." and "Guitar continues sim.". Measure numbers 6, 14, and 22 are indicated at the beginning of their respective staves. Measures 28 and 30 are shown at the end of the score.

6

14

22

28

30

## Fandangos Grandes (Continued)

35

41

Am G<sup>#</sup>m Am G<sup>#</sup>m

E

3 3 3 3 3 3 3 3

47

Am E<sup>7</sup> Am

Guitar

6

52

Ben Sul-ta - na de mien- can - to.

E<sup>7</sup>

59

a mor par-a ti pos-e o

C

3

Fandangos Grandes (Continued)

3

66

Ben Sul-tan-a de mi en-can - to 3

71

C G<sup>7</sup>

77

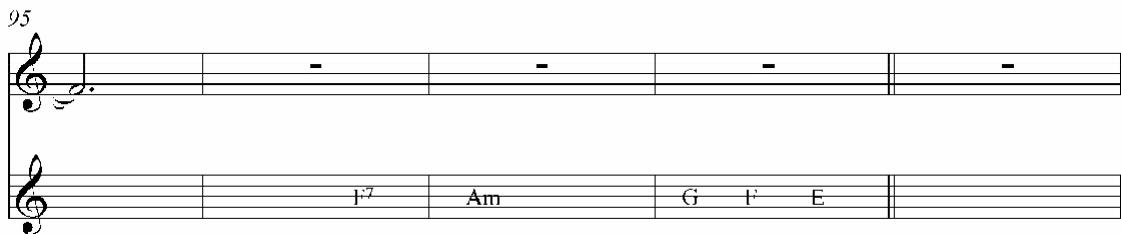
3 3

83

C G<sup>7</sup>

89

Em G<sup>7</sup> F G F



### Analisi di una "trasformazione"

Se osserviamo le cadenze delle chiavi in tutte e tre le varietà di Fandango, possiamo facilmente notare che seguono lo stesso contorno melodico di fondo. Nelle trascrizioni, le relazioni tra le cadenze dei tre brani diventano evidenti.

### *Analisi modale della trascrizione*

[I numeri tra parentesi sono numeri di misura].

Fandanguille da processione

G (16) C (19) F (23) **G (25)/C (27)** G (31) C (35) F (37) E (38) [Tamb.Tune]

Fandanghi personali (solo)

E (22) C (23) F (27) **C (31)**      **G (35)**    C (39) F (41) E (43) [Am/G/F/E]

Fandanghi grandi

E (52) C (59) F (66) **G7 (81)** C (84) G (91) F(94) E (95) [Am/G/F/E]

### **Figura 5-15 Tabella comparativa degli accordi dei fandanghi**

La prima osservazione importante che riguarda le caratteristiche armoniche dei fandanghi è quella di notare gli accordi iniziali e finali, come già accennato in questo articolo.

La forma musicale è chiusa all'interno di una parentesi di cadenze andaluse discendenti di mezzo passo. La processione sembra iniziare su un V/I, ma in realtà è il motivo tamborilero che delinea la cadenza andalusa a introdurre la melodia. Le relazioni V/I maggiore che caratterizzano il centro della forma devono comunque risolversi in questa pronunciata cadenza modale che alla fine è la caratteristica armonica più forte. Abbiamo visto nelle Figg. 5-4 e 5-5 che la Sevillanas ha una scelta: può iniziare e terminare con la cadenza andalusa, dal suono frigio, come nella Fig. 5-5, oppure può iniziare e terminare con la cadenza diatonica V/I. Questa differenza è stata determinante per la morfologia di entrambe le forme.

È anche importante notare che nei Fandanguillos della Processione (Colonna sonora 10), e in quello sopra citato in particolare, la chitarra non servirebbe bene come strumento di accompagnamento. La progressione am/G/F/E, o la sua variante E/F, non funziona bene a causa della presenza delle terze all'interno degli accordi, così come nelle misure 36-38, sebbene la melodia si muova chiaramente attraverso la cadenza andalusa, gli accordi dovrebbero muoversi troppo velocemente attraverso F e G per aggiungere davvero qualcosa alla musicalità del brano.

I tre hanno queste differenze:

**(1) La distanza musicale**, in termini di tempo trascorso tra i punti di cadenza, aumenta man mano che si passa dai fandanguillos processionali (il prototipo originale) ai fandangos ai Fandangos Grandes. Ciò che occupa questi segmenti musicali prolungati non sono variazioni del contorno melodico, né allontanamenti dal contorno melodico, ma piuttosto sono estensioni mellismatiche dei contorni che non si verificano nel

Fandanguillos, ma che diventano sempre più complessi e si estendono dai Fandangos Personales ai Fandangos Grandes.

**(2) Il ritmo**, cioè un tempo fisso di 3/4 ad un tempo prevedibile di circa: quarto di punto uguale a 58 BPM per i Fandanguillos processionali, diventa più lento e meno marcato fino a 42 BPM nei Fandangos Personales (con intermezzi completamente aritmici del chitarrista), per poi scomparire del tutto nei Fandangos Grande.

**(3) La chitarra è del tutto superflua** nei Fandanguillos, che in quanto musica processionale necessitano solo dell'impiego del tamborilero e sono spesso cantati a cappella al ritmo del battito di mani, come nel caso dell'esempio scelto sopra. Quando la chitarra viene utilizzata nei Fandanguillos (come nella Colonna sonora 7), gli accordi strimpellati ritmicamente delineano il contorno melodico che è alla base della maggior parte delle canzoni (come discusso in precedenza), mentre imitano ritmicamente i modelli rotolanti in 3/4 delle nacchere sui modelli più staccati del battito di mani (*palmas*). La chitarra si muove poi attraverso la cadenza andalusa (in entrambe le varianti) durante il Tamborilero che segue ogni copla. Nei Fandangos Medias (o Solo) la chitarra assume un ruolo più importante nel "rispondere" alle cadenze melodiche vocali tra le strofe. Come dimostra l'esempio della Colonna sonora 9, tuttavia, questi intermezzi strumentali possono allontanarsi completamente dal contorno melodico e sembrano non avere alcuna rilevanza, se non quella di essere nella stessa modalità di base. Per questo motivo il chitarrista, una volta terminato l'interludio, ritorna allo strimpellamento ritmico della cadenza andalusa. Tuttavia, altrettanto spesso gli interludi di chitarra suonano qualcosa di più in

mantenere l'accompagnamento delle sezioni vocali; non ci sono regole ferree al riguardo, né in un senso né nell'altro.

Il ritmo e il tempo, sempre rispettati dal cantante, anche se più lenti e dilatati, sono completamente interrotti dagli intermezzi di chitarra che non hanno alcuna struttura ritmica. Nei Fandangos Grandes (Fig. 5-14, Colonna sonora 10), la chitarra assume un ruolo simile; tuttavia, gli intermezzi sono di solito più in sintonia con il canto del cantante, e possono arrivare anche tra le righe delle coplas (versi) estese, non solo alla fine della copla. Tuttavia, il chitarrista è attento a seguire la cadenza del cantante e a dare l'accordo di supporto appropriato. Il chitarrista interagisce direttamente con il cantante nei Fandangos Grande, solo indirettamente nei Fandangos Personales e per nulla nei Fandanguillos.

**(4) Il numero di coplas eseguite:** Il Fandanguillo come danza/poesia si esegue con tre o quattro coplas (Gil Buiza 1991, 1: 18; Merchant 1999, 140). I Fandangos Personales, invece, raramente sono più di tre, spesso meno. Il Fandango Grande viene talvolta eseguito in due sole coplas, e queste due coplas, a causa del loro prolungamento attraverso i segmenti mellismatici che caratterizzano la forma, possono durare quanto tutte e quattro le coplas di un Fandanguillo processionale danzato.

Il fatto che la chitarra possa passare a un particolare accordo in questi punti di cadenza, tuttavia, non deve essere interpretato come una "progressione di accordi" nel senso di ciò che oggi si intende per "armonia funzionale"; piuttosto, una progressione di accordi può essere astratta dal brano come guida per il chitarrista. Questo punto diventa evidente negli intermezzi dal suono "arabo" dei Fandangos Medias (Fig. 5-13, Misure 12-22, Colonna sonora 9) che non hanno alcuna relazione con gli accordi.

e sembrano imitare consapevolmente lo stile di gioco dell'*Ud* arabo:  
uno strumento a corde, senza tasti, modale e melodico.

Le progressioni di accordi non hanno mai attecchito nella famiglia dei Fandango.  
Piuttosto che vedere le cadenze melodiche come una progressione di accordi che  
implica un'armonia funzionale - cosa che in realtà non è una caratteristica dei  
fandanghi - potremmo guardare alla transizione dal canto gregoriano monodico alla  
prima polifonia, iniziata nell'Aquitania e nell'Iberia settentrionale del XII secolo,  
chiamata "organum" (Stolba 1990, 75) come un processo di trasformazione parallelo  
più vicino.

I compositori dell'epoca sceglievano un antico canto altomedievale e  
utilizzavano il suo contatore melodico per fornire il movimento armonico sottostante,  
assegnandogli valori di tempo lunghi. Queste note lunghe venivano tenute dalle voci  
inferiori mentre le voci superiori, o un solista, si muovevano tra di esse in modo  
melismatico, facendo attenzione a non scontrarsi l'una con l'altra e a rimanere  
consonanti con la nota bassa sottostante del canto tenuto (75-76). Anche se le note  
tenute (chiamate *cantus firmus* e più tardi "tenor") fornivano una base armonica che  
funzionava come una sorta di bordone mobile sotto la polifonia che si sviluppava.  
Questo è simile al funzionamento attuale della chitarra, tranne che per il fatto che,  
invece di dettare le note del tenore, aspetta che il cantante vi si appoggi chiaramente,  
dopodiché rinforza il centro tonale con l'accordo appropriato. Nei Fandangos  
Personales l'arrivo ai centri tonali è molto più evidente perché il metro è ancora al  
suo posto e in larga misura i cambiamenti tonali funzionano ancora come una  
melodia lenta sottostante. Nei Fandangos Grandes, invece, il chitarrista deve prestare  
molta attenzione al cantante per capire quando il cantante sta effettivamente

arrivando a uno dei toni della melodia sottostante. Inoltre

il cantante può rientrare a piacimento, poiché non c'è un imperativo ritmico. Il chitarrista deve riempire il tempo, ma deve essere consapevole del prossimo ingresso del cantante. C'è anche l'ambiguità, a seconda dello stile dei Fandango e del cantante, di come si svolgeranno effettivamente le sezioni V/I.

Un altro punto importante è che il chitarrista, quando suona dietro al cantante dei Fandangos Grande, deve stare attento a non imporre al cantante la rigida tonalità diatonica temperata della chitarra. I melismi del cantante sono spesso al di fuori del sistema di accordatura temperata, e questo è intenzionale. Questo può essere uno dei motivi per cui le canzoni più antiche del flamenco, quelle della famiglia *Tonás* e la *Saeta* processionale, sono tradizionalmente cantate senza accompagnamento di chitarra (Arrebola 1995, 87; Pohren 1999, 138; Molina 1963, 255; et al.).

#### Quattro considerazioni sul processo di trasformazione: morfologia di una forma musicale

La prima considerazione è che la trasformazione sembra indicare un deciso movimento verso un'espressione personale ed emotiva più profonda. L'individualità e le emozioni profonde sono le due caratteristiche più evidenti; il Fandanguillo è corale, mentre il Fandangos è solistico. La successiva caratteristica evidente è il movimento di allontanamento da un ritmo chiaramente marcato verso una completa assenza di ritmo. Che cosa potrebbe indicare il rapporto tra il collettivo e l'individuale in termini di ritmo e melodia? È prematuro pronunciarsi in modo definitivo su quale sia l'eventuale rapporto tra ritmo e melodia in termini di relazione tra individuazione e collettività; tuttavia, affronterò nuovamente questa possibilità nei capitoli 6 e 7.

La seconda considerazione è che il processo di trasformazione, la morfologia, può essere una caratteristica essenziale della forma musicale, una caratteristica che può portare a forme "staccate" che tuttavia rimangono all'interno dello stesso "corpo", così come i rami rimangono attaccati allo stesso tronco. I Fandanguillos non sono mai stati una canzone fissa, ma una "forma" di canzone - o, come la chiamano in Andalusia, *palo* - che ha sempre avuto molte varianti diverse. Ciò su cui vorrei attirare l'attenzione è la flessibilità intrinseca della forma musicale che, a differenza di una canzone fissa o di altri pezzi musicali fissi, può essere sia un veicolo di trasformazione sia allo stesso tempo un'entità stabile nel tempo. I Fandanguillos non si sono trasformati in Fandangos e poi hanno cessato di esistere. Al contrario, il Fandanguillo - sia come canto isolato che come canto processionale - continua a fiorire. Il Fandanguillo ha dato vita al Fandango (entrambe le versioni), forme che hanno poi intrapreso una vita separata con le proprie trasformazioni, mentre il Fandanguillo ha continuato la sua vita.

La terza considerazione, che farò, è che insieme alla morfologia musicale c'è un elemento fenomenico correlato che è anche un aspetto essenziale di quella morfologia. Se ipotizziamo provvisoriamente che vi sia un elemento fenomenico nella "forma" musicale come estetica incarnata, allora ciò che è proliferato non è solo la struttura musicale, ma anche le strutture comportamentali e l'estetica. Ciò che intendo con l'espressione "estetica incarnata" sarà approfondito nel capitolo 6. Tuttavia, di base mi riferisco semplicemente a forme di comportamento che si esprimono come estetica e che di solito non sono articolate dalla società in generale, ma che sono comunque evidenti a un osservatore e importanti per quella società. Tuttavia, queste estetiche non sono determinate da regole, ma al contrario, in quanto

norme comportamentali, esse

cambiano con la performance ed è proprio questo che cercherò di portare all'attenzione del lettore nel Capitolo 6. Inoltre, sosterrò che queste estetiche sono coltivate in larga misura all'interno delle pratiche rituali come elementi essenziali e conseguenze dei rituali stessi. Questo è di particolare interesse per l'etnomusicologo perché i rituali di El Rocío (e la maggior parte dei rituali dell'Andalusia) non solo tendono a enfatizzare l'elemento musicale in misura elevata, ma alcuni rituali sono essenzialmente rituali musicali nella loro totalità, cioè le processioni canore descritte in questo capitolo e la *juerga*, che sarà oggetto del capitolo 6.

La quarta considerazione è che le forme musicali dell'Andalusia, e le loro trasformazioni, diventano musica popolare nonostante siano profondamente radicate in rituali religiosi come le processioni. I Fandangos de Huelva si diffusero in tutta l'Andalusia alla fine del XVIII secolo e diedero luogo a una serie di variazioni abbastanza significative da diventare forme proprie: le *Malagueñas* di Malaga, le *Tarantas*<sup>23</sup> di Murcia e le *Granainas* di Granada sono le principali sottoforme (Merchante 1999, Introduzione; Molina 1963, 279-310; Pohren 1999, 118, 125, 151). Allo stesso modo, le Sevillanas Rocieras continuano a essere una musica immensamente popolare in tutta l'Andalusia. Ciò può suggerire un fenomeno musicale molto più comune che gli etnomusicologi non hanno ancora pienamente apprezzato: quello del pellegrinaggio processionale, o di altre musiche religiose processionali, che diventano musica popolare e danno origine a nuovi generi e forme musicali.

## *Ritorno a Sevillanas Rocieras: Trasformazione e musica popolare*

Il mio obiettivo a questo punto, per quanto riguarda le Sevillanas Rocieras, è semplicemente quello di richiamare l'attenzione su quanto segue: (a) che nel caso del Rocío e delle Sevillanas Rocieras si è verificata una trasformazione dal collettivo all'individuale simile a quella avvenuta con i Fandanguillos. (b) Ritengo che la morfologia delle Sevillanas Rocieras sia avvenuta come parte integrante di un processo rituale (come verrà ulteriormente trattato nei capitoli 6 e 7). Sebbene sospetti che un processo simile si sia verificato all'interno dei fandanguillos come risultato di altre romerías di Huelva, al momento non ho modo di sviluppare questa teoria. Tuttavia, nel caso delle Sevillanas Rocieras, abbiamo tutti e tre i potenziali che si realizzano attivamente in un modo che è ancora osservabile per l'etnografo: (1) una trasformazione simile a quella dei Fandangos, dal ritmico verso l'aritmico (o meno delimitato ritmicamente), ma che segue un proprio percorso strutturale lungo linee armoniche piuttosto che melodiche; (2) una trasformazione continua delle Sevillanas che può ancora essere osservata mentre avviene all'interno del sito rituale come corollario dell'attività rituale; e (3) un potente esempio di un luogo di pellegrinaggio che ha un ampio impatto culturale, specialmente attraverso la generazione di musica popolare.

Se si confrontano le tracce del CD della progressione Sevillanas (nelle tracce 1-6) con la progressione da Fandanguillos a Fandangos Grande (nelle tracce 7-10), i parallelismi sono evidenti: aumento dell'emotività personale, aumento delle richieste al cantante e corrispondente diminuzione del tempo e allungamento della canzone nel suo complesso (anche se nel caso del tempo, la Sevillanas lo è molto meno in questo momento della sua morfologia).

Tuttavia, le differenze sono altrettanto evidenti: Le Sevillanas sono già un canto solista al momento della registrazione. La Sevillanas entra nel Rocío come canzone musicale cantata da solo, che viene cantata con un coro danzante, e diventa canto corale nelle processioni, poi diventa canzone corale elaborata, e poi si trasforma in una nuova canzone solista e personale.

Ma la differenza più evidente è nelle trasformazioni musicali delineate nei semplici diagrammi degli accordi delle Figg. da 5-4 a 5-9. Mentre il Fandangos rimane entro i confini del suo contorno modale, delimitato armonicamente dal modo frigio discendente, e si addentra sempre più in quella modalità emotiva attraverso l'intensificazione melodica, il rallentamento del ritmo e l'allungamento della melodia ornata, la Sevillanas sviluppa armonie diatoniche sempre più complesse, rallentando al contempo la pulsazione ritmica verso un'espressione più personale e intima, ma non è ancora giunta a questa fase della sua morfologia, decostruendo completamente il pattern ritmico.

Quello che suggerisco è che forse stiamo assistendo a un processo di cambiamento musicale nelle Sevillanas simile a quello avvenuto nei Fandangos. La stessa gamma che si estende dall'aspetto comunitario e festivo a quello più personale e profondamente emotivo che caratterizza l'attuale famiglia dei Fandangos è ora diventata caratteristica della famiglia delle Sevillanas. Tuttavia, la trasformazione ha assunto una traiettoria un po' diversa a causa delle differenze strutturali nella base armonica tra le prime Sevillanas e i primi Fandangos (o Fandanguillos), come discusso nell'Interludio precedente.

È importante notare che, mentre un'eventuale relazione diretta tra i Fandanguillos, le romerías di Huelva e i Fandangos Grandes, è soltanto

Come si deduce a questo punto, la relazione tra le pratiche rituali di El Rocío, come descritte finora e come si continuerà a sviluppare, è diretta: le Sevillanas Rocieras sono un prodotto di El Rocío, e le differenze tra esse e le loro predecessori, le Sevillanas de Fería, possono essere viste, come presenterò nel Capitolo 6, come un corollario diretto alle pratiche rituali di El Rocío. La relazione non può essere arbitraria e deve essere intesa come un rapporto diretto di causa-effetto sotto forma di corollario interattivo: I rituali influenzano la musica e la musica, a sua volta, influenza i rituali. Questa intima interrelazione sarà ulteriormente sviluppata nei Capitoli 6 e 7.

Come rivelerà il capitolo 6, tuttavia, questi rituali non erano i rituali formali ufficiali che potevano essere più familiari al pubblico. I rituali in cui la trasformazione dalla processione comunitaria a quella individuale e intima avveniva, come ci si potrebbe aspettare, in rituali che erano corrispondentemente più intimi e personali, nel profondo degli adagi liminali della romería e della sua commovente ed emotiva *communitas*.

Questo è congruente con il fatto che le Sevillanas Rocieras non solo sono diventate un genere a sé stante, ma hanno anche cambiato completamente il modo in cui il pubblico considerava la forma Sevillanas (H.S, Vol. 4, Introduzione). Dopo aver esaminato centinaia di testi di Sevillanas popolari e aver esaminato le informazioni biografiche degli autori e degli interpreti degli ultimi 30 anni, ho scoperto che più del 70% di tutte le canzoni Sevillanas sono ora Sevillanas Rocieras, e che fino all'80% degli interpreti di tutti i tipi di Sevillanas sono Roceros. I Roceros hanno dominato completamente il mercato delle Sevillanas e per un certo periodo hanno dominato gran parte del mercato della musica popolare in generale,

almeno in Andalusia (Gil Buiza 1991, 3: 8-12).

Le Sevillanas Rocieras non solo sono diventate estremamente popolari in tutta la Spagna, ma hanno anche raggiunto un certo grado di fama internazionale grazie a canzoni come "El Amigo" ("L'amico") del gruppo "Los Amigos de Gines" ("Gli amici di Gines"). I membri di questo gruppo canoro non solo sono tutti membri della Hermandad di Gines, ma sono anche stati tutti fratelli maggiori in un momento o nell'altro (corrispondenza personale). Tuttavia, una volta che la loro canzone ha lasciato la Spagna, la maggior parte delle persone non aveva idea che fosse un prodotto del Rocío. Io conoscevo la canzone da anni prima di venire a conoscenza delle sue origini. Non solo, conoscevo bene la canzone, ma non sapevo affatto che il Rocío esistesse: una cosa comune tra i musicisti di flamenco stranieri.

Il rapporto tra pellegrinaggio, processioni e musica popolare è un rapporto che gli studiosi non hanno mai esaminato con attenzione. Nella Spagna di oggi, ci sono almeno tre forme musicali che riflettono questa relazione: le Sevillanas Rocieras, i Fandangos e la Saeta. Ognuna di queste forme musicali ha avuto enormi influenze non solo sulla cultura musicale andalusa, ma anche sulla cultura andalusa in generale, ben oltre i parametri delle attività rituali (Merchant 1999; Molina 254-256, 279-309; Gómez 2001; T-14; Gil Buiza, Vol.4). Tuttavia, in nessuno di questi esempi le autorità hanno esplorato la relazione tra la processione come rituale e la musica come musica rituale. Anche per quanto riguarda la Saeta, dove la relazione è così evidente, il fatto che la canzone sia cantata solo durante le processioni della Settimana Santa è riconosciuto di sfuggita. Tuttavia, non c'è stato nessuno studio che abbia esplorato l'evoluzione della Saeta come risposta diretta all'evoluzione del rituale e viceversa. Allo stesso modo, anche se il libro di Merchant va continuamente avanti e indietro

Il lettore, pur mettendo in relazione i fandanghi con la musica processionale di molte città e villaggi e dedicando molto tempo a parlare dei vari cori, non approfondisce l'ovvio rapporto musica/rituale. Lascia al lettore l'impressione che le forme particolari siano le versioni specifiche di alcune aree e villaggi e che vengano cantate durante le processioni. Ma non suggerisce che i canti siano risposte dirette alle processioni e che i fandanguillos, come la Saeta, possano essere nati come musica da processione.

È al di là dello scopo di questo lavoro tentare un catalogo dei luoghi in cui la musica processionale crea ancora musica popolare, ma basti citare alcuni esempi al di fuori della Spagna: C'è la relazione tra il *samba* brasiliano e le processioni di Carnevale (Shaw 1999); *Rara!* di E. McAlister (2002) è dedicato a un'importante pratica musicale popolare socio-politica in Brasile. (2002) di E. McAlister è dedicato a un'importante pratica musicale sociopolitica popolare ad Haiti che non è altro che musica da processione. Ho fatto anche uno studio preliminare sulla *rumba* popolare, che ha avuto un impatto immenso sul mercato della musica popolare mondiale attraverso il gruppo "Gipsy Kings". I membri di questo gruppo sono discendenti di zingari spagnoli che vivono nella città francese di Maries-Sur-la-Mere, dove si svolge il pellegrinaggio gitano alla loro patrona *Sara la Kali* ("Sara l'Oscura") con le sue processioni e juergas. A questo punto, molti degli stessi cambiamenti strutturali musicali su cui ho richiamato l'attenzione riguardo alle Sevillanas e ai Fandangos sembrano riflettersi nelle differenze tra la vecchia *Rumba Catalán* (rumba della Catalogna, Spagna) e la rumba più recente, chiamata sia *Rumba Lenta* (rumba lenta) sia *Rumba Moderna* (osservazioni mie). Quanto detto sopra non fa che scalfire la superficie; il tema della musica e della processione è vasto quanto quello della

processione e del pellegrinaggio. Il punto, tuttavia, è

che queste processioni musicali generano musica popolare che va ben oltre le pratiche rituali e che la musica è essa stessa un prodotto di queste pratiche processionali.

Molte testimonianze storiche suggeriscono che queste istanze moderne non sono affatto nuove. Solo nel mondo cattolico, possiamo citare le *Cantigas de Santa Maria* del XIII secolo (già citate a proposito del Tamborilero); i canti di pellegrinaggio del XIV secolo contenuti nel *Llibre Vermell* di Montserrat (Wighart 1994, 1); e i *Geisslerlieder* delle processioni di pellegrinaggio penitenziale del XIII e XIV secolo (Groves 9: 631). In ogni caso, la musica di pellegrinaggio è diventata musica popolare. Sulla scena mondiale attuale ci sono le tradizioni del Qawwali del Pakistan islamico, i canti di pellegrinaggio dell'Hajj islamico, le tradizioni di pellegrinaggio indù dell'India e la musica del pellegrinaggio gitano a Maries-sur-la-Mer, per citarne alcune.

L'ultima questione che emerge dall'aver esaminato la trasformazione musicale all'interno di questo capitolo è che la discussione iniziata con il tema del coro canoro si è conclusa con il tracciamento di una morfologia che ha portato all'espressione individuale, dal coro al cantante solista. I capitoli 6 e 7 approfondiranno le componenti rituali della romería di El Rocío, all'interno dei rituali formali e informali, che fungono da terreno fertile per promuovere l'emergere dell'individualità all'interno di un'impresa collettiva. Questa relazione - la morfologia della forma musicale come componente del rituale e dell'individuo emergente - sarà a sua volta confrontata nel Capitolo 12 con le teorie di Nils Wallin (1991) che collegano l'emergere della coscienza nei primi esseri umani a un corollario interattivo tra l'emozione focalizzata e intensificata come flusso tonale e il concetto di un

"repertorio" emozionale che è servito ad ampliare ed espandere la consapevolezza di sé (Wallin 1991).

## Capitolo 6: Il Juerga

*"Aqui no hay espectadores, solo participantes".* ("Qui [al Rocío] non ci sono spettatori, solo partecipanti").

-Una donna, durante una riunione di famiglia, mi ha consegnato il tamburo.

"Il Rocío è una vera e propria fabbrica di produzione e dimostrazione delle Sevillanas che sono specificamente Rocíeras e una vera e propria scuola per imparare a ballarle con stile e grazia" (Murphy 2002, 65).

Il tentativo di comprendere il ruolo del coro e le sue pratiche musicali a El Rocío ha anche rivelato un processo di comportamenti musicali e rituali che contribuiscono a far emergere l'individualità all'interno di uno sforzo comunitario.

Una delle osservazioni più sorprendenti che tendono a colpire i visitatori della Spagna, e in particolare dell'Andalusia, è l'individualità e l'espressività della sua gente. Questa osservazione, come ho già detto a sufficienza, è stata fatta più e più volte da molte fonti diverse nel corso dei secoli. Vorrei suggerire che alla base di queste manifestazioni comportamentali c'è una costante coltivazione di ciò che chiamo "incarnazione estetica", che si trova all'interno del sistema rituale e dei suoi derivati, come il flamenco. Certamente questa pratica di coltivare l'espressione individuale attraverso la musica e il rituale non può essere esclusiva dell'Andalusia, ma d'altra parte è indubbiamente coltivata in misura elevata. L'aspetto importante di questa osservazione è che inizia a mettere a fuoco una relazione profonda tra comportamento e pratica rituale, che a sua volta fornirà un importante elemento di supporto per una teoria generale della fenomenologia rituale.

Il *juerga* continua il processo iniziato nella processione o forse è il contrario: Chi può dire chi è venuto prima nella processione stazionaria, la stazione o la processione? Potremmo anche, seppur con cautela, suggerire un'ulteriore analogia: Quando cantano di più il nomade e il mandriano: in movimento sul terreno o intorno al fuoco di notte?

### *Osservazioni preliminari sulla juerga e sulla formalidad*

*La juerga* andalusa può essere paragonata alla "jam session" americana, ma solo vagamente. Entrambi sono incontri informali in cui l'obiettivo centrale è il fare musica. Nella versione americana, i musicisti possono suonare o meno la stessa musica e si sono riuniti per sperimentare, oppure suonano lo stesso repertorio e si sono riuniti per ricreare e improvvisare su canzoni o modelli standard. Qui finiscono le somiglianze con la *juerga* andalusa.

*La juerga* è anche un incontro musicale informale tra i rituali formali e informali. La *juerga*, innanzitutto, non è un incontro di musicisti *in sé*, ma un incontro della comunità in cui l'obiettivo è fare musica. La differenza è che la comunità stessa è musicale e, in quest'ottica, non è necessariamente un incontro di "musicisti". La seconda differenza importante è che la *juerga* non è un evento speciale, ma piuttosto un evento normale che si verifica spesso nella vita della comunità.

Un'altra differenza importante è che la *juerga* è più fluida di una jam session. Una jam session diventa un'esibizione solo tra i musicisti esperti, mentre è un evento di apprendimento e ricreazione tra i meno esperti. La jam session è una chiara

distinzione tra coloro che sono lì per esibirsi e coloro che sono lì per osservare. Gli osservatori, se presenti, non fanno parte della jam session. Una jam session che si svolge su un palcoscenico avviene perché i musicisti hanno trascorso molto tempo in solitudine a provare le loro abilità individuali. Il processo di apprendimento solitario di cui si parlerà più avanti in questo capitolo è un requisito della jam session americana, ma non è affatto una caratteristica della juerga andalusa.

La juerga è un incontro ricreativo, un luogo di apprendimento e un luogo di esibizione allo stesso tempo. Non c'è pubblico in una juerga. I bambini vi partecipano fin da piccoli ed è qui che avviene la loro educazione musicale. La juerga non è dominio esclusivo dei musicisti professionisti o degli *artistas* ("artisti"), come di solito vengono chiamati, ma è piuttosto dominio della comunità in generale. Una juerga può avvenire per le strade di un quartiere, durante una cerimonia pubblica come un matrimonio, in una fiera o nel salotto di una famiglia; è comunque una juerga, e tutte possono essere di pari livello. Come modello attraverso il quale segnare il continuum che esiste tra l'unità familiare e la comunità in generale in relazione alle pratiche musicali di El Rocío, propongo che ci siano tre livelli di juerga: (1) la famiglia e gli individui; (2) la famiglia e gli amici; e (3) la comunità, alla quale mi riferirò in questo contesto, quello di El Rocío, come al livello della Hermandad.

La differenza tra una juerga inscenata - quella che appare su un palcoscenico di una fiera, per esempio, in Andalusia - e una juerga nel salotto di qualcuno è solo quantitativa, non qualitativa. Ci si aspetta che gli artisti della fiera siano di un livello minimo elevato e possono essere pagati o meno, ma è altrettanto probabile che una juerga di alto livello si svolga in un salotto andaluso. E molti

Gli interpreti di alta qualità non lasciano mai l'ambiente domestico. Passare da un salotto in Andalusia al palcoscenico non è un grande salto e, inoltre, non è sempre un salto in avanti. La "juerga in scena" è semplicemente la continuazione dello stesso processo iniziato nel salotto. Questo processo può essere visto chiaramente al Rocío, come rivelerà questo capitolo. Al centro di molte juergas tradizionali c'è ancora la famiglia o la famiglia allargata, con amici e ospiti speciali.

Mentre le circostanze della creazione della musica del Tamborilero possono essere andate perse nel tempo - o almeno non sono una caratteristica di El Rocío - lo sviluppo delle Sevillanas Rocíeras, come già trattato nel Capitolo 5, è completamente opera recente del Rocío come lo conosciamo oggi. Le sue circostanze sono ancora osservabili, e le circostanze in cui possono nascere altre nuove musiche di pellegrinaggio sono anch'esse a disposizione dell'osservatore partecipante. Inoltre, si può osservare l'estetica performativa che si modifica nel processo di trasmissione e si può anche osservare quando nuove estetiche performative vengono introdotte nel pellegrinaggio, come verrà dimostrato.

Il Rocío, come si è visto nei capitoli precedenti, è un luogo generatore di nuova musica (le Sevillanas Rocíeras). Con questa creazione musicale, come si svilupperà in questo capitolo, c'è anche una concomitante creazione di estetica come comportamento musicale formalizzato e incarnato. Possiamo anche osservare il processo in corso di formulazione dell'estetica comportamentale sotto il mantello di una communitas temporanea, dalla quale tale estetica comportamentale può poi essere diffusa nella cultura andalusa in generale. Per gli andalusi, El Rocío è una fonte generatrice di estetica culturale in molte aree socioculturali, non solo nella musica (Murphy 2002, 64-66, 93-95). E per i

antropologo El Rocío è un laboratorio vivente in cui si può osservare il processo di generazione culturale.

Sostengo che le processioni in sé non sono il luogo in cui si sviluppano nuove estetiche musicali. Quando la musica viene presentata alla processione, è già stata valutata e sviluppata altrove attraverso un processo che chiamo "risonanza estetica", un processo che tiene conto della strutturazione emotiva che porta alla sintonizzazione emotiva, essa stessa parte integrante del processo generale di generazione musicale andalusa. Questi luoghi di sviluppo musicale sono le juergas. È nelle juergas che avviene la generazione musicale e, con essa, la generazione estetica.

Ho riassunto il processo di incultrazione musicale in cinque fasi:

1. Apprendimento e trasmissione

2. Prestazioni

3. Innovazione e modifiche

4. Formalizzazione

5. Critica discorsiva fuori sede

Queste categorie possono essere ulteriormente astratte a tre soli elementi di base: trasmissione, modifica e formalizzazione. Il punto principale che presenterò è che tutti questi elementi, con l'eccezione della critica fuori sede, avvengono praticamente contemporaneamente nella performance. Introduco il concetto di "risonanza estetica" solo per dare un nome a ciò che si può osservare attraverso la partecipazione attiva e la riflessione.

La risonanza estetica è il risultato di momenti di punta all'interno delle performance che suscitano impressioni nei partecipanti. Queste impressioni possono contenere

elementi di cambiamento o di modifica, oppure possono riaffermare estetiche già dominanti. In ogni caso, questi momenti emotivamente carichi sono essenziali per il processo continuo di inculturazione ed evoluzione musicale.

Inoltre, la risonanza estetica si verifica quando il processo di creazione musicale non solo crea un trascinamento musicale tra i partecipanti (che è un dato di fatto perché la performance abbia luogo), ma dove il trascinamento culmina in una "sintonizzazione" - una *sintonizzazione estetica*, una sintonizzazione che, come verrà dimostrato di seguito, comporta l'esteriorizzazione emotiva e/o l'intensificazione ritmica prolungata.<sup>24</sup> Come già accennato nell'introduzione, questa sintonizzazione emotiva avviene come risultato di un processo di esteriorizzazione emotiva e di concomitante strutturazione in una specifica forma musicale all'interno di una modalità emotiva caratterizzata da ciò che i Rocieros definiscono glorificazione devozionale - "de Gloria", come descritto nel Capitolo 2. L'esplorazione di questa sintonizzazione emotiva che avviene attraverso un processo di esteriorizzazione e strutturazione è il primo passo verso l'esplorazione di una relazione tra pratiche rituali ed estetica incarnata. La fenomenologia, in questo caso, può essere compresa meglio in termini di manifestazioni estetiche attraverso comportamenti performativi che hanno alla base una potente componente emotiva.

Ho anche suddiviso i luoghi performativi in tre categorie che chiamo "livelli sociali", ma che in realtà non sono sempre elementi così distinti. Il **primo livello** è l'unità familiare, come viene comunemente intesa nella società occidentale. Il **secondo livello** è costituito da gruppi familiari composti da tre o quattro famiglie e dai loro amici. Il **terzo livello** lo chiamo comunitario che, nel caso del pellegrinaggio, è costituito dalla Hermandad stessa quando l'intera Hermandad, o la

maggior parte di essa, si riunisce come

una comunità. Sebbene queste tre categorie, con l'eccezione della famiglia, non siano necessariamente rigide, ritengo che riflettano comunque la realtà in modo sufficientemente accurato e che siano utili ai fini dell'analisi, purché il lettore tenga presente che queste unità performative sono istanze fluide che passano facilmente da una configurazione all'altra. Quello che può essere iniziato come un juerga familiare attira amici e ospiti per diventare un gruppo familiare, e quello che può essere iniziato come un gruppo familiare può lentamente diventare un juerga comunitario.

Un aspetto fondamentale è il rapporto tra il juerga e il pellegrinaggio stesso. Se si ripercorre l'itinerario, risulta evidente che la parola "juerga" non compare da nessuna parte. Non ci sono juergas ufficiali durante il pellegrinaggio. Non costituiscono un rituale formale di alcun tipo. Eppure, come ho scoperto e come testimonierà chiunque abbbia percorso il Cammino, le juergas costituiscono molti degli eventi centrali del pellegrinaggio. Nessuno annuncia ufficialmente una "juerga all'ora X e nel luogo Y", così come nessuno annuncia "canteremo la canzone X all'ora Y" in una processione. L'idea è un po' assurda nel contesto della romería, perché le persone cantano praticamente tutto il tempo, e chiunque può introdurre una canzone in qualsiasi momento, e anche una piccola juerga può iniziare praticamente ovunque.

Le juergas costituiscono siti chiave, come dimostrerò, dell'inculturazione musicale, ma avvengono in profondità negli spazi liminali tra rituali formali e informali, a loro volta contenuti in un rituale complessivo, quello della romería. È già stato sottolineato che la romería nel suo complesso preme sui confini liminari del sociale, dell'emotivo e anche potenzialmente del territoriale, e all'interno della romería le juergas premono sui confini estetici. Le juergas sono una delle figure più

aspetti importanti dell'intera romería, forse proprio per lo spazio liminare in cui operano. Gran parte, se non la maggior parte, della musica che si ascolta nelle processioni è stata creata e/o introdotta nelle juergas, come si vedrà in seguito. La magia (la musica) di El Rocío è in un certo senso prodotta all'interno degli spazi liminali lungo il percorso e nelle profondità del bosco di La Doñana - il Bosco della Signora - da una *communitas* ai margini sociali. In questi spazi liminali, il coro in movimento incontra e coltiva categorie e confini emotivi creando un'estetica incarnata che, a sua volta, esaurisce i limiti del linguaggio e trova espressione come paradosso, ad esempio in termini come "sublime ferocia", "Felicemente canto i miei dolori", "caos controllato", e trova il suo culmine finale nella processione della Salida (capitolo 10).

Ma prima di entrare nel merito della Juerga stessa, c'è un altro concetto da considerare. La parola *formalidad* in Andalusia è una parola importante. Tuttavia, ho riscontrato che nelle mani dei sociologi il suo significato si riduce alle interazioni formali delle relazioni di classe e a ciò che potremmo chiamare galateo. Un esempio di questa visione limitata, fornito da F.E. Aguilera in *Santa Eulalia's People* (1978) - la sua etnografia sociologica di Amonaster, una città di Huelva - propone questo: "... di fondamentale importanza per tutti gli adulti è... la *formalidad*, uno dei cui principi fondamentali è la totale proibizione di qualsiasi espressione di ostilità palese" (13). Prosegue poi suggerendo che questa regola comportamentale, insieme ai rituali religiosi, è ciò che mantiene la visione che gli abitanti della città hanno di se stessi, visione che egli trova paradossale. Non riesce a capire come gli abitanti della città credano di vivere all'interno di una comunità equalitaria e, allo stesso tempo, siano perfettamente consapevoli delle disparità che si creano tra loro.

tra le classi socio-economiche. Aguilera equipara l'uguaglianza umana a quella economica, un costrutto tipico del sociologo.

Propongo che la formalidad possa essere meglio compresa come estetica incarnata. Queste estetiche incarnate vengono create a un livello fondamentale dell'alveo socioculturale. A quel livello, tutti i membri della comunità diventano uguali, ma uguali in modi che possono essere più importanti (e sono più importanti per gli andalusi) dell'uguaglianza economica. Propongo inoltre che i luoghi specifici per questi siti in cui il sé viene creato a livello profondo siano all'interno del crogolio della communitas religiosa. Con questo non intendo la religione nel senso di sovrastruttura di dottrine e credenze religiose. Intendo il terreno culturale da cui queste credenze un tempo hanno avuto origine e in cui vengono continuamente rinnovate e persino messe in discussione. Le romerías sono una di queste classi di siti.

Come verrà analizzato in questo capitolo, all'interno degli spazi liminari della romería esiste un processo in cui l'individuo può giungere a una forma di conoscenza di sé che è molto più preziosa e più profondamente umana di quanto possa indicare il suo passaporto o il suo conto in banca. Questa conoscenza di sé si presenta sotto forma di estetica incarnata. E questa estetica va ben oltre la semplice regola sociale "non mostrare aggressività manifesta", una regola che non sarebbe mai valida senza la forza dell'estetica incarnata che l'ha generata. È chiaro che, come dimostra la guerra civile della regione di appena due generazioni fa, gli andalusi sono perfettamente in grado di sollevarsi violentemente contro l'oppressione quando ne sentono il richiamo. È ironico che, sebbene Aguilera dedichi tanto tempo nel suo libro a scrivere di rituali religiosi, dia l'impressione di non aver mai partecipato a

nessuno di essi. Non fa alcun cenno alla musica, anche se il fronte

La copertina mostra una processione con un "coro di vergini" che canta e suona il tamburello con un tamborilero alle spalle. Per coincidenza, i Fandanguillos processionali che ho trascritto nel capitolo precedente (Fig. 5-12) sono la musica di Santa Eulalia di Almonaster, dove Aguilera trascorse due anni consecutivi (Aguilera 1978, v).

### *Juerga al primo livello: Il livello della famiglia e dell'individuo*

#### **Trasmissione musicale**

La *carreta* (descritta nel Capitolo 3) della famiglia Caballero era un microcosmo del Rocío a livello di unità familiare. Non c'erano spettatori. La mia presenza tra loro era insignificante. Il canto e la danza erano ovviamente ciò che la famiglia faceva sul Rocío, ed erano una parte importante del motivo per cui ci andavano anno dopo anno. Solo dopo la visita successiva ho trovato il coraggio di filmare i Caballeros in questi ambienti. In effetti, ci sono voluti due anni prima che mi rendessi conto che, in questa prima tappa del pellegrinaggio del Rocío, avevo già sperimentato ciò che forse è il meglio del Rocío: la famiglia che canta canzoni l'una all'altra e balla insieme. Niente CD, niente cuffie, niente televisione: cantavano e ballavano per e con gli altri. Un fratello che canta a un altro, una figlia a sua madre, la madre che balla con suo figlio: tutto questo è andato avanti fino a quando siamo arrivati nella città di Santa Fe, poco fuori Granada. Sono ancora queste le esperienze che mi sono rimaste più impresse, eppure per i Caballeros si trattava di normali rapporti familiari, che ho visto ripetersi in continuazione.

Davanti a me stava accadendo qualcos'altro che ha richiesto un po' di tempo prima di diventare evidente. All'interno dell'Ajolí (il nome della carreta che

percorrevo

in), ho avuto anche il mio primo incontro con l'educazione musicale a livello di base, e solo a posteriori sono riuscita a coglierne il significato. Le famiglie che conobbi, come poi scoprìi, avevano imparato a cantare proprio nelle circostanze a cui assistevo quel primo giorno. In effetti, è così che sono riuscito a imparare le poche canzoni Rociero Sevillanas che ho imparato durante il pellegrinaggio e che ho imparato a suonare il ritmo Rociero Sevillanas sul *tambor* (o *tamboril*, come chiamano il tamburo del Rocío). Ero entrato nello stesso istituto di apprendimento in cui avevano imparato i miei ospiti.

Come avrei scoperto presto, ci si aspettava che iniziassi a imparare subito; non era una scelta, come non lo era quella di non aiutare nelle faccende del campo. Il fatto che fossi un ospite o uno straniero non significava che dovesse rimanere in ozio durante le esibizioni musicali. Ho imparato presto che l'esecuzione musicale non era un diversivo, ma il cuore del "lavoro" del pellegrinaggio. L'esecuzione musicale si traduce in un aspetto importante del comportamento di Rocío. Ci si aspettava che imparassi le canzoni e che imparassi a ballare, o almeno che imparassi a suonare le *palmas* (battito ritmico corretto). Alla fine, come indica la citazione in apertura di questo capitolo, mi sarebbe stato consegnato il tamburo. Al mio secondo Rocío mi chiedevano perché non avessi ancora imparato a ballare. È un ambiente musicale in cui si affonda o si nuota.

Poiché la maggior parte delle famiglie che ho incontrato viaggiavano con bambini almeno adolescenti, non è stato così comune assistere alla trasmissione musicale dell'infanzia. Tuttavia, in un Rocío, ho assistito a una giovane donna che cantava e suonava il tamburo a un bambino nella sua carreta. Cantava direttamente al bambino come se fosse un adulto. Non c'erano "canzoncine" o ninne nanne; la

ragazza cantava le stesse canzoni che aveva in testa.

e nello stesso modo in cui canterebbe a chiunque altro. Non credo che questa osservazione fosse insolita, dato che ho assistito spesso a questo fenomeno nelle famiglie di flamenco e che esiste un'abbondante letteratura sulle pratiche gitane in Andalusia (Quintana 1960; Pohren 1988, 1992; Yoors 1974; Albayzín 1991; Molino 1979; et al.).

Tra gli andalusi non c'è nessun genere di "musica per bambini" (a parte qualche ninnananna specifica) che io abbia mai incontrato<sup>25</sup>. Tra i Rocíeros non ci sono molti bambini piccoli a causa della natura del pellegrinaggio; tuttavia, ci sono molti bambini nella fascia pre-adolescenziale, che partecipano completamente a tutte le stesse attività degli adulti. Non ci sono strutture per la cura dei bambini all'Aldea e non ci sono babysitter designate lungo il Cammino. I bambini imparano la musica come gli adulti: privatamente in famiglia e poi partecipando alle juergas.

Il momento in cui la giovane donna cantava al bambino era solo un momento di un processo che si può osservare in tutto il Rocío e tra qualsiasi gruppo di età. Uno di questi scambi chiari, quasi un prototipo di quelli a cui avrei assistito molte volte in seguito, ebbe luogo all'interno della carreta Ajolí tra Sebastián, un uomo di settant'anni veterano dei Rocíos, e Carolina, una donna di vent'anni figlia di Pepe e Isa Caballero. Si sedettero l'uno accanto all'altra per almeno un'ora, scambiandosi canzoni (vedi figure 6-1, 6-2 e 6-3). Non si trattava di una lezione, perché nessuno dei due stava ufficialmente "insegnando" all'altro; assomigliava piuttosto a un concerto privato, intimo, senza un pubblico particolare. I due si sono seduti l'uno accanto all'altro e hanno cantato canzoni l'uno all'altro.



**Figura 6-1** Carolina e Sebastián passano il tempo cantando nella carreta. Lungo il cammino all'interno de "La Curra", si cantavano a vicenda le Sevillanas Rocíeras.



**Figura 6-2** I loro scambi divennero improvvisamente diretti.



**Figura 6-3** Un momento di introspezione o un ammiccamento?

Oltre all'ovvio piacere che traevano da questa pratica, ripassavano anche le canzoni e le tenevano a mente. Carolina potrebbe aver cantato una canzone preferita che ha saldamente in memoria; Sebastián potrebbe amare la canzone, ma forse non così tanto da ricordarla con la stessa precisione, e viceversa. In questo modo si rinfrescano i ricordi e si "provano" anche le canzoni, anche se certamente il processo non ha affatto l'aspetto o la sensazione (per un osservatore) di una prova. La pratica assomiglia molto di più al gioco che a ciò che spesso si associa all'aspetto lavorativo di una prova musicale.

Un altro aspetto interessante di questo tipo di interscambio è che non c'è alcun tentativo di standardizzare l'interpretazione. Carolina non canta come Sebastián. Non cercano di armonizzare insieme, né di arrivare a una versione definitiva di una canzone. La forma è già nota e la canzone particolare all'interno della forma è già nota. Ciascun cantante canta la propria interpretazione che segue la forma e la melodia della canzone ma, nel momento, raggiunge un'intima espressione personale che è anche una leggera modifica.

Dico questo perché la maggior parte delle canzoni che si cantavano in quel giorno particolare le ho sentite in seguito nelle versioni originali registrate e in altre varianti registrate. Le differenze tra le versioni che ho ascoltato nella carreta e quelle registrate variavano da lievi a sostanziali. Questo vale soprattutto per il tempo. Carolina di solito cantava interpretazioni molto più intime ed expressive delle canzoni che di solito si traducevano in un tempo più lento, mentre le versioni registrate sono quasi sempre registrate a un tempo di danza. Inoltre, le versioni da ballo sono, come verrà trattato più avanti, quelle che si ascoltano di solito quando un grande gruppo di persone canta e

come ad esempio nelle juergas comunali. La stessa canzone cantata intimamente nella carreta sarà rallentata e allungata in modo che le strutture ritmiche siano più rilassate e permettano una sorta di "respiro" musicale che non può avvenire se a ballarla è un gruppo di persone.

Un altro aspetto chiave della maggior parte degli scambi musicali intimi a cui ho assistito durante il Rocío è stato il ruolo, o la mancanza di ruolo, della chitarra. Il Rocío ha esemplificato un elemento che è comunemente noto in Andalusia, ma che tende a essere invertito ogni volta che la musica andalusa viene esportata: La chitarra è del tutto secondaria rispetto al *cante* (o "canto"). La maggior parte dei canti e delle danze a cui ho assistito si svolgevano con la sola voce e le *palmas* (un preciso battito di mani ritmico). Se c'era uno strumento musicale più diffuso, oltre alla voce e alle mani, era il tamburo Rocío (lo stesso tamburo usato dal tamborilero). Molte carretas avevano un tamburo a portata di mano che chiunque poteva prendere e suonare il ritmo delle Sevillanas quando si iniziava a cantare. Il tamburo della Fig. 4-14 apparteneva alla carreta "La Curra".

Tuttavia, dopo aver detto quanto sopra, devo menzionare il fatto che c'era un chitarrista/cantante appartenente alla Hermandad di Granada che svolgeva un ruolo di primo piano nelle processioni e nelle juergas più grandi. Juan Crespo era un musicista della Hermandad che cantava e suonava la chitarra per lunghi tratti, anche nel percorso polveroso della *Raya* (vedi figure 2-6, 2-8 e 2-9) mentre gli altri cantavano. Poteva anche accompagnare qualsiasi altro cantante quando questi prendeva il comando. Il suo orecchio era impeccabile. Poteva sentire qualcuno che cantava i primi toni e trovare immediatamente la chiave. Anche suo figlio era un cantante promettente e anche sua moglie cantava bene (Fig. 6-1).

Esistevano molte famiglie di questo tipo. In effetti, si potrebbe dire che quasi tutte le famiglie del Rocío erano in un certo senso famiglie musicali, in quanto si esibivano tra di loro e non solo in momenti o luoghi specifici. Camminando per i campeggi, questo tipo di musica era uno spettacolo (o un suono) comune. A El Rocío ho avuto il privilegio di assistere al processo continuo di trasmissione musicale al suo livello più fondamentale.

La differenza tra le famiglie Caballero e Crespo era semplicemente di grado. Mentre Carolina aveva una bella voce e poteva aspirare a cantare a livello professionale (era certamente una delle migliori cantanti della Hermandad), il resto della famiglia sembrava accontentarsi di cantare e ballare per il piacere di farlo. I Crespo erano una famiglia di musicisti semiprofessionisti. È chiaro che si trattava di una coltivazione familiare, dato che sia il figlio che il padre erano noti cantanti, così come la moglie in misura minore.

Il punto che intendo sottolineare con questo confronto è che la musicalità era una caratteristica di ogni famiglia Rociero, e questo diventerà evidente con il proseguire dell'indagine. Le differenze sono solo di grado di coltivazione. In entrambi i casi - per chi aveva aspirazioni musicali e per chi ne aveva di meno - la formazione di base inizia allo stesso modo: con la famiglia e la juerga.



**Figura 6-4 La famiglia Crespo durante una sosta della processione a Granada  
In questo momento, stanno per lasciare Granada il primo giorno di El Rocío 2003.  
(Foto di W. Gerard Poole)**

Esteriorizzazione emotiva e strutturazione all'interno della modalità "de Gloria".

"*Nosotros exteriozamos nuestros emociones*". ("Esterniamo le nostre emozioni").

-Una donna anonima durante una discussione notturna che ho ascoltato a proposito della musica andalusa.

L'"auto-performance" caratteristica degli andalusi è stata portata per la prima volta alla mia attenzione come commento letterario da Allen Josephs (1983, 67), anche se io l'avevo già osservata da anni. L'auto-performance può essere vista avere le sue radici, come esemplificato a El Rocío, non solo sulla scala dei grandi eventi pubblici come le elaborate (persino barocche) processioni della Settimana Santa e le processioni delle numerose romerías, ma a partire dalla scala più intima a livello della famiglia nucleare.

L'esteriorizzazione delle emozioni e la pratica estetica di scatenarsi in canti e balli spontanei ad ogni occasione si possono osservare nel salotto (o carreta, in questo caso) di molte famiglie andaluse.

Quando mi sono trovato seduto nella carreta con la famiglia Caballero, ad ascoltare i canti, non avevo modo di contestualizzare i testi delle canzoni. Stavo rispondendo, e nel frattempo entrando in sintonia, con lo stato d'animo generale generato dai membri della famiglia. Lo stato d'animo non era solo festoso, ma anche gioioso, la stessa gioia che avrei sperimentato come cast emotivo prevalente delle processioni formali (vedi Parte II). *L'aggettivo gioioso* è quanto di più vicino possa esistere per spiegare come un evento con cibo, bevande e musica - che in inglese chiameremmo probabilmente "party" - possa sembrare superficialmente così simile a una festa ma in realtà essere così diverso. Le famiglie stavano festeggiando qualcosa di significativo e importante per loro, ma allo stesso tempo non richiedeva alcuna riflessione o annuncio per sottolinearne l'importanza. La gioia di essere in cammino, sul Cammino verso El Rocío, era palpabile. Questa "gioia" era la caratteristica emotiva più evidente del Cammino ed era particolarmente pronunciata il primo giorno. Cominciano a esprimere la modalità "de Gloria" del pellegrinaggio subito dopo aver lasciato la cattedrale, come un fiume emotivo che si riversa nella campagna.

Ogni famiglia si è esibita, prima di tutto e soprattutto, per nessuno, se non per se stessa. La domanda ovvia è: perché? La risposta più ovvia è che si tratta di una fonte di immensa gratificazione, una gratificazione che deriva dalla generazione di potenti stati emotivi all'interno di un ambiente ricettivo e solidale. Tutto si basa sullo stato emotivo e sul fatto che viene raggiunto attraverso comportamenti come il canto,

danzare, pregare e, sì, bere. Questi comportamenti sono formalmente strutturati in un contesto di pratiche rituali religiose e devozionali e di formalizzazione culturale dei comportamenti interpersonali.

I passi delle Sevillanas sono conosciuti e rispettati. Le canzoni sono ben conosciute e cantate correttamente. In questo senso, non c'è l'emotività o l'esecuzione musicale sciatta a cui potrebbero degenerare le "performance" informali alimentate dall'alcol, che spesso si verificano in molte società. Persone a braccetto, che cantano in modo stonato e che inciampano durante un ballo o per le strade, è semplicemente qualcosa che non ho mai osservato al Rocío, ed è estremamente raro da vedere in qualsiasi parte della società andalusa. Ci si aspetta che tutti ballino e cantino bene; non ci sono scuse per dimenticare le parole, cantare in modo stonato o non ballare con un minimo di stile personale. L'aderenza agli standard di esecuzione è rimasta una caratteristica costante e conspicua dei Rocíeros che si è manifestata più e più volte, e tali standard sono iniziati a livello familiare. La capacità di quasi tutti i Rocíeros di cantare e ballare bene, come avrei capito con il tempo, era una delle caratteristiche fondamentali dell'intera romería.

Ci sono stati molti casi di quelli che un estraneo potrebbe considerare momenti di virtuosismo. Carolina, ad esempio, una volta si mise improvvisamente a ballare e a cantare una canzone che era un incrocio tra una tipica Rociera Sevillanas e una *Zambra*, un'antica danza e canzone di Granada che si attribuisce a origini moresche e gitane (Albaycín 1991, 6). È chiaro che stava ballando una Sevillanas, in quanto manteneva l'integrità strutturale della danza (che non è affatto semplice, come ha rivelato il capitolo 4). Ma lei

la ballava con l'estetica della danza mediorientale, con movimenti più fluidi e rotolanti rispetto a quelli spigolosi della danza andalusa.

Elvira, una delle signore de "La Curra" che aveva sempre un bicchiere di whisky in una mano e una sigaretta in un'altra, cantò una canzone devozionale intima il cui tema era una metafora tra il bere vino, l'amore romantico per un'altra persona e l'amore devozionale per la Vergine, un tema tipico delle canzoni dei trovatori medievali (E. Asensio, in E. Place 1959). Sebbene non avesse una grande voce per gli standard andalusì, cantò comunque la canzone perfettamente (come molte altre quella sera) e con un'espressione emotiva morbida che non era né sentimentale né gratuita. La sua espressione era equilibrata rispetto all'intimità della piccola riunione e corretta nella sua struttura metrica e melodica. Cosa ancora più importante, ha cantato con la sua *gracia* ("grazia") e il suo stile, che è stato molto apprezzato dai suoi amici e compagni Rocíeros.

Gli elementi più evidenti che accomunano le molte esecuzioni spontanee a cui ho assistito sono stati l'esecuzione, di solito impeccabile, e l'esteriorizzazione emotiva, che è stata l'obiettivo principale, anche al di sopra del contenuto lirico. Quando questi due elementi vengono visti insieme, viene alla luce il processo musicale alla base della cultura musicale del Rocío: la generazione di emozioni attraverso il contesto rituale informale e la sua modalità emotiva pervasiva (la gioia di essere sul Rocío come espressione di devozione "de Gloria"), seguita dall'esteriorizzazione emotiva. Le emozioni non sono limitate all'auto-internazionalizzazione, ma sono condivise apertamente e proiettate all'esterno verso la comunità.

forma musicale interiorizzata. Il risultato è una relazione inestricabile tra forma musicale e modalità emozionale come comportamento strutturato.

Come si è visto nel capitolo precedente, le strutture delle Sevillanas Rocíeras non sono semplici. Il ritmo è preciso e, sebbene ci sia spazio per l'improvvisazione, questa non può avvenire se prima non si sono interiorizzate a fondo le strutture. Ciò che inizia a svolgersi è un processo di generazione emozionale all'interno di una modalità specifica - in questo caso la modalità emozionale gioiosa "de Gloria" - direttamente in un modello strutturale musicale interiorizzato e specifico che viene contemporaneamente proiettato all'esterno verso i presenti. Il processo non avviene per gradi, ma è piuttosto un flusso continuo di espressione e performance. Il risultato è una performance continua, giorno dopo giorno e notte dopo notte, di *gioia strutturata esteriorizzata e incarnata*, che diventa un comportamento formalizzato.

### Un'innovazione musicale a tarda ora

*MI PIACE CANTARTE<sup>26</sup>*  
(Mi piace cantare per te)  
*QUANDO TUTTI DUERMAN*  
(Quando tutti dormono)  
*QUANDO TUTTI DUERMAN*  
(Quando tutti dormono)

*QUANDO LA LUNA DI PLATA*  
(Quando la luna d'argento)  
*E TRA LE SOMBRAZ SE PIERDE*  
(Si perde nell'ombra)  
*QUANDO LA LUNA DI PLATA*  
(Quando la luna d'argento)  
*E TRA LE SOMBRAZ SE PIERDE*  
(Si perde nell'ombra)

Un risultato sorprendente di questo studio è stata la scoperta di siti di creatività musicale che, senza un profondo livello di osservazione dei partecipanti, non sarebbero potuti venire alla luce.

luce. Il primo è l'immensa attività musicale che si svolge all'interno delle carretas, sia in movimento lungo la strada che ferme nell'accampamento, come esemplificano gli scambi di cui sopra tra Carolina e Sebastián. Il secondo è rappresentato dai raduni notturni di piccoli gruppi di persone davanti al Simpecado. Questi eventi potevano essere costituiti a volte da una sola persona solitaria che cantava alla Vergine, ma più spesso erano composti da 3 a 15 persone. Questi raduni erano momenti toccanti per i Rocieros. Si svolgevano spontaneamente nel corso della notte, senza un orario prestabilito, un ordine o un annuncio ufficiale. Potevano essere festosi e includere anche balli, ma ho scoperto che queste occasioni erano rare e, quando si verificavano, erano sempre all'inizio della serata. A tarda notte, coloro che si avvicinavano alla Vergine venivano da lei per condividere qualcosa di intimo e personale. Per questo motivo, gli incontri erano più spesso in numero ridotto (tre o quattro) e raramente includevano danze. Ho assistito e registrato diversi incontri di questo tipo e il denominatore comune era sempre lo stesso: le Sevillanas cantate prima del Simpecado erano vistosamente più lente rispetto alle versioni originali registrate (vedi Fig. 7-2).

Sto suggerendo che questo luogo, il canto alla Vergine a tarda notte sul Cammino, costituisce uno dei punti focali nell'evoluzione delle Sevillanas Rocieros. È importante identificare il luogo in questo momento e notare che il processo creativo si svolge all'interno dei margini più liminali dello stato liminale generale che è il pellegrinaggio nel suo complesso. Questi piccoli incontri non fanno parte di alcun rituale ufficiale, eppure costituiscono un atto rituale definito e importante per i Rocieros, un rituale che essi stessi hanno sviluppato nel tempo e che è familiare per loro come lo sono le processioni per coloro che conoscono il Rocío solo da spettatori.

Quello che voglio chiarire è che cantare alla Vergine a tarda notte durante il Cammino è una tradizione consolidata tra i Rocieros anche se, come la juerga, non compare in nessun itinerario. Gran parte del contenuto emotivo del Rocío attuale è il prodotto di questi momenti intimi in cui l'individuo è solo o in compagnia di amici intimi e/o familiari davanti alla Vergine. Da questo punto di vista, il contesto di molte liriche del Rocío ha molto più senso (come quella citata sopra).

Il Rocío, noto soprattutto per le sue processioni festose e sgargianti, ha una profondità nascosta da cui deriva gran parte del suo tono emotivo. Per questo le Sevillanas Rocíera hanno una qualità molto più intima rispetto ai loro predecessori, come le Sevillanas de Feria. L'innovazione che è la Sevillanas Rocíeras ha più senso se intesa come un prodotto di questi momenti intimi lungo il Cammino piuttosto che come un prodotto delle sole processioni. Nelle processioni le modalità emotive e musicali elaborate negli spazi liminari della romería da singoli e piccoli gruppi finiscono per confluire nelle processioni come formalizzazione comunitaria.

Un altro luogo che esemplifica l'intima relazione tra rito e musica e tra il pellegrino e la Vergine si trova nell'Eremo stesso. L'Eremo durante il Rocío è uno spazio rumoroso e congestionato. Tuttavia, molti pellegrini, una volta arrivati all'Aldea, fanno in modo di andare a trovarla immediatamente e spesso si può sentire un individuo solitario tra la folla che si mette a cantare per lei. Ho cercato di registrare alcuni di questi momenti, ma il canto si perdeva sempre nel rumore, poiché non ero mai abbastanza vicino alla fonte da poterlo catturare chiaramente con la mia videocamera.

Ciò che ho trovato interessante di questo sito "intimo", tuttavia, è stato il rumore stesso. C'era così tanto rumore e così tanta gente che a suo modo il sito forniva uno sfondo che funzionava in modo simile al silenzio e all'isolamento del Simpecado di notte. La privacy e l'anonimato erano di fatto facilitati dalla mole di persone e dal rumore. Le voci solitarie che si levavano dalla folla in un canto erano sole e "intime" con la Vergine come nel silenzio solitario del Cammino notturno. Gli scambi, nonostante l'incongruenza delle circostanze, erano ancora momenti devozionali intimi, a tu per tu, tra un individuo e la Vergine. Le istanze che ho sentito all'Eremo, come il canto al Simpecado, erano tutte delle Sevillanas Rocieras, o occasionalmente una Salve Maria. Cantare alla Vergine non è ovviamente una novità, ma cantare le Sevillanas (come discusso nel Capitolo 5) non solo è relativamente nuovo, ma, come continuo a suggerire, il genere stesso sta ancora nascendo e cambiando come corollario di pratiche rituali come queste.

Ho assistito anche a un altro evento che mi suggerisce che le Sevillanas Rocieras continuano a evolversi. È accaduto il giovedì della processione del 2003, poco prima che il Simpecado di Granada attraversasse il ponte sul fiume Ajolí. Carolina si è improvvisamente scatenata in una bellissima Sevillana alla Vergine. Nel bel mezzo del canto, fu sopraffatta dall'emozione e non riuscì a continuare. La sua amica, una giovane donna che sa anche cantare bene, ha completato il canto per lei, dopo di che si è levato un forte coro di "Olé!" da parte dei membri della Hermandad e la processione ha continuato il suo cammino.

Non ho assistito al ripetersi di questa interruzione della processione l'anno successivo, ma sono stato testimone di un evento simile all'arrivo del Simpecado alla casa del

Hermandad. Ovviamente si tratta di una pratica ancora rara. Tuttavia, ha la precedenza nelle austere processioni della Settimana Santa. La *saeta* è un canto profondo ed emotivo che di solito viene dedicato alla Vergine Maria o a Cristo durante le processioni della Settimana Santa. L'atmosfera è molto più cupa rispetto alle Sevillanas Rocieras, il che è naturale perché si tratta di una modalità penitenziale, essendo nata come canto processionale della Settimana Santa. Tuttavia, nella sua pratica attuale è una forma impegnativa, fuori dalla portata della maggior parte dei cantori. Anche nelle processioni della Settimana Santa, questi canti sono così difficili che spesso (anche se non sempre) sono cantati da cantanti professionisti, molti dei quali sono gitani e la maggior parte sono cantanti professionisti di flamenco (Arrebol 1995, 103-115; Sbarbi 1998).

Ho avuto il piacere di sentire Carolina cantare molte volte al Simpecado di notte, e il modo in cui ha cantato alla processione era chiaramente, almeno nella mia mente, una continuazione di quella pratica devozionale nello scenario della processione. L'intensità del suo canto ricordava l'intensità richiesta a una saeta. Non è nemmeno casuale che la sua amica, colei che ha ripreso la canzone e l'ha completata per lei, sia la stessa ragazza che qualche sera dopo ha reso più intensa l'atmosfera di una festa di compleanno con una potente esecuzione di una Sevillanas Rocieras che ha cambiato completamente, anche se solo momentaneamente, l'atmosfera della festa. In entrambi i casi, se non si avesse sufficiente familiarità con il repertorio delle Sevillanas, le canzoni potrebbero non essere riconosciute come Sevillanas, ma potrebbero essere facilmente confuse con una delle forme andaluse più profonde.

Un altro esempio di questo potenziale creativo all'interno del Cammino di Rocío si è verificato quando il Compadre ha chiesto alla mia amica Lisa di cantare per

il Simpecado dopo uno dei

buoi si era ammalato, rendendo necessario che i membri dell'Hermandad aiutassero il bue rimanente a tirare la carreta attraverso la sabbia. L'intera prova ha fatto sì che il Simpecado arrivasse tardi al campo quella sera. Lisa ha cantato un'Ave Maria di J.S. Bach. È stato un bel contrasto sentire la sua voce nella foresta notturna, se si considera che l'estetica canora dello stile operistico classico è completamente diversa rispetto alla voce spesso rauca, persino roca, dello stile di canto andaluso. Tuttavia fu molto apprezzata e il Compadre le chiese di cantare di nuovo l'ultimo giorno del pellegrinaggio per la cerimonia di iniziazione di un'altra Hermandad che Granada sponsorizzava nel Rocío.

Anche in questo caso, si tratta di esempi di fasi semiliminari all'interno di El Rocío, aperte all'innovazione e alla sperimentazione. È in questi luoghi, lungo il Cammino e nell'Aldea, che il Rocío rivela il suo potere generatore di cultura, i cui risultati si vedono o si sentono solo molto più tardi - nelle processioni, nella Messa come *Misa Rociera* (Messa del Rocío), o quando appaiono nell'estetica generale della società andalusa come musica popolare. Le Sevillanas Rocieras sono di per sé la più importante innovazione derivante dal Rocío degli ultimi 30 anni e hanno avuto un'immensa influenza sulla società andalusa (Gil Buiza 1991, Vol. 4, Introduzione; Murphy 2000 e 2001). Sono convinto che questa innovazione, almeno in gran parte, sia nata come scambi musicali intorno al Simpecado a tarda notte, nelle carretas lungo il Cammino, da parte di piccoli gruppi intimi di Rocieros - anche se solo due - e spesso solo tra un individuo e la Vergine. Inoltre, in base a ciò che ho osservato, le innovazioni sono ancora in corso.

## L'Afición, gli studiosi di devozione e la formalizzazione

"*Cada Rocío es diferente*". ("Ogni Rocío è diverso").  
-Raccontato da una delle signore de "La Curra".

Le signore de "La Curra", come la maggior parte delle Rocíeras, sapevano cantare e ballare bene e passavano gran parte del loro tempo quando viaggiavano in carreta a fare proprio questo, insieme ai molti amici che venivano sempre a trovarle. La pratica musicale di cui sono stato testimone a livello familiare continuava qui tra amici, perché le signore de "La Curra" (e Pepe) erano tutte non consanguinee ma si consideravano "*familia*" (famiglia) sul Rocío. Poiché l'età media di questo gruppo era notevolmente più avanzata rispetto a quella della famiglia Caballero, il repertorio comprendeva spesso musica popolare che risaliva agli anni Trenta e Quaranta. Oltre alla musica e al canto, Sebastián

Il signor G., un assiduo frequentatore, era solito tenere conferenze storiche improvvise su forme musicali antiche come la *copla* spagnola e su cantanti famose come Maria Flores. Queste conferenze includevano il contesto storico e sociopolitico (ricordandomi in diverse occasioni la perdita di Cuba a favore di *los Americanos*).

Sono state alcune delle ore più istruttive e piacevoli che ho trascorso durante il Rocío. Cantavamo diverse canzoni e a volte una delle signore mi dedicava una canzone, come fece Pilar quando cantò e ballò una vecchia rumba chiamata "*Cuba, Cuba*". A quel tempo non conoscevo ancora il ruolo che le Sevillanas svolgevano all'interno del Rocío nel suo complesso, ma potevo comunque capire che parte di ciò che veniva eseguito a "La Curra" era storico. Per questo motivo, la musica e le discussioni informali erano di grande interesse per me. L'ampiezza e il dettaglio delle loro conoscenze storiche erano impressionanti e (come avrei continuato a constatare

durante il Rocío) tali

La conoscenza era comune soprattutto tra i Rocieros di lunga data come Sebastián, Concha, Pilar, Charro, il "Compadre" e molti altri.

È anche importante notare che nessuna di queste persone aveva una formazione accademica. La capacità di assorbire la storia in modo esperienziale attraverso il canto, la danza e la partecipazione, e la memorizzazione intellettuale di fatti e date appresi attraverso la conversazione e lo studio privato, erano tratti comuni che rientravano in particolari linee di interesse. In altre parole, il Rocío stesso è una biblioteca storica vivente. In ogni conversazione o spettacolo, lo storico è consapevolmente presentato da persone che sono perfettamente consapevoli, spesso in dettaglio, della storia del Rocío e, per estensione, della loro cultura in generale.

Come confermeranno i miei studi successivi sul Rocío, la maggior parte dei migliori libri scritti sul Rocío sono stati scritti da persone che noi chiameremmo "dilettanti" ma che in Andalusia sono chiamati "*aficionados*". In realtà questi termini non sono affatto congruenti, perché culturalmente non hanno paralleli precisi. Una somiglianza, tuttavia, potrebbe essere trovata nel termine "buff" della guerra civile americana. Dico questo perché, sebbene nella società americana ci siano molti appassionati che seguono diversi campi di interesse, raramente, ad eccezione degli appassionati di storia, queste ricerche coinvolgono tutti i livelli di indagine socioculturale.

La differenza fondamentale è che queste attività individuali e di gruppo raramente hanno un impatto culturale al di fuori della loro sfera di interesse. Non è così per l'*appassionato* andaluso. Gli aficionados hanno un ruolo attivo e importante nella formazione della cultura andalusa. Dobbiamo anche tenere presente che non solo l'appassionato è anche un esecutore, in un grado o nell'altro, ma anche che ogni

esecutore è

un appassionato che ha raggiunto un certo grado di conoscenza culturale. *L'afición*, quindi, può essere vista anche come una devozione a un particolare argomento. La "storia" in questa situazione è molto più una performance incarnata che un discorso erudito. L'esecuzione e il perseguitamento del rituale generano la propria storia, che in larga misura è la storia della cultura, o piuttosto la sua "storia" è un'astrazione a posteriori.

Così come ogni Rociero pratica la devozione alla Vergine attraverso l'espressione musicale come un atto di devozione in sé, allo stesso modo anche la coltivazione di questa devozione, come *afición*, è un atto devozionale. La differenza è che l'*afición* può avere come oggetto quasi tutto: cavalli o tori (entrambi *afición* comuni), storia e così via. Un esempio eccellente è rappresentato dalla tradizione del Tamborilero, oggetto del capitolo 4. Quasi tutte le conoscenze relative a questa tradizione sono state acquisite dalla tradizione del Tamborilero. Quasi tutte le conoscenze su questa tradizione sono opera di famiglie di tamborileros che hanno conservato la tradizione attraverso il loro diretto coinvolgimento performativo, oppure di appassionati che hanno raccolto informazioni man mano che apprendevano la tradizione attraverso il coinvolgimento diretto nei rituali. Il tamborilero Juanma Sánchez, alla cui ricerca ho fatto riferimento in questa tesi, è un aficionado di questo tipo, anche se di professione è un professore di fisica (corrispondenza personale).

Mi soffermerò brevemente sul flamenco, per fornire un altro esempio di una situazione della società andalusa in cui la parola "aficionado" riveste una grande importanza, per illustrare non solo il concetto in sé, ma anche come molti elementi della società andalusa siano spesso intrecciati all'interno della popolazione in generale attraverso le pratiche rituali e i loro derivati. Nel flamenco, l'*aficionado* è un

elemento essenziale dell'esibizione informale di flamenco (*la juerga*) e un elemento importante della critica

dell'esibizione professionale (il *tablao*) e un importante contributo allo sviluppo complessivo del flamenco (come storico, commentatore, pubblico, mécenate e così via). L'appassionato di flamenco non è un semplice appassionato, ma offre l'elemento cruciale di autoregolamentazione che assicura che la forma d'arte non solo sopravviva, ma anche che i suoi cambiamenti non superino la sua integrità, la sua coesione interna.

L'appassionato di flamenco è quasi sempre anche un interprete, anche se non un *artista* o una *figura*. La cultura dell'*afición* mantiene e formalizza l'estetica del flamenco, non passivamente e a posteriori, ma nel momento stesso in cui partecipa a pieno titolo alla cultura del flamenco. Non si tratta semplicemente di ri-creare il passato o di conservare il flamenco così com'era; sono anche un elemento essenziale per il futuro del flamenco, la sua continua evoluzione. L'*aficionado* è tutto ciò che segue: critico continuo, rete di supporto continuo e partecipante continuo. Gli artisti di flamenco, gli *artistas*, contano sulla presenza degli *aficionados* alle *juergas* per la loro partecipazione consapevole e alle presentazioni formali per il loro sostegno e la loro sponsorizzazione (si veda la serie "Rito y Geografía" per un eccellente esempio di questa relazione tra *afición* e continuità culturale).

Ho visto la stessa correlazione nell'ambiente di Rocío. La musica, la tradizione e la letteratura erano prodotte da *aficionados*, *Rocieros* altamente informati che, pur non essendo quelli che chiameremmo professionisti o accademici universitari, erano comunque considerati autorevoli dagli altri *Rocieros* grazie alla loro vasta conoscenza. Come gli *aficionados* del flamenco, tuttavia, questi individui non sono considerati autorevoli solo dai *Rocieros*, ma sono anche gli informatori principali per i ricercatori esterni su qualsiasi argomento della cultura andalusa. Posso

dire onestamente che la storia

Le informazioni che ho sentito discutere e dibattere intorno ai fuochi a tarda notte sul Rocío si sarebbero rivelate altrettanto accurate, nei limiti dell'ambito personale di interesse del singolo, di quelle che avrei trovato in seguito nei libri pubblicati dagli studiosi. Non a caso, come ho già detto, la maggior parte dei libri e degli articoli che sono stati scritti su El Rocío sono in realtà scritti da persone molto simili a quelle in cui mi sono trovato.<sup>27</sup>

Il ruolo dell'appassionato non è periferico nel Rocío così come non lo è l'appassionato di flamenco. È parte integrante di questa "auto-performance" che sembra affascinare tanti osservatori dell'Andalusia. Il Rociero è un appassionato del Rocío, e ciò implica non solo la sua partecipazione e la sua conoscenza del Rocío ma, soprattutto, il suo contributo al processo di *creazione del* Rocío. La leadership del Rocío, come i suoi cantanti di spicco, si distingue dagli altri Rocieros solo per il grado di partecipazione o di sviluppo artistico. Ma per il resto sono semplicemente Rocieros. Chi può conoscere il Rocío meglio delle persone che lo creano e lo ricreano per tutta la vita?

Grazie a questi incontri informali, cominciai a capire che c'era un grande bagaglio di conoscenze generate dallo svolgimento del pellegrinaggio ogni anno che, a sua volta, serviva come conoscenza utile per continuare a svolgere il Rocío in futuro. Come mi ha detto la signora che ho citato all'inizio di questa sezione, "Ogni Rocío è diverso". Quando questa osservazione viene combinata con "Qui non ci sono spettatori, ma solo partecipanti", la relazione tra auto-performance e auto-conoscenza si rivela sistematica. I luoghi dell'innovazione e della critica garantiscono un processo costante di cambiamento ed evoluzione all'interno del Rocío. Ciò che viene rivelato dagli elementi informali del pellegrinaggio è che

costituiscono i luoghi più importanti per lo scambio di informazioni e la formulazione di piani per le attività di follow-up sia all'interno del pellegrinaggio che al di fuori del pellegrinaggio del Rocío. Le informazioni scambiate all'interno di questi siti aumentano la capacità dell'individuo di apprezzare il Rocío a un livello più profondo e, a sua volta, di criticarlo, mentre allo stesso tempo riflettono il fatto che sono attivamente impegnati nella sua creazione come performance. Il rapporto tra la storia come discorso riflessivo e la storia come performance incarnata è per il Rocío, e credo per estensione per gran parte della cultura andalusa, molto più ponderato verso il performativo. Ricordiamo che l'appassionato, a differenza dello "storico" accademico, è un partecipante a pieno titolo di ciò che sta perseguitando come oggetto di ulteriore pratica devozionale. Lungi dall'essere una statica, periodica performance di dottrina e rituale, il Rocío è un rituale vivente che si reinventa continuamente a ogni passo. E ancora, come molti altri aspetti del Rocío, questo processo inizia a livello familiare.

Ci sono state molte conversazioni intorno alla tavola con i Caballeros che hanno raccontato gli eventi importanti della giornata: cosa è andato bene, cosa non è andato così bene, cosa potrebbe essere migliorato, come si potrebbe fare qualcosa di meglio. Tra gli argomenti trattati c'erano i tempi e l'ordine delle carretas, quando il camion del carburante arriva al campeggio, perché il cavallo di qualcuno si è ammalato, perché il bue si è ammalato nell'anno 2003 (vedi App. B, Quinto giorno mercoledì, ore 20:00), chi ha cantato particolarmente bene nell'ultima juerga, e così via.

#### Formalidad a livello familiare

La parola "formalità" (come già detto) è in realtà una traduzione incompleta di tutto ciò che il termine andaluso racchiude. Un aspetto di ciò che

Il significato di formalidad è contenuto nella frase *forma de ser* (letteralmente "forma di essere"). Si riferisce all'intero comportamento di una persona, alla sua unicità, alle sue qualità interiori. Si riferisce a un modo di stare al mondo che non è legato alla propria occupazione, al proprio lavoro, ai propri titoli o diritti, ma piuttosto a un io coltivato che garantisce il proprio stile personale, la propria impronta sul mondo. Se consideriamo la "forma dell'essere" come strettamente correlata al "modo di essere", possiamo iniziare a capire come le pratiche rituali musicali abbiano un effetto profondo sulla coscienza individuale, o sulla conoscenza di sé.

Quando osserviamo l'interazione della famiglia attraverso il canto e la danza, possiamo vedere che è qui che questa "forma de ser" inizia a prendere la sua prima forma: non tanto attraverso l'apprendimento delle forme esteriori (anche se questo è un aspetto), ma attraverso lo sviluppo di un'emozione e di un'estetica interiorizzata che diventa il loro io più vero. Il modo in cui ballano, cantano, in quale modo particolare, con quale stile particolare, è l'inizio di ciò che chiamiamo "personalità". Nel linguaggio comune, la personalità dà automaticamente origine ai "tipi". Il termine "tipo", tuttavia, non si riferisce affatto alla "forma de ser". Gli andalusi hanno molte parole intraducibili come *salero*, *guasa* e *gracia*. Anche la parola *arte* viene usata per dare maggiori dettagli a questa "forma de ser", eppure nessuna di queste parole ha un significato che si possa individuare. Esse assumono il loro significato, come una lode improvvisa, in funzione della loro esperienza; è l'apprezzamento di una persona nei confronti di un'altra persona che fa emergere queste espressioni di lode. Le espressioni non arrivano perché la persona ha improvvisamente adempiuto a un personaggio categorico, o archetipico, ma perché quella persona ha improvvisamente creato la propria categoria sul posto. Quella persona ha appena

rivelato un'arte interiore, un "modo di essere" interiore che viene riconosciuto e

apprezzata all'interno del contesto generalizzato della formalidad, ma è implicito che la persona ha dato alla formalidad la sua espressione personale. In questo modo, ogni persona ha la capacità di cambiare il contenuto della formalidad, anche se in misura ridotta se si considera l'intera comunità. Tuttavia, detto questo, va notato che la maggior parte delle forme musicali che compongono la musica andalusa sono giunte fino a noi attraverso modifiche individuali che sono state il risultato di innovatori specifici (*Lives and Legends* [1988] di Pohren è una raccolta particolarmente concisa e approfondita di questi fatti).

La formalidad, quindi, non è solo un comportamento formalizzato, ma è anche il processo che porta il comportamento alla forma. Quando arriviamo a qualcosa come il galateo o il protocollo, siamo lontani dall'alveo culturale che ha dato origine a quei comportamenti definiti "formalità". La Formalidad è un'estetica incarnata. È questa estetica andalusa che è sboccia così vivamente davanti ai miei occhi al mio primo incontro con la famiglia Caballero, ma che probabilmente loro hanno preso con filosofia come se non fosse altro che una semplice interazione familiare - cosa che, in effetti, era. Era un comportamento, ma un comportamento in cui la musica e il rituale giocano un ruolo enorme nel creare, strutturare e mantenere.

### ***Secondo livello: Il livello del gruppo famiglia e amici***

#### **Trasmissione**

Poiché, in generale, le famiglie tendevano a stringere legami tra loro - di solito in gruppi di tre o quattro famiglie - spesso, o almeno quando era possibile, parcheggiavano le loro carrette vicino all'altra al campo. Indipendentemente dalla posizione fisica, tuttavia, i membri potevano essere visti spesso in visita alle

rispettive carrette, a volte per i pasti.

o in altri momenti di svago, che inevitabilmente includevano musica e balli. I Caballeros (la cui carreta era chiamata "Ajolí"), la famiglia Gómez ("Improvisá") e le signore de "La Curra" formavano uno di questi sottogruppi informali.

Questo non significa che tutte le juergas del campo fossero costituite esclusivamente da juergas con tali gruppi familiari al centro, ma secondo la mia esperienza la maggior parte di esse lo erano.

Questi gruppi familiari si manifestano in occasione di celebrazioni come i compleanni e i "battesimi" delle carretas nella loro romería inaugurale. (Ho assistito a due battesimi di carreta di questo tipo, tra cui quello della carreta in cui ho viaggiato, l'Ajolí, e ho partecipato a diverse feste di compleanno). Come ho descritto, al centro di questi incontri c'erano sempre i gruppi familiari. Di gran lunga, i gruppi familiari e le famiglie allargate e i gruppi di amici avevano le migliori juergas a cui ho assistito sul Rocío.

#### **"El Sevillano" a La Tinaja: Esecuzione musicale, trasmissione e competenza**

La juerga che si è riversata nell'ampia strada sabbiosa una notte a La Tinaja nel 2004 è stata promossa da un tizio chiamato semplicemente "El Sevillano" (l'uomo di Siviglia) e sostenuta dai membri del Coro Rociero di Granada e dal cantante Juan Crespo. Si trattava di una juerga festosa, guidata principalmente dalle Sevillanas, anche se iniziava con una serie di rumbe prolungate. In strada, i ballerini dovevano stabilire il loro spazio di danza con i loro partner e disporsi in file mentre i cavalli e le carrozze andavano su e giù per le strade dietro e a volte intorno a loro. Nel corso della juerga i ballerini si sono allargati da una fila a quattro file, estendendosi quasi fino all'altro lato della strada. Ciononostante, l'ordine e la forma della danza sono stati

mantenuti per tutto il tempo. La scena era elegante, bella e, allo stesso tempo,

estremamente festoso. Ma non si è mai avvicinato al regno del delirio o dell'abbandono. Ogni ballerino è rimasto autonomo e in pieno controllo, indipendentemente dalla sua abilità tecnica.

Alla fine di quella serata, El Sevillano mostrò uno straordinario livello di tecnica di danza che avrebbe impressionato qualsiasi ballerino di flamenco (la mia ipotesi è che fosse, in effetti, anche un ballerino di flamenco). El Sevillano si stava mettendo in mostra? Sì, certo. Ma quando qualcuno si mette in mostra in questo tipo di ambiente musicale, è meglio che sia bravo, perché gli andalusi non hanno peli sulla lingua nel criticare i presuntuosi o gli imberbevoli (come ho potuto constatare in diverse occasioni).

Allora perché gli è stato dato tanto spazio e tanta libertà di "esibirsi"? La risposta è semplice e duplice: (1) non era solo bravo, era eccezionale; e (2) potevano imparare da lui. Come nel flamenco, la juerga non è solo un luogo per esibirsi, ma anche per imparare. Anzi, è *il* luogo chiave per l'apprendimento. È alla juerga che si imparano non solo tecniche specifiche e nuovi concetti, ma anche come contribuire a una performance con le proprie tecniche di supporto. Come applaudire *correttamente* i complicati contro-ritmi, come dare un buon *jaleo* (grida e suoni di supporto che aiutano a delineare la direzione musicale e ad accettuare i momenti clou) e come affermarsi nella gerarchia dell'autorità artistica: tutto questo si impara nelle juergas.

Si noti che non si tratta di esecuzioni a pagamento, eppure è qui che anche i migliori professionisti trovano la loro massima gioia e ispirazione (come mi sembra sia stato il caso di El Sevillano). Questo è il luogo principale in cui si creano sia l'*aficionado* (l'ascoltatore esperto) sia il professionista. Il fatto che tale sito

in un pellegrinaggio religioso non è affatto incongruo in Andalusia. È un'analogia istruttiva con i cantanti soul afroamericani, che spesso hanno iniziato la loro carriera di cantanti nei cori gospel del profondo Sud. Quello che segue è un estratto di *People Get Ready* di Robert Darden, un libro sui primi sviluppi del gospel:

E con il cambiamento della musica arrivò anche un nuovo stile di esecuzione, uno stile che enfatizzava il movimento e l'improvvisazione, uno stile che richiedeva coinvolgimento emotivo ed espressione personalizzata. I cantanti modello di Dorsey, quelli che inizialmente presentavano le canzoni e poi allenavano i giovani cori, provenivano tutti direttamente dalla chiesa santificata. Sallie Martin, Mahalia Jackson e Willie Mae Ford Smith credevano tutte nel lasciare che lo Spirito Santo facesse la sua strada; ognuna di loro rendeva questa convinzione performativamente evidente nel suo canto. I nuovi cori, sotto l'attenta tutela di queste vocalist, impararono quindi molto più che nuove melodie. Hanno anche ricevuto un addestramento alla libertà e alla fede del canto nello Spirito. (Darden 2004, 15)

Una volta giunte le prime ore del mattino, tuttavia, ai presenti (quasi tutti) è stato servito un brodo caldo. Poi hanno cantato l'ultimo giro di Rociero Sevillanas devozionali, seguito da una Salve Maria finale. È istruttivo sottolineare che se qualcuno avesse assistito alla juerga solo fino a tarda sera, prima di questa chiusura finale della fiesta, avrebbe potuto avere l'impressione che si trattasse di una "festa" completamente laica. Per certi versi lo era, ma per altri aspetti più importanti era molto di più: È un luogo dove l'estetica culturale viene creata, appresa e perpetuata come parte di un sistema culturale più ampio.

Lentisquilla, Carreta Tinaja, 2003: Competenze musicali precoci e strutturazione emotiva

In una sezione precedente di questo capitolo, "Innovazione musicale nelle ore piccole", ho menzionato un amico di Carolina la cui voce potente ha squarcianto un'occasione gioiosa con una canzone emozionante. La canzone è avvenuta durante

un incontro musicale che ho

che si è svolta nel complesso di Lentisquilla il sabato sera del 2003. La juerga, che era anche una festa di compleanno per la figlia della famiglia proprietaria della carreta, è stata caratterizzata all'inizio da canti e balli eccezionalmente festosi con l'accompagnamento della chitarra di uno dei trattoristi e di un suo amico che era anche un buon cantante. Sevillanas e rumbas hanno dominato la prima parte della serata, che ha incluso alcune scenette improvvisate estremamente umoristiche (apparentemente tratte da uno spettacolo televisivo di varietà/commedia).

In mezzo all'allegria, improvvisamente risuonò una voce potente e carica di intensità emotiva. La voce apparteneva alla giovane donna, amica di Carolina, Ana, che spesso cantava alle riunioni. Quello che vorrei sottolineare, però, è l'intensità emotiva con cui la giovane donna (probabilmente non più di 22 anni) ha interrotto improvvisamente quello che fino a quel momento era stato un evento piuttosto festoso, leggero e divertente. Quando ha terminato la sua consegna, l'ha dedicata alla festeggiata e poi si è allontanata sorridente e ovviamente allegra. Allo stesso modo, la juerga ha continuato la sua traiettoria precedente (dopo un coro di "Olé!") come se nulla fosse accaduto. Né la cantante né i presenti all'incontro si sono lasciati intimorire dall'improvvisa esplosione emotiva. Lei si è allontanata con il sorriso sulle labbra e loro hanno continuato la juerga.

Anche in questo caso, non c'era nulla di superficiale o insincero in questo sfogo. È semplicemente un esempio di come il sistema rituale e performativo andaluso, già in giovane età, inizi a strutturare la padronanza delle emozioni tra i suoi praticanti. Non si tratta di indottrinamento, ma proprio del contrario: maturazione e raffinatezza. Questa consapevolezza emotiva attraverso l'esteriorizzazione costituisce una potente forma di conoscenza di sé. Diventa una "*forma de ser*" accessibile e

interiorizzata.

## La seconda casa di Charro 2003: Strutturazione emotiva e formalità

Un'altra delle mie esperienze più memorabili di El Rocío ha avuto luogo in una casa che io chiamo semplicemente "la casa di Charro". Charro, una delle signore de "La Curra", era un'altra di quelle persone speciali che, come Sara, ha fatto di tutto per fare amicizia con Lisa e me. La casa in cui Charro ci portò non era in realtà la sua, ma piuttosto quella di un parente stretto. A Lisa e a me è parso evidente che Charro avrebbe potuto alloggiare nelle case di diversi suoi parenti, se avesse voluto, ma le piaceva stare con le sue "sorelle" de "La Curra" nel complesso della Lentisquilla.

Questa juerga è stata estremamente emozionante. C'era un'energia nell'aria che spesso caratterizza gli incontri musicali andalusi. Ciò che ha segnato la differenza essenziale tra questa juerga e le juergas più grandi che descriverò nella prossima sezione non è stato tanto il numero di partecipanti (forse 20 persone), ma l'intimità nonostante il numero. Credo che l'intimità sia dovuta al fatto che il raduno era composto da parenti e amici stretti.

In Andalusia, come ho già sottolineato, le migliori feste e la migliore musica si trovano tra le famiglie e i loro amici piuttosto che tra estranei che condividono un interesse comune (ancora una volta, questo è il terreno dell'affición). Se si considera che la conoscenza musicale si trasmette principalmente a livello familiare - cosa che è emersa nelle carretas e che è stata rafforzata dalle mie osservazioni delle famiglie più esperte - allora la relazione tra le riunioni familiari e la qualità musicale inizia a rivelarsi. Non parlo solo di competenza musicale. Parlo anche di vera conoscenza musicale, di musica come cultura. Ciò che è diventato

Mi è parso evidente che in quei momenti di profonda sensibilità e sintonia musicale, la competenza musicale era solo una componente di fondo.

Nella juerga Charro, la danza era elegante e piena di *gracia*, ma non era affatto virtuosa, mentre il battito di mani e il canto erano potenti e decisamente trainanti. Tuttavia, in diversi momenti della juerga ci sono state delle pause in cui tutti si sono concentrati su un singolo cantante. Due di questi momenti sono stati particolarmente interessanti.

Il primo riguardava un uomo che credo fosse un pastore. Aveva un bastone con cui batteva il ritmo sul pavimento mentre cantava (una pratica comune nella vecchia generazione) e indossava il cappello da operaio che è ancora comune in tutta Europa. Il pastore aveva scelto due giovani donne per cantare. Le signore tenevano gli occhi puntati su di lui e la loro espressione rivelava una quasi estasi per il suo canto roco. La chiave è che lui cantava *direttamente* a loro e loro rispondevano *direttamente* a lui. Qualunque sia il testo preciso, è stata la fenomenologia di questo scambio a costituire il momento "rituale", un momento che potrebbe sembrare una festa ma che in realtà è un processo continuo di strutturazione emotiva che continua per tutto il pellegrinaggio, da persona a persona e da persona a Vergine. Il consueto coro di "Olé" ha seguito l'intenso scambio dei presenti.

Si tratta della stessa juerga in cui una donna anziana ha dedicato una canzone a una persona che era stata invitata a partecipare e che era venuta con una videocamera (io). Ha fatto sapere che voleva dedicargli una canzone e si è avvicinata per cantare direttamente a lui (ha dovuto alzare lo sguardo mentre cantava perché lui era molto più alto di lei). Dovremmo supporre che l'anziana signora non avesse occhio

verso l'uomo che la filmava e le sue potenziali implicazioni quando scelse di dedicargli la canzone? Dobbiamo supporre che non ci fosse alcuna "arte" nella canzone seducente del pastore, né alcun "gioco" da parte delle signore in risposta? Certo che c'era. Ma questo significa che erano insincere? No, affatto.

Qui devo fermarmi ancora una volta e correggere una percezione che porta a tanti fraintendimenti sull'"auto-performance" andalusa: L'esecutore è *consapevole di sé*, non di sé. L'emotività musicale e rituale non è indice di ingenuità o di sotterfugio emotivo; al contrario, è il risultato della loro raffinatezza culturale ed emotiva. Questa consapevolezza emotiva è un tipo di intelligenza che sfugge a ciò che consideriamo "intelligenza" in senso puramente intellettuale. (Si veda Cytowic 1995 per una valutazione delle implicazioni dell'*intelligenza emotiva*). L'emotività degli andalusi è "giocata" perché *possono* giocarci, proprio come una persona intellettualmente predisposta potrebbe divertirsi con un cruciverba. Le pratiche rituali e artistiche che sono alla base di gran parte della strutturazione emotiva degli individui - e che, a loro volta, sostengono l'estetica non scritta della *formalidad* - conferiscono agli andalusi una certa consapevolezza del proprio interno emotivo che permette loro di esternare emozioni profonde e intense senza esserne sopraffatti. Il fatto che siano "in controllo" delle loro emozioni non significa che siano insinceri o che stiano agendo, tanto meno che le stiano reprimendo; è semplicemente un modo di *stare al mondo* che include un alto grado di consapevolezza emotiva e una flessibilità per le prestazioni comportamentali che è una conseguenza naturale di tale consapevolezza.

L'intima juerga fornisce un "palcoscenico" dove possono avvenire livelli più profondi di esplorazione emotiva nell'ambito di un ambiente di supporto musicale.

Tuttavia,

Come dimostrano gli intensi rituali andalusi come la Salida del Rocío e molti dei rituali della Semana Santa, l'evocazione di emozioni può spingersi molto in là, fino a sconfinare nel caotico e nell'isterico. Tuttavia, la mia esperienza mi ha chiarito che gli andalusi, come cultura, sanno esattamente cosa stanno facendo e non oltrepassano mai quel limite.

La Formalidad non costituisce tanto delle "regole" non dette destinate a governare il comportamento, quanto qualcosa di molto più efficace: l'estetica incarnata. Questa estetica interiorizzata inizia con la deliberata esteriorizzazione e strutturazione delle emozioni attraverso pratiche rituali musicali che iniziano in tenera età e continuano per tutta la vita.

Come suggerisce il teorico dei rituali Charles Laughlin, i rituali possono creare "impostazioni emozionali" che in seguito possono diventare stabili all'interno degli individui. (Si veda il tutorial online di Laughlin alla voce "sintonizzazione ergotropo-trofotropo" e "impostazioni emozionali" per un modello di come il rituale potrebbe influenzare la neurobiologia delle emozioni). Becker e Damasio, tuttavia, sottolineano anche il potente ruolo che le emozioni svolgono, non solo nel raggiungimento dello stato di trance, ma anche nella costruzione di quello che Damasio chiama il "nucleo del sé": "Emozioni e nucleo di coscienza tendono ad andare insieme, in senso letterale, essendo presenti insieme o assenti insieme" (Damasio 1999, 100; per un'ulteriore discussione si veda il capitolo 12). Le emozioni sembrano avere un ruolo critico nel determinare la qualità della nostra coscienza. In quest'ottica, i rituali che si concentrano sulle emozioni non possono non avere un impatto importante sul modo in cui sperimentiamo il mondo dal punto di vista fenomenologico.

### *Terzo livello: Il livello della Hermandad*

Al Rocío, le case delle Hermandades sono i centri comunitari.

Non c'è davvero nessun altro luogo, al di fuori dei rituali formali stessi, per le funzioni comunitarie a un livello superiore a quello della famiglia e dei gruppi familiari. In questi incontri i cantanti solisti esperti tendono a non cantare tanto quanto nelle riunioni più intime. Tuttavia, si può notare che i solisti, o "artisti", non sono semplicemente essenziali in una cultura in cui, come ho dimostrato in questo capitolo, praticamente tutti hanno un livello di competenza musicale adeguato. Questi grandi raduni tendono a essere festosi e la musica è spesso molto buona, soprattutto se sono presenti molti membri del coro. (Tuttavia, bisogna tenere presente che questi cori sono composti da persone medie, poche delle quali potrebbero avere aspirazioni professionali).

Queste juergas non sono affatto, a mio parere, migliori delle juergas di gruppo o addirittura delle juergas di famiglia; piuttosto, hanno semplicemente un'energia diversa. Erano più piacevoli per certi versi e meno per altri. Ciò che mi sembra evidente, quando si contrappongono gli eventi comunitari a quelli più piccoli, è che nella juerga comunitaria non si innova. Di certo non ne ho mai assistito. Nelle juergas comunali i cantanti eseguono canzoni già consolidate e in fase finale di critica. Semmai, le juergas comunali rappresentano l'ultimo livello performativo prima che qualsiasi nuova musica - sia essa uno stile diverso o semplicemente una nuova canzone - faccia il suo ingresso in una processione formale.

## *Interludio: La rumba di El Rocío*

La prima juerga comunitaria a cui ho assistito si è svolta la prima sera nel campeggio della città di Santa Fe nel 2003. Questa juerga è stata un'eccezione in quanto comprendeva la maggior parte della Hermandad, quindi era una juerga a livello comunitario, ma non si è tenuta nella casa della Hermandad nella città di El Rocío. Allora non lo sapevo, ma il canto era eccezionalmente potente perché la juerga era iniziata dal Coro Rociero di Granada e dal Coro Rociero di Santa Fe che cantavano insieme. Anche il ballo era eccezionale. I membri più giovani e i loro ospiti hanno dominato questa juerga. In questa juerga mi resi conto per la prima volta che la rumba, una forma musicale che non avrei associato a El Rocío, sarebbe stata una caratteristica di questa romería religiosa.

Con il tempo, tuttavia, è emerso che la rumba veniva eseguita ancora raramente rispetto alle sevillanas e inoltre, con un'unica eccezione, esclusivamente nelle juergas. Le implicazioni dell'estetica della rumba in un pellegrinaggio religioso come El Rocío non sono lievi. Di seguito è riportata una sintesi della rumba che caratterizza accuratamente i tipi di attività e l'estetica che si sono sviluppati in concomitanza con la sua pratica:

Liquidato come un genere illegittimo, a malapena degno di accompagnare un matrimonio o una sbronza, e cugino lontano e indesiderato del flamenco. Una musica promiscua, che sfida ogni tentativo di classificazione. La natura ibrida, eternamente inquieta e mutevole della rumba catalana ha fatto sì che fosse guardata con sospetto fin dalla sua nascita. Gli artisti della scuola più ortodossa dei cantaores hanno sempre espresso il loro scetticismo. Anche gli studi etnografici condotti nella regione nord-occidentale della Spagna non sono riusciti a fornire una base solida a cui appendere questo fenomeno, anche se senza dubbio le sue origini si trovano in una parte ben definita del patrimonio culturale catalano: la popolazione gitana.

(d'Averc 2003, [http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba\\_catalana/rumba.htm](http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm))

## **Padre Pedro balla la rumba nella casa della Hermandad di Granada**

Venerdì 28 maggio 2004, nella casa dell'Hermandad si è svolta una juerga diurna particolarmente vivace. La troupe televisiva di Granada ci aveva accompagnato sul Rocío quell'anno, e si svolsero diverse ceremonie informali che coinvolsero Padre Pedro, l'Hermandad e El Compadre. Uno dei momenti salienti della juerga fu quando Padre Pedro fu indotto a ballare con alcune signore. Non so perché scelse la Rumba, ma forse non aveva mai imparato la complicata coreografia delle Sevillanas.

La Rumba, essendo una forma più libera e non avendo passi fissi, ha permesso a Padre Pedro di mostrare semplicemente la sua *arte* naturale, *cosa che* ha fatto, e con una *gracia* sorprendente.

Era davvero molto bravo. Naturalmente il giovane, bello e danzante sacerdote è stato un "successo" alla juerga, e ha continuato a ingraziarsi la Hermandad in seguito - come eccellente oratore durante le prediche della Messa e soprattutto attraverso il suo entusiasmo alla Salida finale della Vergine (vedi App. B, lunedì 2004).

## **Ritorno alla Rumba**

La Rumba non ha la rigida forma strutturale di inizio e fine delle divisioni in coplas, ciascuna con passi di danza coreografati, che caratterizza la struttura delle Sevillanas. Per questo motivo, è più facile da ballare. Molte Rumbas possono essere messe insieme o improvvise in modo che il punto di arresto possa essere ritardato fino a quando gli esecutori lo desiderano. Questa caratteristica di "apertura" permette ai partecipanti di spingere la musica sempre più verso lo stato estatico, finché l'energia lo mantiene.

Il livello di energia e lo stato d'animo sviluppato da una serie di Rumbas continue è molto diverso da quello di una serie di Sevillanas. L'intera estetica cambia a causa della danza meno strutturata e della spinta senza ostacoli verso il delirio. Va sottolineato, tuttavia, che le Rumbas eseguite a El Rocío non sono in generale devozionali, anche se alcune contengono testi sul Rocío.

Tuttavia, la Misa Rociera scritta da Manuel Pareja Obregón contiene una Rumba, quindi la Rumba come forma si è integrata completamente nel cattolicesimo andaluso nonostante la sua reputazione discutibile. Tuttavia, le osservazioni che ho fatto alla fine del capitolo 5 sulla relazione tra la rumba e il pellegrinaggio di Maries Sur La Mere suggeriscono che la rumba ha legami molto più stretti con il pellegrinaggio cattolico di quanto la sua reputazione possa indicare.

Tuttavia, va notato che, sebbene la Rumba abbia un posto all'interno delle juergas del Rocío, non è ancora così comune come le Sevillanas, e il motivo è che le sue strutture formali non sono in gran parte compatibili con la formalidad, l'estetica incarnata, del Rocío attuale. Inoltre, la Rumba non viene eseguita nei *rengues* (le soste di riposo e ristoro lungo il Cammino) o nelle stazioni processionali che ho frequentato. La Rumba viene eseguita e ballata quasi esclusivamente di notte durante il Cammino. (L'incidente con padre Pedro è stato unico e molto probabilmente il risultato, come ho indicato, del fatto che non sapeva ballare le Sevillanas). L'unica eccezione è stata l'unica rumba che ho sentito cantare in una processione ufficiale, chiamata "*Con Granada*" ("Con Granada"). Con l'eccezione di questa piccola rumba di "orgoglio regionale", non ho mai sentito una rumba eseguita da nessuna parte se non nelle juergas.

Ciò mi suggerisce che la Rumba ha guadagnato un'accettazione sufficiente all'interno delle juergas serali per trovare almeno un piccolo spazio all'interno delle processioni. L'innovazione rappresentata dall'introduzione della rumba nella processione di Granada è in realtà una corrente di tutto il Rocío in generale. Per esempio, la rumba sopra citata non ha fatto il suo ingresso nelle processioni con la Hermandad di Granada. Il testo originale è "*Con Triana*", ed è stato cantato, ovviamente, dall'Hermandad di Triana (un famoso barrio di Siviglia che un tempo era rinomato per i suoi gitani e il suo flamenco, anche se oggi non sono particolarmente diffusi). Ho sentito questa rumba cantata dalla Hermandad di Triana durante la processione della Presentación nel 2003 (vedi App. B, sabato).

Lo scopo di questo interludio sulla Rumba è quello di attirare l'attenzione su un esempio attuale all'interno di El Rocío della relazione diretta tra i tre elementi: musica, rituale ed emozioni, in una fase ancora potenziale che può essere tracciata per studi futuri. Come ho già detto, anche gli aspetti visivi di una Rumba juerga e di una Sevillanas juerga sono molto diversi. Sarebbe interessante ipotizzare come l'estetica del Rocío potrebbe, o meno, cambiare se la Rumba diventasse la forma musicale dominante - se la Rumba cambierebbe il Rocío, o il Rocío cambierebbe la Rumba. Spero di aver presentato, alla fine di questa tesi, un'argomentazione abbastanza forte da convincere il lettore che non solo ci sarebbe un cambiamento estetico e fenomenologico nel Rocío se la Rumba, nella sua forma strutturale attuale, diventasse la forma musicale dominante del pellegrinaggio, ma che dovrebbe *esserci un tale* cambiamento. Quello che sostengo è che la relazione tra struttura musicale, struttura rituale e struttura emozionale è così

interrelati, tanto che qualsiasi cambiamento nell'uno produce un cambiamento nell'altro. L'oggetto critico di rilievo è la forma musicale stessa, soprattutto nella sua variante andalusa, il *palo*. Attraverso la morfologia dei Fandangos ho presentato un potenziale esempio passato della relazione rituale, musica, emozione, e come esempio recente ho esplorato le Sevillanas Rocieras (entrambi nel Capitolo 5). Sto suggerendo che un potenziale esempio futuro potrebbe essere trovato nella Rumba, almeno nel suo rapporto con El Rocío, soprattutto alla luce di quanto ho già trattato a proposito della Rumba e del pellegrinaggio discusso alla fine del Capitolo 5. La relazione generale tra le forme musicali e il sistema rituale dell'Andalusia, e la relazione particolare tra una forma musicale e un rituale specifico, è quella che ritengo una delle chiavi più importanti alla base del sistema rituale stesso e del suo potere di generare modi di essere come forme di autoconoscenza.

### *Ritorno alle juergas di El Rocío: momenti di picco della performance, fattore di fallimento e risonanza estetica*

Come si fa a sapere quando una particolare performance di un individuo è stata buona e quando una particolare juerga è andata eccezionalmente bene? Non c'è mai un "Maestro di Cerimonie" che annuncia e guida il procedimento, non c'è un pubblico da cui registrare il volume o la durata degli applausi, non ci sono siparietti né premi. Che cosa rende una buona performance e come si fa a conoscerla in una juerga?

Come molti concetti che sfuggono a definizioni e assegnazioni categoriche, l'eccellente juerga non può essere descritta. Eppure, come dice il proverbio, "Tu

lo saprai quando lo vedrai" o, più precisamente, "quando lo sperimenterai". C'è una certa energia, una "magia" nell'aria che tutti sentono e che si trasmette ai partecipanti come una cura. Un cantante o un ballerino che potrebbe essere familiare al gruppo canta con particolare grazia, *salero* ("sensualità terrosa" che è ancora di buon gusto), *arte* ("abilità artistica"), e occasionalmente può essere usata la parola più associata al flamenco: *duende* ("lo spirito interiore che si manifesta").

Anche se le performance particolari non sono eccezionali, può verificarsi un'eccellente juerga grazie alla forte sincronizzazione del gruppo in una prolungata coesione ritmica che coinvolge tutti e concentra l'energia in un'esperienza intensa, "nel momento". L'esperienza sfida la descrizione o l'analisi verbale, ma si rivela in un aumento del livello di prestazione dei singoli.

Capire che questo fenomeno è in atto richiede la presenza e non può essere analizzato con certezza "a posteriori", anche se si può apprezzare che abbia lasciato un ricordo potente. Questi momenti culminanti forniscono i criteri per i successivi giudizi estetici quando si assiste a future juergas. L'"impronta" dell'esperienza può essere considerata, di per sé, un modo per considerare l'idea di "sintonizzazione". Questa sintonizzazione, che avviene a livello comunitario ma si manifesta a livello individuale, diventa più profonda e raffinata con la continua esposizione e partecipazione ai juergas. L'estetica viene incarnata, modificata, trasmessa e criticata nel momento della performance.

La notte di sabato 2003, nel complesso di Lentisquilla, è stato un momento di questo tipo. I tre giovani cantanti si sono scambiati canzoni avanti e indietro, provocando diversi momenti di apice in cui i partecipanti hanno reagito con esclamazioni o sospiri.

Un momento in particolare della *canzone della donna* mi ha colpito per l'improvvisa consapevolezza di quanto una persona possa scendere in profondità, anche solo per un breve momento, e pronunciare un'espressione indimenticabile, ancora piena di grazia e di anima. Non c'era bisogno di un palcoscenico, né di luci abbaglianti, né di un ingresso a pagamento; può accadere anche a una festa di compleanno per parenti e amici.

Inoltre, non ho dubbi sul fatto che, anche se non avevo gli anni di esperienza di ascolto che molti dei presenti avevano, ero comunque in grado di apprezzare i momenti di picco; tutti i presenti li sentivano e li riconoscevano senza bisogno di alcuno spunto esterno. I momenti si sono verificati rapidamente, ma sono stati anche immediatamente riconosciuti. In Andalusia il riferimento comune per questi momenti è il "capello che si drizza" (*"los pelos punto a pie"*), fenomeno che si ritrova anche in altre tradizioni come quella indonesiana dove Judith Becker indica l'"orgasmo della pelle" in relazione all'insorgere di alcuni fenomeni di trance indotti dalla musica (Becker 2005, 132).

La juerga, quindi, è anche un luogo di "sintonizzazione", un luogo in cui l'estetica si manifesta e si trasmette come risonanza condivisa tra i partecipanti, sia che si tratti di momenti ad alta carica emotiva come lo scambio canoro alla Lentisquilla tra i tre cantanti dei Fandangos, sia che si tratti di un sentimento più generale di comunione estetica derivante dal prolungato trascinamento ritmico e dal suo slancio generale nelle strade sotto le stelle dove la famiglia e gli amici cantavano e ballavano.

Ma c'è un altro fattore altrettanto importante sul versante opposto: La juerga può essere un luogo di fallimento estetico. Anche se sono presenti esecutori di alto

livello, la

La performance può comunque "fallire" o essere semplicemente di qualità mediocre.

Che cos'è che fa sì che una juerga fallisca, che finisce con lo scioglimento lento di tutti, con l'allontanamento, con il cambio di modalità, possibilmente umoristica, o con il ritorno dell'attenzione alla conversazione e al cibo?

Nella mia esperienza sia con il flamenco che al Rocío, il successo di una juerga dipende molto di più dall'affiatamento del gruppo che dal livello medio di bravura dei presenti. Tuttavia, devo qualificare questa affermazione. Ci deve essere un livello minimo di competenza musicale prima che qualsiasi juerga abbia successo, e sto assumendo questo livello minimo di competenza quando faccio questa osservazione. In Andalusia questo livello minimo di competenza non è affatto difficile da trovare; anzi, è di gran lunga più frequente che non lo sia. Il potenziale di risonanza estetica, soprattutto per quanto riguarda il fare musica, è un fenomeno talmente comune tra gli andalusi che si può dire che sia letteralmente "nell'aria" senza rischiare l'iperbole. Come esempio di ciò che sto descrivendo, molti di noi appassionati stranieri di flamenco e Sevillanas hanno notato che, semplicemente andando in Andalusia e trascorrendovi del tempo assistendo alle juergas, anche con una partecipazione minima da parte nostra, torniamo nei nostri Paesi d'origine come *migliori praticanti musicali*. Eppure spesso non abbiamo mai praticato un solo giorno in cui siamo stati lì.

Questo è un fatto comunemente riconosciuto tra gli aficionados stranieri. È sempre sorprendente la profondità con cui la juerga può penetrare nel sistema nervoso anche dopo un livello minimo di partecipazione prolungata e come possa portare a una sintonia più profonda con l'estetica che manifesta.

Ciononostante, le juergas possono e possono finire o risultare in serate poco

ispirate. Tuttavia, anche queste esperienze contribuiscono alla "sintonizzazione" individuale. Una relativa

Il novizio può arrivare a riconoscere, dopo ripetute esposizioni a molte juergas diverse, che ciò che prima sembrava più impressionante nella sua sintonia estetica, dopo non lo è affatto. Il livello di critica musicale nella cultura andalusa è estremamente raffinato. Ma non è il risultato di una valutazione intellettuale che diventa sempre più dettagliata nel suo esame. È piuttosto il risultato di una valutazione estetica generale che si traduce più in una "risonanza" che in una dissezione mentale. L'appassionato può facilmente liquidare un'esecuzione precisa e altamente tecnica senza aver trovato difetti in nessun aspetto particolare della performance (per una buona discussione su questo tema da parte di uno straniero considerato un autorevole appassionato in Andalusia, si veda Pohren 1990, 38-50).

La dissonanza nasce dalla mancanza di un sufficiente trascinamento simpatico tra i presenti. Se la musica è ritmica, il trascinamento inizia a quel livello e crolla se il trascinamento ritmico non può essere sostenuto - e sostenuto con un buon *soniquete* ("sinope simultanea e groove"). Se si tratta di un incontro dedicato al *cante*, allora l'espressione personale e la padronanza del presente emotivo diventano fondamentali. In ogni caso, il risultato deve essere una sintonia tra tutti i presenti che è impossibile senza la loro piena partecipazione. Se, per una serie di ragioni, la sintonia comunitaria non ha luogo, le manifestazioni dell'estetica - non in senso archetipico e formulaico, ma in modo unico, nel momento e unico - semplicemente non si verificheranno. La forma può essere presente (per esempio, ballano *correttamente* le Sevillanas), ma non la sostanza come processo vivo e pulsante di strutturazione emotiva e incarnazione estetica.

Se le forme vengono presentate "correttamente" e i partecipanti sono tutti almeno minimamente competenti, se non superiori alla media, come mai la juerga può ancora fallire? Vorrei proporre una risposta provvisoria che è parzialmente intuitiva, ma che riceverà un ulteriore supporto nella Parte II, riguardante il culmine de El Rocío, la processione della Salida della Vergine. La mia proposta è la seguente: Le forme andaluse (o palos) non possono mai essere interpretate come vasi archetipici fissi che si riconoscono quando si manifestano correttamente. In ogni juerga deve esserci un elemento di innovazione, di distorsione, di unicità, che deriva dall'ispirazione e dalla grazia intrinseca di chi vi partecipa. All'interno di queste forme deve esserci qualche elemento di rottura, qualche elemento di *caos*. Sono convinto che questi elementi di caos e di individualità, che distorcono e minacciano di infrangere le forme e le formule, o *formalidades*, che incombono, siano essenziali perché la juerga prenda vita. Questo tema è già stato menzionato in relazione alla strutturazione emotiva e alle sue modalità come la morfologia, ed è stato persino etichettato dagli stessi andalusi con termini apparentemente paradossali come "caos controllato" e "sublime selvaggeria" o con frasi autoironiche come "gli andalusi sono buoni finché non diventano cattivi".

Un juerga può anche fallire, o avere risultati ambigui, per vie opposte: I confini dell'estetica prevalente vengono sfidati *tropo* da innovazioni personali o da violazioni della formalidad. Ad esempio, l'uso del liuto arabo chiamato *Ud* nel flamenco è oggi abbastanza comune e accettabile. Tuttavia, prima della metà degli anni Settanta, non era così. Gli appassionati respinsero musicisti come Paco de Lucia e l'americano Carlos Lomas quando iniziarono a introdurre lo strumento a

juergas in Andalusia (corrispondenza personale con Carlos Lomas). Solo nelle juergas, tuttavia, poteva avvenire una tale introduzione e alla fine furono accettati, da dove continuaron a farsi strada nei palcoscenici commerciali e nelle registrazioni in tutta l'Andalusia. Nel 1976 Paco de Lucía pubblicò il suo influente disco, *Almoraima*, in cui compare un Ud nel titolo e nel brano di successo. È interessante notare che il nome Almoraima deriva da un santuario di destinazione di una romería locale della città natale di Paco de Lucía, Algarcías (Pohren 1992, 83).

Possiamo anche immaginare che la prima volta che una rumba è stata introdotta in una juerga a El Rocío, possa aver avuto una risposta iniziale simile. Ho assistito a diverse occasioni in cui al Rocío sono state eseguite rumbe in piccoli raduni, e molti dei presenti hanno cominciato a perdere interesse e a chiedere il ritorno alle sevillanas. Nei circoli di flamenco *cante jondo* ("canto profondo"), ho visto cantanti uscire dalla stanza non appena entrava un *rumbero* ("un cantante di rumbe")! Il fallimento, quindi, per violazione o mancanza di violazione sufficiente, è una caratteristica fortemente inerente alla juerga. È importante, a mio avviso, quanto il suo potenziale di acculturare e incarnare l'estetica attraverso il successo performativo della risonanza estetica.

Il potenziale di fallimento è concomitante alla fluidità delle juergas, che possono essere luoghi di trasmissione di estetiche precedentemente formalizzate. Possono anche avvenire l'introduzione, la trasmissione e la formalizzazione di variazioni e persino di marcate innovazioni. La juerga, in questo senso, può essere vista come l'incarnazione performativa dell'affición. Il fallimento, quindi, è di per sé una sorta di risonanza estetica in negativo. L'intrinseco potenziale di fallimento non è solo un'importante

è una caratteristica del juerga stesso, ma è anche una funzione critica del juerga in relazione al resto del sistema rituale. L'esperienza è tutto: senza esperienza, non c'è continuazione. Il fattore di fallimento rivela il cuore funzionale del juerga: il fatto che sia un luogo esperienziale. Nella seconda parte, il potenziale del rituale esperienziale come fattore di fallimento sarà contrapposto alla deliberata eliminazione, per quanto possibile, di qualsiasi potenziale di fallimento che è una caratteristica altrettanto inerente e altrettanto importante di quello che chiamerò il rituale simbolico.

Come fa però un'innovazione a superare il fattore fallimento e ad essere accettata all'interno della juerga? Nello stesso modo in cui viene riconosciuto un momento di punta: C'è un momento in cui il "senso" estetico dell'innovazione diventa chiaro. Dopo successivi fallimenti e rifiuti, arriva un momento in cui una certa innovazione comincia a trovare le sue consonanze con l'estetica prevalente. Queste consonanze prevalgono sulle dissonanze ma anche, alla fine, ciò che era visto come una dissonanza inizia a essere considerato, di per sé, una consonanza. L'accettazione dell'innovazione può essere molto lenta o molto veloce, non ci sono regole che disciplinano questo processo se non quella della sintonizzazione estetica.

### *Afición e critica nella casa della Hermandad: Risonanza estetica e riflessione discorsiva*

Sedersi alla casa dell'Hermandad di Granada al Rocío è sempre un'occasione per ascoltare i discorsi degli aficionados su una varietà di campi. Queste discussioni sono sempre divertenti e istruttive e costituiscono un'inestimabile fonte di informazioni per l'etnografo. Confronto storico

conoscenza, la diffusione delle informazioni e la valutazione della validità delle informazioni e delle opinioni hanno trasformato una normale conversazione a tavola in una discussione illuminante.

Spesso vengono discusse anche questioni riguardanti i procedimenti rituali, il loro protocollo e i problemi logistici incontrati lungo il Cammino in quell'anno. Queste discussioni spesso portano ad azioni concrete che possono portare a cambiamenti reali. La discussione che ho sentito per la prima volta a una tavola lungo il Cammino riguardo all'ordine delle carretas è stata riproposta in una discussione all'Hermandad, e l'anno successivo mi sono reso conto che erano stati apportati alcuni cambiamenti (ad esempio, l'anzianità era un fattore di scelta dell'ordine delle carretas). Allo stesso modo, ci sono spesso conversazioni sulle juergas: chi ha cantato meglio quella sera, chi sembrava particolarmente ispirato, se una canzone era nuova o meno, o persino una discussione su quale versione registrata di una canzone fosse la migliore.

Nella misura in cui l'oggetto è culturale, come nel caso dell'estetica comportamentale della danza e del canto, qualsiasi discorso o critica successiva serve solo a riaffermare o trasmettere informazioni sulla risonanza estetica sperimentata di un evento. La risonanza estetica, tuttavia, guiderà e condizionerà la risposta discorsiva, non il contrario. La conversazione successiva non risolve nulla di ciò che riguarda le juergas. La ragione di ciò è stata spiegata in precedenza: L'esperienza si trova in gran parte al di fuori e al di là delle limitazioni del linguaggio ed è saldamente radicata nella natura esperienziale della risonanza estetica.

Innanzitutto, il discorso stesso non avrebbe senso per chi non ha familiarità non solo con l'estetica generale, ma anche con le esperienze che la juerga è in grado

di creare (il che equivale alla stessa cosa). Il discorso, in questo contesto, non è altro che una riflessione sull'esperienza, e la riflessione su di essa non determina l'esperienza stessa.

esperienza, né le sue conseguenze in misura significativa, soprattutto perché non può farlo. Il linguaggio stesso dell'esperienza - parole come *salero*, *guasa*, *arte*, *duende*, *pellisco* - non ha alcun significato reale se non come tentativo di identificare certe manifestazioni esperienziali di cui le espressioni strutturali manifestate attraverso il corpo non sono realmente fisse. Il terreno del linguaggio sull'esperienza della juerga è esso stesso un risultato di quelle esperienze, e senza quelle esperienze come riferimenti condivisi, le parole hanno poco significato.

Ancora più significativo è il fatto che il significato delle parole stesse viene modificato, anche se solo leggermente, da ogni esibizione. Ogni individuo dà all'estetica comune la propria variazione di ciò che un *pellisco* o un po' di *salero* potrebbero significare. Per esempio, se un momento di punta all'interno di queste esperienze condivise dovesse verificarsi come una manifestazione di *soniquete* (sincronizzazione ritmica come un particolare groove), ciò che costituisce un buon *soniquete* - almeno per le persone presenti - potrebbe essere stato alterato. La critica si è già verificata come momento di picco condiviso di risonanza estetica.

Se questo fenomeno si ripete abbastanza spesso, allora ci sarà, almeno a livello locale (la Hermandad di Granada, per esempio), una nuova formulazione (o *formalizzazione*) di ciò che può essere un buon soniquete. Col tempo, gli abitanti di Granada potrebbero diventare famosi per una particolare sincronizzazione ritmica che guadagnerà reputazione e che altri, al di fuori dell'Hermandad, potrebbero cercare di emulare e introdurre nella propria Hermandad e così via. Oppure può rimanere una variante locale della Sevillanas, o ritmo della Rumba. In ogni caso, a prescindere dal risultato finale, la critica verbale servirà solo a diffondere la conoscenza *di* un soniquete che è stato già

formalizzato. Questa critica avrà un effetto minimo, se non nullo, sul suo contenuto o sulla sua eventuale accettazione.

Inoltre, se la critica verbale o addirittura scritta fosse l'unica a sopravvivere, non sopravviverebbe proprio nulla. La trasmissione avviene attraverso manifestazioni successive che possono potenzialmente essere assimilate nell'estetica generale dal riconoscimento comunitario sotto forma di reazione estetica al momento della manifestazione. In un certo senso, la risonanza estetica è l'*unico* modo in cui la trasmissione può avvenire con conseguenze durature. L'estetica potenzialmente nuova deve manifestarsi per essere riconosciuta comunitariamente come esistente, e l'unico modo in cui può essere riconosciuta come esistente è, di fatto, che si manifesti ripetutamente come *comportamento musicale*.

La sintonia emotiva che sta alla base della risonanza estetica deve essere già stata raggiunta. E il discorso, da questo punto di vista, ha poco da contribuire, se non il riconoscimento che ormai è un *fatto compiuto*. È nella performance stessa che la risonanza estetica viene creata, trasmessa e criticata. Il discorso, quindi, è secondario e "a posteriori". Può solo affermare ciò che è già, sia come rifiuto che come affermazione. La nuova variazione è stata formalizzata; è diventata parte della *formalidad* culturale, a partire dal locale e alla fine, potenzialmente, diventa regionale e poi forse anche nazionale.

La critica, nell'aspetto performativo, può essere vista come una risposta risonante all'interno della performance - la risonanza della dissonanza e della consonanza all'interno dell'estetica come risposta e all'interno del mezzo del genotipo (per prendere in prestito un termine di Julia Kristeva, in McAfee 2004). La critica verbale è una risposta a posteriori,

riflessione fuori sede attraverso il mezzo del fenotipo (*ibid.*). Ciò che si articola intorno ai tavoli da pranzo, e al campo fino a tarda notte, è l'elaborazione e l'articolazione delle risposte risonanti all'esperienza diretta. La risonanza guida il discorso in misura molto maggiore di quanto il discorso sulle esperienze musicali spinga l'estetica incarnata risonante. Le grandezze non sono affatto uguali. La prima è un prodotto della fonte (l'esperienza musicale, eseguita) a un livello semiotico le cui relazioni segno/oggetto sono molto più immediate e concrete delle relazioni successive del processo di "linguaggizzazione". Questo processo è caratterizzato da relazioni segno/oggetto in quella che Charles S. Peirce ha classificato come "terzità", ovvero segni che si affidano ad associazioni, significati e interpretazioni apprese per essere elaborati (Turino 1988, 5-8).

I segni forgiati dalla comunità danzante gli uni verso gli altri hanno una relazione con il loro oggetto che è immediata e non mediata. La successiva critica verbale non solo è posteriore nel tempo e nel luogo, ma la relazione segno/oggetto riferita all'estetica danzata è un tipo di conoscenza secondaria rispetto all'estetica incarnata a cui il discorso fa riferimento. Non solo, ma perché la critica abbia un senso in primo luogo, è necessario che si sia già verificata una quantità sostanziale di esperienza diretta. Il discorso, sia esso verbale o scritto, è solo un riflesso di quella manifestazione nel comportamento umano ed è esso stesso precondizionato da quel comportamento. Nessuna considerazione teorica astratta ha un peso reale all'interno del processo, perché tali astrazioni non fanno parte della pedagogia (come verrà approfondito nel Capitolo 7), tanto meno della performance. L'apprendimento, la trasmissione e la formalizzazione sono praticamente un processo performativo continuo. Anche in questo caso, c'è

non c'è *un* soniquete, né *una* Sevillanas; ci sono tanti soniquetes e Sevillanas quanti sono i cantanti, i ballerini e le juergas. Questo è il potere intrinseco della forma musicale: il suo rapporto con la coscienza è molto più diretto del linguaggio.

Ciò che è continuo e coerente è la tradizione vivente dell'incarnazione estetica: il flusso del comportamento culturale umano. Questo stesso principio si estende al Rocío in generale. Qualsiasi documentazione di accompagnamento (come questa dissertazione) ha un effetto minimo sul comportamento dei Rocío perché manca di una sufficiente dimensione esperienziale all'interno delle pratiche Rocío. La critica verbalizzata aggiunge solo una dimensione di riconoscimento reciproco di ciò che è già stato sperimentato e porta questa risonanza musicale condivisa a un'ulteriore autoconsapevolezza reciprocamente condivisa. Tuttavia, è nella performance stessa che l'estetica è pienamente espressa, condivisa e formalizzata come comportamento culturale.

Un aspetto di questa autoconsapevolezza esibita (ancora una volta, qualcosa che è stato sottolineato da molti osservatori della cultura andalusa prima di me) è il riconoscimento tra gli andalusi che le parole raggiungono semplicemente i loro limiti in queste questioni e tendono a degenerare nel paradosso. Tuttavia, man mano che l'estetica si diffonde nella cultura andalusa e nella società in generale, il linguaggio (e le sue imprecisioni) inizia a svolgere un ruolo più importante. Nella seconda parte presenterò alcuni esempi di questo "smarcamento" tra estetica e significato. Nella Parte III, rivelerò come il rapporto tra linguaggio ed estetica musicale sia espressione del rapporto tra mito e rito e, in senso più elementare, tra esperienza e rappresentazione.

## *Juerga come communitas musicale*

La communitas - identificata da Victor Turner ([1978] 1995, 250-255) come un elemento essenziale del pellegrinaggio in generale - è anche un elemento delle juergas andaluse, soprattutto quando si svolgono all'interno della communitas del pellegrinaggio, ma non è necessariamente limitata a questo tipo di siti. Attraverso le mie esperienze a El Rocío mi è parso evidente che la posizione sociale di coloro che partecipano alla juerga non ha alcuna relazione con il loro status all'interno della juerga. Sebbene la presenza dell'intero spettro sociale sia inevitabile nelle juergas comunitarie della Hermandad, anche nelle juergas dei gruppi familiari c'era una grande convergenza di classi sociali e in queste juergas, come nelle riunioni della Hermandad, ogni persona viene valutata in base al suo *arte*. Padre Pedro si faceva notare non solo perché ballava, ma perché ballava bene.

Inoltre, sebbene le juergas a livello comunitario fossero comuni, se si considera che le processioni (sebbene non funzionino come le juergas) sono comunque raduni musicali dell'intera Hermandad, diventa chiaro che la posizione sociale passa in secondo piano rispetto alla partecipazione musicale e rituale non solo nelle juergas in particolare, ma in tutta la romería in generale. L'aspetto musicale della romería, da solo, avvalora notevolmente la teoria di Turner sulla communitas in relazione al pellegrinaggio.

Sebbene si possa sostenere che, al di fuori della juerga dei pellegrinaggi, delle ferias e delle feste religiose, le juergas siano in gran parte segregate in base alla classe, questo argomento non è in realtà forte. È al di là dei confini di questa tesi tentare un'esposizione approfondita sulla communitas generale della juerga andalusa, ma è

è istruttivo notare semplicemente quanto segue: In primo luogo, la frequenza di romerías, ferias e festival è tale che le opportunità per la *communitas* di manifestarsi spesso sotto forma di juerga sono molte. Bisogna tenere presente che la juerga pubblica è sempre un circolo aperto a cui chiunque può accedere e partecipare (compresi i turisti che, come già detto, possono rappresentare un problema).

In secondo luogo, quando la juerga si manifesta, le pratiche incarnate nella *formalidad* vanno ben oltre le distinzioni di classe (o, per meglio dire, ben al di sotto) in quanto forniscono un'estetica di fondo di norme comportamentali condivise. Come struttura musicale, le "norme" si traducono in "forme" musicali (*i palos*), e queste forme sono conosciute da tutti gli andalusi in un grado o nell'altro a seconda del livello di *afición* degli individui.

Come già sottolineato, l'estetica incarnata dell'esecuzione musicale viene appresa da tutti nello stesso modo: la juerga. Che si tratti di romerías, matrimoni, battesimi, ferias, feste patronali, incontri di flamenco, feste private o riunioni di famiglia, l'unico modo per imparare è partecipare alle juergas, altrimenti la persona non impara affatto. Ancora più importante, le forme musicali che funzionano come comportamenti strutturati incarnati, come emozioni strutturate, sono elaborate ben al di sotto dei limiti cognitivi del discorsivo. Non si può in alcun modo distinguere una persona per classe in base alla sua danza o al suo canto. In una cultura permeata dalla danza e dal canto come quella andalusa, questo fatto è significativo.

## **"Forma de ser" e formalidad: il processo di maturazione dell'individuo attraverso l'esecuzione musicale**

Il termine *forma de ser* (letteralmente, "forma di essere") è in spagnolo sinonimo di individualità, non come astrazione fenomenologica ma come espressione manifesta del comportamento di un particolare individuo. Questo "io formalizzato" è una manifestazione individuale che, ancora una volta, si colloca al di sotto dei marcatori tracciati dal radar sociale. Questo modo personale di essere ha poco a che fare con lo status socioeconomico. È molto più profondo: è una conoscenza incarnata del sé, da non confondere con la cosiddetta "autocoscienza". Limitando la discussione alla manifestazione musicale e, a questo punto della presente indagine, alla juerga, possiamo arrivare a comprendere a fondo questo termine *forma de ser*, o "forma di sé".

Così come le forme musicali della juerga si modificano e si riformulano, possiamo constatare che, in modo concreto, lo fa anche l'individuo andaluso. La *forma de ser* di una persona è il risultato di un'estetica individuale completa che nasce all'interno di un'estetica culturale generale. Nella cultura andalusa, il canto e la danza sono ancora, in larga misura, elementi essenziali del processo di maturazione totale dell'individuo (se per "maturità" intendiamo il raggiungimento di una certa conoscenza di sé che si traduce in autocontrollo e comportamento autodiretto). Il processo di esteriorizzazione delle emozioni in forme musicali altamente strutturate, sia attraverso la danza o il canto o anche solo il ritmo, all'interno di un sofisticato ambiente comunitario è esso stesso un processo attraverso il quale un individuo arriva a conoscere se stesso. Il processo si realizza non solo attraverso le forme musicali stesse - forme che danno forma e contribuiscono a generare contenuti emotivi (ad

esempio, le Sevillanas Rocieras, le Rumbas, i Fandangos, la Salve

Marias) - ma anche attraverso la loro esibizione pubblica, come descritto sopra.

Nella juerga, tutti i presenti vengono coinvolti comunitariamente allo scopo di portare in primo piano l'*individuo*. Sembra paradossale, ma è comunque così.

I filmati delle juergas a El Rocío confermano non solo il mio ricordo di quelle esperienze, ma anche quello delle juergas che ho vissuto al di fuori di El Rocío: tutti sono molto attenti al potenziale che emerge da un individuo all'interno dell'ambiente comunitario. L'improvviso canto che irrompe e fa rizzare i capelli a tutti, l'improvviso e squisito movimento di un particolare ballerino che porta un automatico "Olé!" da parte dei presenti: questo è l'elemento operativo centrale della juerga. Anche quando il coro canta in modo splendido e pieno di energia, nessuno canta esattamente allo stesso modo di chi gli sta accanto. Tutti cantano per creare un'atmosfera che permetta ai ballerini e ai singoli cantanti di raggiungere un momento di apice, e per portare la collettività a un momento di massima risonanza estetica con loro.

In una juerga non accade mai che l'individuo venga perso di vista all'interno di un'estasi comunitaria. Questo fenomeno è del tutto estraneo alla produzione musicale andalusa e, come verrà rivelato più avanti in questo lavoro, è anche del tutto estraneo alle pratiche rituali andaluse, anche se superficialmente può sembrare così a un osservatore. Gli individui imparano, attraverso l'espressione musicale, a sentirsi a proprio agio con le proprie emozioni e con il proprio corpo e a esprimere in comportamenti formali che non sono né archetipici né casuali. Le forme musicali, e i loro comportamenti concomitanti, lasciano molto spazio alla modifica individuale che, attraverso l'espressione incarnata, viene poi valutata all'interno del campo generato dell'estetica comunitaria. All'interno di questi momenti di consonanze e dissonanze performative, l'individuo riceve

struttura dalla comunità e, allo stesso tempo, *contribuisce alla* struttura della comunità. Questo processo di sintonizzazione e di espressione "dare-avere" costituisce un aspetto importante della maturazione e dell'inculturazione dell'individuo.

### *Conclusioni per il Capitolo 6*

#### **Il processo di estetica musicale osservato a El Rocío Sintesi di Juerga to Formalidad**

<b>Apprendimento/trasmissione</b>	(osservatore/partecipante)
<b>Prestazioni</b>	(partecipante/osservatore)
<b>Innovazione/Modifica</b>	(partecipante/osservat
ore) [deliberata e predefinita]	
<b>Formalizzazione/Risonanza estetica</b>	(performance)
[risoluzione comunitaria dell'estetica consonanza e dissonanza]	
<b>Critica</b> [valutazione]	(valutazione non performativa)

#### **Può essere ridotto a:**

<b>Trasmissione</b>	prestazioni
<b>Modifica</b> [adattamento]	prestazioni
<b>Formalizzazione</b>	prestazioni

Le fasi dell'apprendimento musicale possono essere viste come un ciclo processionale in cui l'esecuzione è il mezzo costante e l'elemento chiave. Con l'eccezione della fase 5, si svolgono simultaneamente e ciò che varia è la dimensione dei gruppi. L'apprendimento privato è minimo. L'estetica dell'esteriorizzazione emotiva può essere chiaramente osservata come un prodotto e un elemento continuo delle fasi sopra descritte, man mano che si procede attraverso i livelli sociali di El Rocío.

La quinta fase, quella della critica linguistica, non ha il potere, in termini di ampiezza dell'effetto, che Nattiez (1990, 177-182, 189-192) attribuirebbe al

critica discorsiva nella musica d'arte occidentale. Ciò che chiamo "risonanza estetica" non è, innanzitutto, qualcosa che si possa accertare in una conversazione o in un insieme di regole e diagrammi. Una volta che la risonanza estetica all'interno di un gruppo si accumula e le consonanze e dissonanze interne delle qualità performative raggiungono una certa soglia, allora c'è una conversazione sull'opinione riguardo agli eventi che si sono verificati. In larga misura, l'opinione e la critica riaffermano semplicemente nel linguaggio comunicativo ciò che è già stato determinato dall'esperienza.

La risonanza estetica può essere vista come operante in ogni fase del processo di generazione musicale. In primo luogo, entrando in risonanza con il comune, l'individuo impara prima il repertorio comportamentale e l'estetica attenuante. In secondo luogo, la risonanza con la comunità è il modo in cui l'individuo partecipa e contribuisce al processo di creazione musicale della comunità come trasmettitore e modificatore di quell'estetica. In terzo luogo, l'individuo stesso diventa una fonte di consonanza risonante ed è quindi parte del processo complessivo, che reagisce alle modifiche di ogni singolo individuo e alle potenziali dissonanze che derivano dall'introduzione di innovazioni (cfr. Fig. 7-1).

L'apprendimento/trasmissione/modificazione/formalizzazione costituisce un flusso continuo che si verifica nel momento della manifestazione. Inoltre, nella juerga, l'individuo è la figura chiave, indipendentemente dal processo comunitario richiesto per portare la juerga in manifestazione. L'innovazione inizia con la *forma de ser* dell'individuo e termina con la manifestazione della nuova *formalidad - non* da un atto comunitario indistinto, ma dalla variazione dell'innovazione da parte di un altro individuo come propria *forma de ser*. Come detto in precedenza, non esiste *una*

Sevillanas, o *le* Sevillanas; esistono come

tante Sevillanas quante sono le cantanti Sevillanas, le ballerine Sevillanas e le juergas Sevillanas. In modo simile, ma in relazione diretta, qui non c'è *una* forma de ser (un modo di essere) ma solo *forme de ser* modi di essere. Il comportamento formale, formalizzato all'interno della musica comunitaria, costituisce un aspetto importante del comportamento sociale complessivo.

La formalidad, se considerata come l'estetica non scritta del comportamento sociale, può essere vista come un elemento che affonda le sue radici non nelle interazioni di classe, ma piuttosto al contrario, all'interno della communitas della romería e della juerga. Il fatto che la formalidad continui a funzionare all'interno della communitas rivela profonde origini culturali che non solo si trovano al di sotto delle strutture sociali delle relazioni di classe, ma costituiscono anche il terreno su cui si fondano quei comportamenti sociali. Vedremo come questo tema del comportamento formalizzato continui nel processo rituale della romería, anche nei suoi momenti più estremi - il caos della Salida (Parte II, Capitolo 10).

### ***Forma musicale, forma rituale e modi di essere o "forma de ser".***

Questo capitolo ha mostrato come la forma musicale andalusa, il *palo*, sia un fattore essenziale, anche se invisibile, in tutto ciò che traspare musicalmente e persino ritualmente. Il potenziale della forma musicale di strutturare un modo di essere sta emergendo come uno degli elementi critici alla base della romería di El Rocío in particolare e, forse, del sistema rituale in generale. Il capitolo 5 ha analizzato la morfologia dei Fandangos e delle Sevillanas in relazione a specifiche pratiche rituali che, come ha rivelato questo capitolo, erano in realtà variazioni della juerga. La differenza tra le pratiche musicali devozionali al Simpecado di notte e quelle delle

juergas più piccole è solo la presenza dell'immagine al centro, piuttosto che dell'individuo - una differenza non da poco.

La forma musicale è ancora la chiave del rituale, sia che un'immagine o un individuo sia al centro della struttura rituale. La forma musicale è un potenziale proto-rituale in sé, un rituale in cui prendono forma specifiche emozioni e, con queste emozioni, specifiche modalità di coscienza o autoconsapevolezza. La Parte III svilupperà ulteriormente questo concetto con l'introduzione dei possibili fondamenti etologici della relazione tra strutturazione emotiva, coscienza emergente e flusso tonale.

### *A favore dell'osservatore partecipante*

I capitoli 5 e 6 sono probabilmente due dei capitoli più importanti dell'intera tesi. La maggior parte del materiale contenuto in questi capitoli, tuttavia, non avrebbe mai potuto essere accertato senza una piena partecipazione al Cammino. Come ho già detto, le juergas non esistono ufficialmente nella romería. Per un partecipante, tuttavia, la romería può sembrare a volte un'estesa juerga che si raggruppa in processioni canore. Una visita e uno studio del sito di El Rocío, della sua mitologia e del suo impatto socioeconomico non avrebbero comunque colto le questioni cruciali e centrali del pellegrinaggio: come le romería generano cultura musicale dal basso e il ruolo centrale che le juergas e altri rituali liminali giocano nella morfologia musicale all'interno della romería. Essere inseriti nel Rocío come partecipanti a tutti i rituali, formali e informali, ha rivelato la natura esperienziale del pellegrinaggio. Il Rocío non si limitava a manifestare o a riflettere l'estetica socioculturale esistente, ma era parte della *fonte* creativa di quell'estetica comportamentale. La presenza e la partecipazione a questi luoghi creativi si sono rivelate preziose, in quanto ho assistito alla creazione stessa dell'estetica culturale. Questo non sarebbe mai stato possibile

dall'osservazione esterna o dall'analisi storica e sociale.

## Capitolo 7: Tre brevi saggi

*Università Juerga*

### Apprendimento comunitario verticale e circolare

Relazione dell'individuo con:	Tappa 1: Juerga	Tappa 2: Feria/Romeria	Tappa 3: Tablao (palco per concerti/flamenco)
Tempo da solo per le prove	Poco o nulla	Minimo	Da minimo a commisurato Tradizione artistica occidentale
Famiglia	Osservatore/partecipante	Partecipante completo	Co-performer (se la famiglia di professionisti)
Comunità	Osservatore/partecipante	Partecipante completo	Interprete
Artista	Osservatore (se l'artista è presente)	Osservatore partecipante con l'artista (se presente)	Co-performer

**Figura 7-1 Apprendimento musicale comunitario e solitario**

Nello **stadio 1**, un andaluso rociero (o flamenco) medio può passare tutta la vita e raggiungere un alto grado di competenza musicale senza aver mai preso una sola lezione privata di musica da nessuno. L'ho riscontrato molte volte nel mio lavoro sul campo. È comune trovare individui che hanno raggiunto un livello di abilità musicale facilmente paragonabile a quello degli artisti professionisti, ma che non hanno mai aspirato, per un motivo o per l'altro, a farlo. La mia esperienza al Rocío ne ha fornito molti esempi. Inoltre, molti di questi individui non solo non hanno mai preso quella che si potrebbe definire una "lezione privata" in tutta la loro vita, ma non hanno nemmeno mai trascorso un periodo di tempo in cui non hanno mai avuto

l'opportunità di studiare.

molto tempo chiuso in una stanza a "fare pratica". (La Fig. 7-1, qui sopra, delinea approssimativamente le distinzioni di base tra le fasi di apprendimento).

**La fase 2** è comune quanto la prima. Si estende dalle esibizioni della famiglia e degli amici a quelle della comunità in generale. Si tratta di celebrazioni come matrimoni e battesimi, la festa del patrono di un villaggio, una romería locale, una festa agraria come la famosa Feria de Sevilla, e così via. La maggior parte dei meravigliosi momenti musicali a cui ho assistito a El Rocío, per esempio, sono stati atti spontanei di individui e gruppi che non si erano mai avventurati oltre la fase 2.

**La fase 3** segna un'importante demarcazione: L'individuo inizia a praticare da solo. Non è che i praticanti di juerga *non* praticino *mai* da soli; semplicemente non c'è un approccio sistematico, perché il processo di apprendimento, pratica ed esecuzione in un unico movimento è molto più piacevole. Inoltre, nella comunità giusta, è anche estremamente efficace; semplicemente non c'è bisogno di sottrarre tempo alla normale vita quotidiana per praticare qualcosa che si sa già fare. Tuttavia, se un individuo aspira a eccellere e a distinguersi dal resto della comunità, e magari a diventare un professionista, la pratica solitaria può diventare un fattore importante. Tuttavia, devo sottolineare ancora una volta che molti individui raggiungono un livello di competenza impressionante senza aver mai dedicato del tempo a praticare deliberatamente in modo sistematico, come è tipico di molte altre tradizioni che richiedono prove solitarie anche agli stadi iniziali (come nella nostra tradizione artistica occidentale). Non esiste un metodo paragonabile per imparare, non solo il violino classico, ma anche la maggior parte del rock and roll, del jazz o di altri stili musicali, senza prendere lezioni individuali ed esercitarsi individualmente. Il

Questo è dovuto al fatto che in quelle tradizioni non esiste una tradizione di performance partecipativa come quella che esiste tuttora in Andalusia. La jam session jazz, o rock, non è assolutamente paragonabile alla juerga in questa funzione. Allo stesso modo, non esistono forme ereditate a livello comunitario, in cui degli estranei possano riunirsi e suonare senza la presenza di una direttiva esterna, come una partitura. La forma musicale andalusa è in realtà il fattore centrale che permette alla tradizione musicale di perpetuarsi senza dover sviluppare un sistema pedagogico parallelo - sistema che, come quello andaluso, è il luogo in cui molti musicisti trascorrono la loro intera vita.

L'aspetto curioso di questo sistema pedagogico è che molti *professionisti* vi trascorrono l'intera carriera!

Anche quando un flamenco andaluso, o un Rociero, raggiunge il livello professionale, continua a trovare i suoi più grandi piaceri fuori dal palcoscenico, e continuerà a tornare di corsa alla juerga della famiglia e degli amici in ogni occasione, anche dopo ore di lavoro dopo un'esibizione professionale. Questo è completamente l'opposto della nostra tradizione, dove il massimo piacere musicale e artistico si raggiunge sul palcoscenico, un luogo che solo una piccola percentuale della popolazione musicale raggiunge, e ancor meno la popolazione in generale. Il motivo per cui abbiamo il fenomeno del karoke bar nel

Il motivo per cui gli Stati Uniti e il Giappone non sanno cantare è che un'enorme fetta delle due popolazioni non sa cantare affatto, nemmeno male.

## *Palmas*

### Le basi fondamentali - e il primo passo - dell'Università Juerga

In una juerga ricordo che Sebastián (un Rociero che viaggiava anch'egli con la famiglia Caballero, come me), suonava il tamburo per file di ballerini di Sevillanas mentre molti dei membri del coro cantavano. Non era un "musicista", ma d'altronde era andaluso e un Rociero. Perché sapeva suonare il ritmo sul tamburo? Ovviamente perché conosceva il ritmo. I ritmi erano conosciuti da tutti, perché la danza e il canto sono impossibili da eseguire in comunità se non si conoscono almeno gli schemi ritmici sottostanti. E come si imparano gli schemi ritmici? Con le mani, le *palmas* (letteralmente "le palme"), alle juergas. Ecco perché molti Rocieros hanno un tamburo da qualche parte, come la carreta de "La Curra" (Fig. 4-19). Non perché qualcuno del gruppo sia un tamborilero o un suonatore di tamburo in sé; è solo che praticamente chiunque in Andalusia è in grado di suonare il ritmo base delle Sevillanas sul tamburo. Così, ogni volta che si sviluppava una juerga alla carreta de "La Curra", per esempio, chiunque poteva prendere il tamburo e suonarlo; altrimenti, serviva bene come tavolino per le bevande.

Ho il sospetto (ma non ho ancora prove sufficienti per confermarlo) che l'elemento più importante da apprendere in tenera età per eseguire la musica andalusa sia il ritmo: la capacità di suddividere internamente il ritmo in modo accurato e di battere le mani e accentuare gli schemi di incastro. L'apprendimento delle palmas andaluse è il modo più elementare per imparare e interiorizzare i ritmi, e in Andalusia si impara fin da piccoli. Dico questo perché non ho mai visto nessuno insegnare le palmas a un'altra persona, eppure quasi tutti quelli che ho incontrato al Rocío erano abili e preparati.

nel battere i ritmi e molti sono in grado di suonare anche i controritmi fuori tempo o "contra- tiempo".

Sulle riprese che ho fatto delle juergas, è semplice ripercorrere il materiale e osservare la competenza ritmica che quasi tutti i membri della Hermandad possedevano. E, cosa ancora più importante, se qualcuno non era abbastanza abile da battere i controritmi, sapeva bene che non avrebbe mai tentato di farlo durante una juerga o una qualsiasi esibizione.

Mentre una cosa era cercare di accompagnare i cantanti, per quanto male, con la chitarra, un'altra cosa è disturbare il ritmo. Tutti, per quanto giovani, lo sanno. Di conseguenza, non ho mai assistito, nemmeno una volta, a un caso di "cattivo ritmo" o di palmas maldestre. Non è mai successo. Tutti conoscevano le loro palmas e i loro compás, oppure - e questo è altrettanto importante - sapevano di *non conoscerli* e si astenevano dal partecipare.

Come ha dimostrato l'aspirante chitarrista, questa regola rigida e tacita non si applica a nessun altro strumento musicale. Non cantare in modo particolarmente bello, o bene, non è un problema, purché il cantante conosca la canzone e stia al ritmo (se si tratta di una canzone ritmica). Anche non ballare benissimo non è un problema, purché si sappia ballare e si tenga il ritmo. Ma fare le palmas senza precisione semplicemente non si fa. È l'unico caso in cui la competenza tecnica e l'omogeneità sono indiscusse.

Le *chiarine* sono sempre il suono utilizzato nei gruppi più numerosi. Non c'è molta individualità, per la maggior parte, nell'esecuzione delle palmas. Le esibizioni virtuosistiche di palmas come quelle di "El Sevillano" sono rare, e inoltre non contribuiscono molto alla spinta ritmica comunitaria. In generale, le persone che

suonano la

Le palme non cercano di distinguersi e i suoni sono piuttosto uniformi. Il tempo è sempre preciso, e questo è lo scopo dell'esecuzione. Suonare le palmas è l'unico ambito musicale in cui la *gracia* individuale non è un problema. L'obiettivo principale è la spinta comunitaria e l'omogeneità.

La pratica di suonare le palmas viene avviata spontaneamente e la sincronizzazione è quasi immediata, indipendentemente dalle dimensioni del gruppo. Se si considera che per "gruppo" si intende anche il battito di mani ritmico e spontaneo di porzioni di folla che circondano l'azione della Salida (che si aggira facilmente sulle centinaia di persone), questa sincronizzazione ritmica immediata può essere vista come una prodezza in sé e per sé, ma accade così spesso al Rocío che può facilmente passare inosservata. In quel momento mi è sembrato così naturale e così facile che il fatto sorprendente che letteralmente centinaia di persone fossero improvvisamente in completa sincronia ritmica senza alcuno spunto esterno, centralizzante, non mi è nemmeno venuto in mente.<sup>28</sup> Eppure ho assistito a molti musicisti sfortunati che cercavano di guidare il pubblico occidentale medio anche nel più elementare dei battimani in 2/4 o 4/4 di una canzone in cui non solo il musicista alzava le mani sopra la testa in bella vista, cercando di dirigere e indicare dove fosse il ritmo, ma la band dietro di lui stava eseguendo lo stesso identico backbeat a centinaia di decibel di volume, il tutto senza alcun risultato. Il battito di mani richiede abbastanza tempo solo per raggiungere una parvenza di sincronizzazione, e anche in questo caso dura solo pochi istanti nel migliore dei casi. Il semplice "miracolo" ritmico che avveniva ovunque sul Rocío avrebbe dovuto essere immediatamente evidente per me, ma non lo era. Molti degli aspetti più interessanti della romería sono stati facilmente trascurati di fronte allo spettacolo nel suo complesso. È importante

sottolineare che, al momento dell'evento, il

Rocío, il battito ritmico spontaneo è sempre il motivo terziario che sta alla base delle Sevillanas: 123, 123, 123, con l'accento sull'1.

Detto questo, spicca un fatto ancora più curioso e impressionante: Non ho mai assistito a un solo caso di pedagogia delle palme. Non ho mai visto un solo bambino a cui venisse insegnato come trovare il suono acuto delle "claras" (cosa che, come straniero, posso testimoniare non essere facile), né ho mai visto un bambino a cui venissero insegnati gli schemi ritmici delle Sevillanas, che includono quando fermarsi sul battito giusto alla fine della quarta copla e come fare i controbattiti. Ciononostante, molti bambini piccoli conoscevano i ritmi e quasi tutti gli adulti sapevano almeno, come ho detto, suonare bene i ritmi e i controritmi, oppure sapevano almeno *non fare* affatto i controritmi e attenersi alla base. A questo punto, non ho una spiegazione accademica per questo. Semplicemente, non ho mai osservato un Rociero, o un qualsiasi andaluso, a cui sia stato insegnato a fare le palmas. Nel flamenco, l'esecuzione accurata delle palmas è una rarità tra gli stranieri, e coloro che sono abili hanno dovuto cercare deliberatamente un interprete di flamenco esperto che gliele insegnasse e/o hanno dovuto esercitarsi da soli con un metronomo o con qualche tipo di registrazione ritmica, oltre ad assistere a spettacoli e alle occasionali, ma rare, juergas. Ogni volta che ho sollevato la questione delle palmas tra i Rocieros che ho incontrato, hanno semplicemente alzato le spalle e fatto riferimento a come sono cresciuti. La maggior parte di loro in realtà non sa quando e come ha imparato a battere i ritmi. In effetti, la maggior parte di loro ha pensato che la domanda fosse un po' strana, come chiedere a un americano quando ha iniziato a cercare le occasioni. A questo punto ritengo che la domanda più corretta, se non la più

La risposta precisa a come gli andalusi imparano i modelli ritmici è semplicemente ovvia: fa parte del loro processo di inculturazione.

Va notato un altro fenomeno che riguarda gli applausi ritmici al Rocío. La distinzione tra gli applausi spontanei, casuali e non sincronizzati che si sentono ovunque nella maggior parte del mondo per mostrare apprezzamento e gli applausi ritmici spontanei di cui si parla qui sono, ovviamente, anche una caratteristica delle performance pubbliche andaluse o delle auto-performance (gli applauditori e gli esecutori sono spesso le stesse persone). In molti rituali, specialmente quelli che coinvolgono il Simpecado o l'immagine stessa della Vergine, gli applausi casuali iniziano a seguito di una serie di "eventi" rituali (cioè non si tratta di eventi ufficialmente rituali che potrebbero essere scritti in un itinerario) e poi a un certo punto si convertono improvvisamente al modello ritmico terziario delle Sevillanas. L'aspetto inquietante di questo cambiamento improvviso è, ancora una volta, che avviene senza un regista esterno, senza un direttore d'orchestra e senza alcun tipo di indicazione ufficiale. Non c'è una vera e propria previsione di quando, nel rituale, possa verificarsi l'applauso da solo, il battito ritmico da solo o l'applauso seguito dal battito ritmico.

C'è un altro aspetto affascinante del battito ritmico spontaneo degli andalusi a El Rocío. Il battito ritmico spontaneo a cui mi riferisco avviene, come ho indicato, il più delle volte in presenza dell'immagine della Vergine o della sua rappresentazione come il Simpecado. Si verificano cioè durante le processioni, sia durante le soste che durante la processione vera e propria. Non mi riferisco però a episodi in cui le persone in processione battono il ritmo mentre cantano. Mi riferisco solo alle espressioni spontanee di affermazione o di esaltazione di un qualche

evento rituale che ha a che fare con la Vergine. Il primo si verifica spesso dopo un coro di "Vivas!" particolarmente entusiasmante, mentre il secondo è più frequente durante la caotica ed emozionante processione della Salida (si veda il capitolo 10). Dopo aver confrontato i tempi di oltre quindici eventi di battimani ritmici spontanei, ho scoperto che i tempi non variavano mai di più di 5 BPM al quarto di punto, pari a 73-78 BPM (si veda il grafico 7-2).

La prima curiosità è, ovviamente, la precisione. La seconda curiosità è che le selezioni dei campioni sono separate da poco più di un anno e non si tratta mai dello stesso gruppo di persone. Già questo suggerisce la possibilità di un interessante fenomeno neurobiologico. Gli individui sembrano avere una memoria del tempo associata a questi rituali. Ma altrettanto chiaramente, la memoria del tempo non è offuscata dalla possibilità di iniziare in modo sfasato rispetto alla persona accanto. Evidentemente tutti, anche se sono completamente estranei l'uno all'altro, possono ricordare immediatamente il tempo come reazione automatica del sistema nervoso. Tutti, come gruppo, si sincronizzeranno quasi immediatamente, passando da un applauso casuale a un ritmo sincronizzato sullo stesso tempo (ancora una volta, un gruppo che a volte è composto da centinaia di individui, la maggior parte dei quali deve essere sconosciuta l'uno all'altro, come nel caso di Salida). Un altro aspetto interessante è questo: I Rocieros si sincronizzano immediatamente sulla stessa stretta gamma di tempi, indipendentemente dalle apparenti disparità tra le circostanze emotive. Il caos e la quasi isteria della Salida non provocano un tempo diverso da quello della relativa calma che segue le gioiose sequenze di "Viva!" prima di attraversare il fiume Ajolí nel 2003 e nel 2004. La tabella seguente riporta gli episodi e i tempi.

<b>Palme spontanee sincronizzate</b>	
	<b>EventoPunto Nota di quarto = BPM</b>
1. Salida (2004, notte).....	74
i. (le campane della chiesa erano a 62)	
2. .....	76
i. (campana della chiesa a 54 anni)	
3. .....	78
4. .....	73
5. (2004, giorno).....	74
6. .....	74
7. .....	73
8. .....	75
9. Salida (2003, giorno)....	76
10.....	76
11.....	76
12. .....	75
13. Salida (2003, notte)....	75
14. .....	76
15. .....	75
16. Attraversamento dell'Ajolí (2004).....tre casi.....	77
17. Attraversamento di Ajolí (2003).....	76
18. Attraversamento del Guadalquivir (2003).....	75
19. Attraversamento del Guadalquivir (2004).....	74
20. Huelva che arriva a El Rocío con cavalli e carovana <sup>29</sup> .....	75

**Figura 7-2 Tempo per il trascinamento ritmico spontaneo**

"Le musiche misurate sono spesso associate ad attività collettive, contribuendo così alla vita sociale del gruppo; prima fra tutte la danza" (Arom 2000, 27). Questa citazione è in realtà un approccio arcaico alla nozione di danza che è comune tra le persone che non sono sofisticate musicalmente, soprattutto in termini di danza.

La danza comunitaria *sembra* spesso un atto completamente comunitario, ma in realtà, quando è praticata da un popolo sofisticato, è tanto un atto di individualità

quanto un atto di immersione comunitaria. La musica misurata, come la danza,  
naturalmente

contribuisce alla vita sociale del gruppo, ma in realtà qualsiasi attività può fare lo stesso. Ciò che viene suggerito dalla citazione sopra riportata è che il contributo primario raggiunto dalla danza è la sua sommersione dell'individualità in un'impresa comunitaria, che spesso è esattamente il caso di persone musicalmente non sofisticate - persone che hanno bisogno, per esempio, di un direttore d'orchestra o di qualche altro tipo di direttiva esterna (una registrazione) per eseguire musica misurata come gruppo. Questo è esattamente ciò che *non accade* nella processione o nella juerga andalusa. La vita sociale del gruppo è rafforzata dalla promozione dell'individualità, non il contrario. Spero di aver già dimostrato a sufficienza questo fatto attraverso i materiali presentati nei capitoli precedenti.<sup>30</sup>

Tuttavia, prima che il fenomeno della comunione possa avvenire come mezzo per sviluppare l'individualità, deve essere ben radicata la capacità di percepire e rispondere al ritmo e poi di generare ritmo a sua volta, spontaneamente. La capacità di sincronizzarsi rapidamente con il ritmo significa possedere un tempo strutturato incarnato nella memoria muscolare e nel sistema nervoso. Questo tipo di attività motoria immediata è un riflesso e implica poco pensiero cosciente, come è evidente osservando e partecipando alle juergas. Il processo inizia a livello individuale all'interno di un fenomeno comunitario. Ricordiamo che in questi episodi non c'è un direttore d'orchestra, né un leader o un "autorità ritmica". Un gruppo di individui altamente consapevoli di sé si sincronizza spontaneamente l'uno con l'altro in modo praticamente senza sforzo: l'individualità all'interno della comunità come fenomeno musicale. Questa acuta individualità è un requisito perché il juerga abbia luogo. Senza di essa, semplicemente non funziona. Avere un "leader" o un direttore d'orchestra, in una cerchia di persone non sviluppate musicalmente o che, per quanto

abili in altri tipi di musica, richiedono comunque di essere

diretto in qualche modo a fare musica, non costituirebbe un juerga. Inoltre, se funzionasse musicalmente in qualche modo, ciò che ne risulterebbe sarebbe l'opposto di una juerga. Si tratterebbe di una "classe" o di una "performance" da parte dei leader, con i seguaci che fungono da pubblico.

L'incarnazione del tempo, così come l'ho osservata nel Rocío dell'Andalusia, supporta provvisoriamente la mia teoria secondo cui la sintonizzazione emotiva avviene tra gli andalusi, almeno tra i Rocieros, come risultato delle pratiche rituali di juergas e juerga. È infatti nelle celebrazioni rituali - matrimoni, battesimi, feste dei santi, Natale, Pasqua e, naturalmente, le romerías - che si coltivano gran parte delle pratiche musicali andaluse come componenti dei rituali formali e come juergas come parte degli aspetti informali di tali rituali.

A El Rocío non ci sono cambiamenti apprezzabili nel tempo, indipendentemente da quanto i rituali appaiano emotivamente rilassati o agitati l'uno rispetto all'altro. Possiamo quindi notare che, generando e strutturando le emozioni, i Rocieros raggiungono un livello di conoscenza di sé che sembra tradursi in autocontrollo, come estetica incarnata formalizzata. Ma non è l'autocontrollo che deriva da un "devi fare questo..." o "non devi fare quello...", bensì un autocontrollo che è il risultato naturale di un'accresciuta conoscenza di sé che si incarna come struttura emotiva che trova espressione attraverso l'estetica del comportamento.

## *La canzone intima*

**"Hoy me quiero emborachar**  
Oggi voglio essere ubriaco  
**Sin tomár vino** Senza  
bere vino **Sin tomár**  
vino Senza bere vino  
**Hoy me quiero emborachár sin tomár vino**  
Oggi voglio essere ubriaco senza bere vino  
**Solo me voy empinár con simple el camino**  
Sarò inebriato solo dal cammino (pellegrinaggio)  
**Sentai el camino**  
Sentire il cammino  
**Me gosará mi voca con alegría**  
La mia bocca assaporerà la  
felicità **Llenará mi voca de tu**  
romería  
**La mia bocca si riempirà del vostro pellegrinaggio**

**Mi borachera, mi borachera, mi borachera**  
La mia ubriachezza, la mia ubriachezza, la mia ubriachezza,  
**Sera cantar Rocío siempre a tu vera".**  
Sarà per cantare Rocío sempre nel tuo sguardo

**Testo di una Sevillanas Rociera, cantata da Elvira della carreta "La Curra" a Sebastián e a me una sera sul Cammino (traduzione dell'autore)**

Sto creando due categorie di ciò che chiamo "la canzone intima". Le due categorie non sono categorie di canto, ma piuttosto categorie di *canto*: le condizioni in cui il canto intimo viene eseguito. Si tratta di (a) individui a individui, o parte a parte, e (b) individui a Vergine, o parti a tutto. La prima prevede che un Rociero canti a un altro Rociero o a un piccolo gruppo di altri Rocieri. La seconda prevede che un singolo individuo o un piccolo gruppo canti direttamente alla Vergine. Questa pratica intima all'interno della pratica musicale complessiva non si presta bene al livello comunitario. Il canto da individuo a individuo è parte integrante della pratica intima.

juerga familiare e il juerga di riunione familiare, ma è molto meno comune a livello comunitario.

Il canto della parte al tutto, o dell'individuo alla Vergine, è più comune di notte quando si canta al Simpecado, all'Eremo quando si canta alla Vergine, e in misura molto minore alla Salida (dove è soffocato dal rumore e dal tumulto). Si tratta di un aspetto estremamente importante de El Rocío, ma che non si sarebbe potuto nemmeno accettare, tanto meno comprendere, senza aver partecipato profondamente al Cammino. È questo canto intimo, prodotto della sua fenomenologia condizionale che spero di aver messo in luce negli ultimi due capitoli e che continuerò a chiarire nelle sezioni successive, che ha dato origine al genere delle Sevillanas Rocieras, un genere nato nel crogiolo del pellegrinaggio stesso. La morfologia delle Sevillanas in Sevillanas Rocieras è un risultato diretto dei comportamenti rituali.

I filmati delle Juergas intime e degli individui che cantano l'uno all'altro sono abbondanti, e in ogni caso il cantante guarda direttamente la persona a cui sta cantando e canta per lei. Questo è stato evidente il primo giorno, quando ho osservato i Caballeros nella loro carreta. Era evidente anche quando Carolina scambiava canzoni con Sebastián sia all'interno della carreta degli Ajoli sia all'interno de La Curra, lungo il Cammino, come ho raccontato nel capitolo 6 (cfr. figure 6-1, 6-2 e 6-3). A volte questi scambi potevano avvenire all'aperto, come quando ho visto una signora in carrozza individuare un uomo a cavallo e dedicargli una canzone. Poteva anche accadere durante una delle feste al campo o nella città di El Rocío. Insomma, questi scambi erano comuni, potevano avvenire quasi ovunque, eppure rimanevano momenti intimi tra due persone.

## Le tre Sevillanas cantate per me

Tre canzoni mi sono state dedicate sul Rocío e ognuna ha rivelato due punti importanti. In primo luogo, il fatto che siano state scelte, sul momento, per la loro specifica rilevanza per il momento indica che non sono solo le canzoni in sé a essere state interiorizzate come un elenco memorizzato, ma che sono state interiorizzate come un paesaggio emotivo pieno di interrelazioni che creano significato nel momento dai materiali del momento. Non si trattava semplicemente del fatto che i testi avessero rilevanza per il momento in cui si riferivano, ma del fatto che potevano essere usati come metafore per creare nuove esperienze che erano prodotti del momento in cui venivano pronunciati.

I Rocieros spesso si dedicano canzoni a vicenda. Annunciano a chi è dedicata la canzone, o semplicemente guardano la persona negli occhi e iniziano a cantare per lei. Ne sono stato testimone in modo costante durante tutto il Rocío, a partire dalle mie prime ore nella carreta della famiglia Caballero. Ci sono state tre occasioni in cui qualcuno mi ha dedicato una canzone. La prima è stata la sera del secondo giorno, quando la signora Elvira ha cantato a me e a Sebastián la canzone tradotta sopra.

La seconda è stata lungo il Cammino del primo anno, nel caldo e nella polvere della Quema durante una breve sosta per far riposare i buoi. La signora aveva camminato dietro il Simpecado con *promesa*.

**A verte vengo**

*Sono venuto a trovarvi*

**A ver mi primer Rocío a verte vengo**

*Per vedere il mio primo Rocío*

**A verte vengo**

*Sono venuto a trovarvi*

**Este es mi primer Rocío , a verte vengo**

*Questo è il mio primo Rocío , sono venuto a trovarvi*

**A verte vengo**  
*Sono venuto a trovarvi*

**A verte vengo este es mi primer camino**  
*Sono venuto a vederti questo è il mio  
 primo Rocío A verte vengo como*  
**cualquier peregrine** *Sono venuto a  
 vederti come ogni altro pellegrino Que*  
**quiere cumplir un sueño**  
*Chi vuole realizzare un sogno*  
**Como cualquier peregrino**  
*Come ogni altro pellegrino*

**A verte vengo**  
*Sono venuto a trovarvi*

La terza volta fu all'Aldea, in casa di una parente di Charro. La signora, che non avevo mai conosciuto e che non ho mai più rivisto, mi cantò la seguente canzone:

**Ayer la Yegua<sup>31</sup> lo sorte Ieri**  
*ho lasciato libera la cavalla*  
**Ese caballo era mi amigo**  
*Quel cavallo era mio amico*  
**Ayer la yegua lo sorte Ieri**  
*ho lasciato libera la cavalla*  
**Y arrastrando se me fué**  
*E trascinandosi si allontanò*  
**Pasito a paso al Rocío**  
*Passo dopo passo verso il*  
**Rocío Per vederla**  
**un'ultima volta Per**  
*vederla un'ultima volta*

L'aspetto importante del contenuto e delle circostanze di queste canzoni, in relazione allo studio di Murphy e Farraco, è che rivela il motivo per cui queste canzoni sono nate e una delle loro funzioni primarie all'interno del Rocío. Le canzoni, una volta imparate, forniscono un paesaggio emotivo che rispecchia le loro esperienze del Rocío. Alcune canzoni descrivono nostalgicamente il paesaggio (anche se in modo imperfetto) con lo scopo non di descrivere accuratamente il paesaggio, ma

come marcatore della loro esperienza emotiva in un momento e in un luogo della loro esperienza del Rocío.

Rocío. La maggior parte dei Rocieros ha un repertorio abbastanza ampio di canzoni accessibili e queste canzoni sembrano sempre portare con sé una forte carica emotiva, per lo più derivante da esperienze emotive profonde. Il fatto che il paesaggio interno sia ben sviluppato è reso evidente dal modo in cui molti di loro possono richiamare una canzone dal loro repertorio totale che si adatta al momento immediato in qualche modo rilevante. In altre parole, le canzoni non sono scelte a caso come gettoni emotivi, ma piuttosto sono accuratamente scelte per la loro immediata rilevanza per la situazione presente. Gli esempi precedenti illustrano il punto. Nel primo caso, la signora sapeva che era la mia prima volta sul Rocío e voleva festeggiare questo fatto. Nel secondo, Elvira mi stava facendo capire che, anche se si beve e si fa festa, c'è comunque un metodo, che sottende un approccio consapevole alla devozione emotiva. Nella terza, la signora mi faceva capire che ero il benvenuto tra loro, anche se ero un perfetto estraneo (il testo in questo caso è incidentale ma non privo di simbolismo locale).<sup>32</sup>

### Cantare alla Vergine: Le parti al tutto come comunione musicale

Il fenomeno del canto reciproco è semplicemente un'estensione del motivo per cui si trovano sul Rocío. Sono venuti per cantare questo alla Vergine:

**Siamo qui un'altra volta**  
*Eccoci di nuovo qui*  
**Per dirvi che vi aspettiamo un'altra volta**  
*Per dirti che ti amiamo di nuovo*  
**Para cantarte por Sevillanas otra vez**  
*Per cantarti di nuovo le canzoni delle  
Sevillanas*  
**Per sentirsi a proprio agio davanti alla tua Mirada**  
*Piangere davanti al tuo sguardo*

Ciò che si fa su larga scala durante le processioni, soprattutto alla *Presentación*, e che trova il suo culmine in privato all'Eremo o nell'intensità della Salida, è stato fatto per tutto il tempo, a tutti i livelli, da quando i Rocieros hanno intrapreso il Rocío. Dai piccoli gruppi dell'accampamento che cantano di notte al *Simpecado*, agli amici e alle famiglie che cantano tra loro nelle *carretas* o nelle loro case, ai singoli che cantano direttamente alla Vergine quando arrivano all'Aldea, fino al canto alla Vergine che avviene durante la sua processione alla *Salida*, i Rocieros cantano tra loro come estensione del canto alla Vergine e allo stesso modo cantano alla Vergine come estensione del canto tra loro. Quando cantano alla Vergine, è importante che guardino direttamente a Lei, e questo è più evidente nel canto/preghiera intimo di una sola persona. Possiamo quindi vedere che cantare l'uno all'altro e guardarsi negli occhi va ben oltre una convenzione esecutiva, è un mezzo essenziale attraverso il quale i Rocieros estendono la pratica della devozione emotiva alla Vergine, dalla Vergine all'altro, e attraverso questa pratica estesa continuano ad aggiungere al loro paesaggio emotivo interiore le loro esperienze di El Rocío. Ciò che si canta alla Vergine può essere visto, soprattutto in riferimento all'esperienza religiosa, come una comunione tra le parti e il tutto. Ciò che viene cantato tra un individuo e l'altro può essere visto come una comunione tra una parte e un'altra parte del tutto. Il loro canto reciproco è una continuazione della loro pratica devozionale alla Vergine come un processo continuo. Ancora una volta, la comunione musicale è una processione esperienziale che inizia alla Messa e prosegue alla Salida, per poi tornare alla Messa. Ciò che cambia lungo il percorso è il grado di esperienzialità.

La fenomenologia di quest'esperienza intima e intime si perde completamente quando il testo viene letto al di fuori della pratica rituale o la canzone viene ascoltata in una registrazione. Il fatto che queste canzoni trovino una propria vita mitologica distaccata al di fuori dei confini di El Rocío testimonia il potere del rituale di generare artefatti culturali, artefatti che continuano a funzionare in modi che forse non erano previsti, ma che sono comunque culturalmente arricchenti. Così come oggi esistono volumi di mitologie raccolte in tutto il mondo, ci sono molti libri e siti web interamente dedicati ai testi del Rocío o per i quali una raccolta di testi selezionati costituisce una parte sostanziale del loro contenuto.

Mentre il canto delle Sevillanas fornisce un veicolo per l'esteriorizzazione emotiva come espressione del *de Gloria*, allo stesso tempo la musica serve come mezzo per l'interiorizzazione delle esperienze del Rocío che possono poi essere condivise all'interno della *communitas*. Questa funzione musicale, come riaffermazione dell'esperienza rituale attraverso l'esperienza musicale condivisa, non si rivela se non all'interno delle pratiche rituali stesse. Con questo intendo dire che il paesaggio sonoro emotivo interiore sviluppato che i Rocieros coltivano, viene perpetuamente elaborato tra i Rocieros durante tutto il pellegrinaggio. Ma non finisce qui. Ciò che viene coltivato all'interno della *communitas* del pellegrinaggio continua a essere differenziato e incorporato nella società andalusa, con grande effetto proprio perché il Rocío è una *communitas*; l'ordine sociale è presente, anche se temporaneamente decostruito.

L'elaborazione continua di nuove esperienze emotive e di vecchie nostalgie emotive costituisce un elemento vitale all'interno del pellegrinaggio che non è accessibile alla visione dello spettatore. Né, aggiungerei, la funzione di questo

paesaggio sonoro emozionale interiore

che sono come tracce dei molti momenti vissuti durante il pellegrinaggio, possibili da trasferire completamente quando le canzoni trovano la loro strada su tracce discografiche popolari, sulla stampa o su qualsiasi altro supporto.

### Un esercizio di mito e di rituale: la vita mitologica della lirica distaccata - un curioso studio di Murphy e Carrasco

Michael Dean Murphy, in una delle sue numerose collaborazioni con il collega Juan Carlos González Faraco di Huelva, Spagna-*La construcción cultural del paisaje: Doñana en la música popular rociera* ("La costruzione culturale del paesaggio: La Doñana nella musica popolare del Rocío") - fa l'interessante osservazione che i testi delle Sevillanas hanno effettivamente distorto i concetti tra gli scolari riguardo alla reale topografia, flora e fauna dell'area intorno alla città di El Rocío, specialmente all'interno del parco nazionale de "La Doñana" (Murphy e González 2001). Sebbene io sia rispettosamente in disaccordo con le loro conclusioni sulle implicazioni di questo fenomeno, esso riflette un aspetto fondamentale della dinamica mito/rituale che tratterò più dettagliatamente nella Parte III. È sufficiente dire qui che storicamente i miti tendono a staccarsi dai loro rituali e a diventare entità culturali a sé stanti. Questa è stata una delle osservazioni principali di tutta la storia degli studi comparativi sulla mitologia e sul rituale. Il distacco dei contenuti mitologici ha dato origine a un'enorme quantità di generi letterari e poetici in tutto il mondo (Bell 1977, 32). Ma ciò che trovo particolarmente interessante nelle osservazioni di Murphy e Carrasco è il fatto che negli ultimi 30 anni è iniziato un processo di generazione e separazione tra mito e rito sotto forma di testi popolari, registrazioni e letteratura che si sono staccati dal pellegrinaggio di El Rocío e si sono fatti strada.

nella cultura popolare e, come i miti greci e gli altri naufraghi rituali alla deriva nel tempo, sono diventati oggetto di esame da parte degli studiosi (come questo lavoro è un esempio).

Murphy e Carrasco sottolineano il fatto che i testi hanno creato una distorsione delle percezioni popolari tra l'ambiente fisico e l'ambiente mitologizzato, o discorsivo, del Rocío che è diventato *realtà sociale* (se non proprio geografica). In uno studio condotto tra gli alunni delle scuole, hanno scoperto che i bambini avevano idee sbagliate sulla flora e la fauna che circondano El Rocío, ottenute grazie alla massiccia esposizione ai testi delle Sevillanas (Murphy 2001, 4).

La mia interpretazione si concentra sul fatto che le riflessioni mitologiche generate dall'esperienza rituale di El Rocío sotto forma di testi non sono riflessi di alcuna realtà al di là della fenomenologia dell'esperienza rituale. I testi di El Rocío riguardano la fenomenologia rituale del momento, soprattutto in termini di canzone intima, e non altro. A prescindere dalla misura in cui i testi generano un'idea sbagliata di alcune caratteristiche della conservazione della Doñana, i testi non riguardano la Doñana in sé, ma piuttosto il Rocío, un rituale di devozione emotiva rivolto alla Virgen del Rocío che di fatto si svolge all'interno della Doñana.

Ciò che è rivelatore del lavoro di Murphy e Carrasco è l'emergere del fatto che il rituale del Rocío non può essere ricostruito attraverso i suoi prodotti mitologici come i testi delle Sevillanas, ma che comunque i tentativi di farlo sono già in corso - e le idee sbagliate degli scolari sono l'ultima cosa. Il fatto che i testi non rappresentino con precisione il parco fisico di Doñana (e qualunque altra cosa possa essere

essere implicato da questo fatto), serve in realtà a sottolineare ciò con cui lo studio del rituale ha lottato fin dall'inizio degli studi rituali come disciplina: che i rituali non possono essere ricostruiti dai loro miti. Il motivo è che i miti non sono mai stati concepiti per rappresentare il rituale stesso, ma piuttosto la sua fenomenologia. In quest'ottica, il contenuto lirico delle Sevillanas Rocieras è un'ottima guida per la comprensione del carattere devozionale "de Gloria" di El Rocío, ma sarebbe una pessima tabella di marcia per chiunque viaggi nella zona. Il contenuto devozionale dei testi è la loro intenzionalità manifestata, mentre le informazioni che potrebbero fornire sull'ambiente operativo sono solo conseguenze non intenzionali che possono essere utili o meno.

### Differenziazione mitologica

Nelle processioni informali e sul Cammino, le persone cantano l'una all'altra (cioè dedicano canzoni) che non riguardano necessariamente l'altro; questo è l'aspetto fenomenologico delle Sevillanas perso nell'analisi di Murphy. Questo è il rituale a cui il canto mitologico è propriamente legato nella pratica. Questo rivela lo stato fenomenico, mentre l'analisi di Murphy rivela una possibile conseguenza, cioè che i bambini seguono un percorso semiologico insignificante che ha a che fare con le piante e la fauna, mentre non hanno accesso al paesaggio interno che era la forza generatrice dei testi.

La pratica del canto diretto da persona a persona (da parte a parte), o da persona a Vergine (da parte a parte) fornisce il "contesto" per il testo, senza il quale il testo perde gran parte del suo "significato", un significato che in realtà ha poco a che fare con ciò che il testo ha da offrire.

potrebbe essere considerato come "significato" in primo luogo. I testi possono essere visti come corollari mitici delle attività del rituale, il canto stesso. L'atto di cantare a un'altra persona è un atto rituale in sé e per sé, al quale i testi pastorali sono destinati a esprimere la sua fenomenologia, non la sua attività effettiva o il contesto ambientale. La musica usa l'ambiente come marcatore di un paesaggio emotivo interno che viene trasmesso ai compagni Rocieros attraverso l'atto di cantare, non attraverso un significato preciso dei testi. L'osservazione dei volti delle due signore a cui il signore con il bastone stava cantando (si veda la Seconda Casa del Charro nel Capitolo 5) rivela tutto ciò che è necessario sapere sulla canzone. Il testo, pur avendo una certa importanza per loro, non è vitale per l'analista, poiché il suo "significato" è contenuto nell'esperienza del momento. Il compito dell'analista è quello di comprendere il momento, non di ricostruire potenziali significati intorno al testo.

In queste situazioni, anche se il testo si riferisce a qualcosa' altro al di fuori del momento, lo scopo di cantarlo all'altra persona è quello di rivelare qualcosa che di fatto è *nel* momento. Ma questa relazione non si trasferirà al di là di quel momento, indipendentemente dal contenuto del testo, e inoltre: *non è destinata a farlo*.

Leggere questi testi, o ascoltarli, lontano, attraverso una forma mediata, che sia la radio o un CD, è un ottimo esempio di un mito distaccato che diventa un proprio genere sociale al di fuori del processo e dell'esperienza rituale. Lo studio di Murphy e Carrasco rivela solo una delle potenziali "vite" che questi testi possono assumere quando si fanno strada in modo indipendente nella società andalusa. La "distorsione" che Murphy rivela è anche un altro esempio del problema che ha continuamente tormentato il fenomenologo rituale. Sebbene sia abbastanza difficile tentare di mettere in relazione una

fenomenologia alla struttura rituale, è praticamente impossibile rivelare una fenomenologia di un rito attraverso i suoi riflessi mitologici. Tuttavia, non abbiamo a che fare con una cultura del passato, ma con una cultura viva. Cosa si trasferisce nella cultura andalusa? Molto. Dagli anni '70 la maggior parte degli andalusi balla le Sevillanas Rocieras e, inoltre, le canta tra di loro. Hanno incarnato, in un modo o nell'altro, l'estetica comportamentale di El Rocío. È nel loro comportamento che si è verificata la vera "distorsione", se così vogliamo chiamarla: un'increspatura che nasce all'interno del crogiolo rituale e che attraversa il tessuto sociale come cultura popolare.

#### **La proliferazione rituale (in contrapposizione alla differenziazione mitologica) nella società andalusa come estetica del comportamento sociale**

La pratica di cantare l'uno con l'altro è comune a tutta la società andalusa, dalle feste private ai bar locali, fino ai night club. Nei bar locali il canto avanti e indietro di canzoni è così comune che spesso passa inosservato. Tuttavia, la mia osservazione è che non è così comune nelle grandi città come nelle piccole città e nei villaggi. Tuttavia, l'ho osservato anche a Granada. Ho anche osservato molte volte giovani andalusi che cantavano le parole di una canzone popolare mentre la ballavano, e che cantavano le parole direttamente l'uno all'altro. Questo si può osservare anche nelle discoteche.

La pratica di condividere un paesaggio emotivo interno tra gli individui, anche negli spazi pubblici, è differenziata in tutta la società andalusa a ogni livello. Possiamo vedere, a livello intimo, come il sistema rituale abbia generato modelli fondamentali di comportamento umano.

L'atto di cantare una canzone a un'altra persona guardandola negli occhi è qualcosa che molte persone di diversi contesti culturali troverebbero scomodo. Qui negli Stati Uniti, per esempio, questa pratica è completamente sconosciuta. Tuttavia, non credo che si tratti di un fenomeno nuovo in Andalusia.

El Rocío, così come tutti gli altri rituali dell'Andalusia, ha generato un'estetica culturale per secoli. I migliori studiosi di flamenco, ad esempio, ritengono che il rituale religioso andaluso abbia influenzato notevolmente l'estetica del flamenco (Arrebol 1995; Mairena 1971; Gómez 1982; Estal 1980; Molina 1985; Infante 1980; Barrios 1989). Nel flamenco, come nella cultura popolare andalusa in generale, la pratica del canto reciproco è comune. Cantare a una persona, cantare a un'immagine della Vergine, cantare a un santo o a Cristo, sono tutte pratiche comuni in tutta l'Andalusia.

L'enorme popolarità delle Sevillanas Rocieras è solo un esempio di un processo continuo che genera e coltiva l'estetica culturale, o *formalidad*, dall'interno del sistema rituale. Se El Rocío è un esempio tipico, il sistema rituale può generare cultura come cultura "popolare" non solo per decenni, ma apparentemente per secoli. Sebbene Allen Josephs non abbia attribuito in modo specifico la tenacia e la continuità secolare della cultura andalusa al suo sistema rituale di base, sono convinto che sia stato proprio il sistema rituale a fornire da sempre il supporto fondamentale e la forza generatrice dietro i secoli di osservazioni comportamentali coerenti che egli ha documentato in modo così approfondito nell'opera di Josephs del 1983, *The White Walls of Spain*.

## *Le tracce (o solchi, impronte, impronte, solchi di carro, solchi paralleli, registrazioni elettromagnetiche musicali)*

"*Algo se muere en el alma*"  
Qualcosa nell'anima muore  
"*Cuando un amigo se va*"  
Quando un amico se ne va  
*E va dejando una huella*  
E lascia una traccia  
*Que no se puede borrar*  
Che non può essere cancellato

**Prima copla della Sevillanas Rociera "El Adiós" dei "Los Amigos de Ginés" (M. Garida/M. García 1975 Hispavox)**

Chi è l'"amigo", l'amico? Anche il nome del gruppo, "Gli amici di Ginés", indica solo che sono della città di Ginés, ma non che sono tutti membri della Hermandad di Ginés<sup>33</sup>. C'è una lunga storia in Iberia di riferimento a un amante o a un amico, specialmente quando non è presente, nel canto, così come c'è un riferimento alla Vergine come amica attraverso il canto (E. B. Place 1959). Allo stesso modo, gli amici che si riuniscono a scopo di pellegrinaggio sono amici. L'oggetto del desiderio sembra essere spesso reso deliberatamente ambiguo: amante, pellegrinaggio, compagni, Vergine.

Ecco come un candidato a diventare il prossimo *Hermano Mayor* (Fratello Maggiore) dell'Hermadnad di Granada, Antonio Almagro Jiménez, ha firmato la sua lettera ai membri della confraternita: "*Me despido de ti con tres palabras: Huella, Cimiento y Vida....El camino es Huella, el trabajo Cimiento, y el amor, Vida*". ("Con tre parole vi lascio: Track/Goove, Bond/Cement, and Love/Life....Il cammino è Track, il lavoro è Bond, e l'amore è Life").

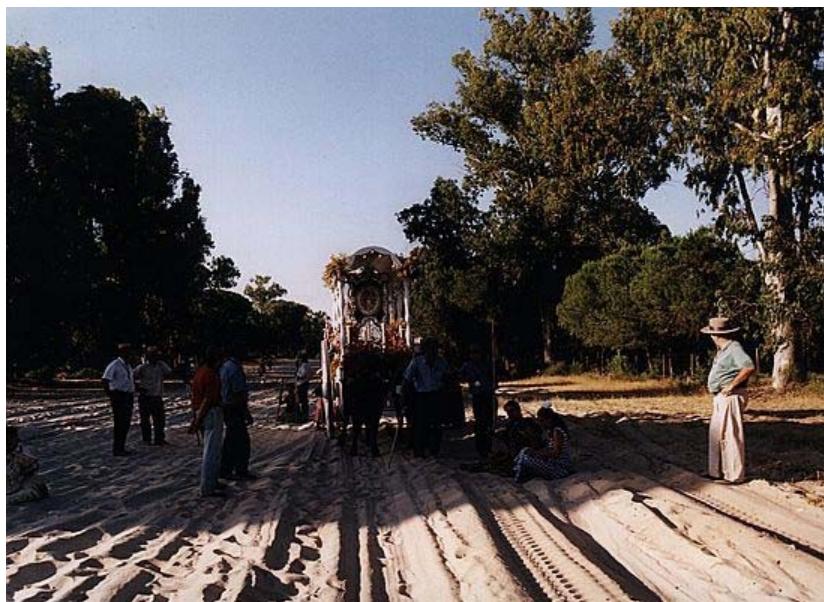
È interessante notare che le parole di una canzone come "El Amigo" possono fluttuare nell'etere o essere impresse su uno spartito o sulla copertina di un CD e alla fine finire nella bocca di un cantante di Washington D.C. - cantante che non ha idea di cosa la canzone e il suo testo, un tempo, potessero essere parte integrante e rappresentare. E, in un certo senso, di ciò che non rappresentano. Eppure, quando il sentiero viene "tracciato", iniziamo immediatamente una discesa nel cemento (*cimiento*, o "fondamenta", in spagnolo) che ci porta a una massa di tracce nella sabbia della Doñana, a migliaia di chilometri di distanza, come mostrano le foto qui sotto.

Si potrebbe commettere l'errore di aver semplicemente sostituito una metafora (le tracce nella sabbia) con un'altra (le parole del testo), ma non è così. Le tracce sono quelle di migliaia di Rocieros che hanno camminato o cavalcato sulla sabbia e, naturalmente, hanno cantato lungo il percorso. Le "tracce" emotive impresse a El Rocío sono reali quanto le tracce sulla sabbia e sono direttamente indicative delle esperienze dei Rocieros che cantavano. Le tracce nella sabbia non sono solo metafore delle emozioni impresse, ma sono indicatori di quelle emozioni che sono state manifestate dalle persone che hanno partecipato al Rocío.

Possiamo dire che i rituali musicali che strutturano una modalità emozionale che chiamano "de Gloria" creano stati fenomenici tra i Rocieros? Se sì, questi stati contribuirebbero ad aspetti di una totale conoscenza di sé, una totale consapevolezza di sé, come una *forma* di intelligenza umana? Se sì, allora dovremmo considerare tale intelligenza, come "intelletto", come il prodotto di una strutturazione emozionale deliberatamente coltivata e intensificata?



**Figura 7-3 "Cuando un amigo se va..."**  
(Foto delle figure 7-3, 7-4 e 7-5 per gentile concessione di Rocío.com)



**Figura 7-4 "Y va dejando una huella..."**



**Figura 7-5 " Que no se puede borrar....."**

## **PARTE II: DAL SIMBOLO ALL'ESPERIENZA**

### Capitolo 8: La massa

#### *Preludio alla Messa*

Perché analizzare la Messa nell'ambito di un'indagine sul pellegrinaggio di El Rocío?

Innanzitutto, per tutte le 101 Hermandades attuali, il pellegrinaggio di El Rocío non solo inizia e termina con una Messa nella parrocchia o nella cattedrale locale, ma ha anche una Messa ogni giorno lungo il percorso di pellegrinaggio, e la Messa viene celebrata anche nel luogo del pellegrinaggio. La Messa, quindi, è in realtà un rituale essenziale all'interno del pellegrinaggio e il suo contrasto con gli altri rituali del pellegrinaggio rivela molto sulle diverse funzioni che i rituali all'interno dello stesso sistema possono svolgere.

Durante le prime fasi di questa indagine, ho iniziato a sospettare che alcuni dei rituali che stavo osservando dovevano essere stati un tempo parte diretta della Messa o avere avuto una qualche relazione intima con essa. Questo suggeriva il fatto ovvio che la Messa aveva subito vari gradi di cambiamento. Mi è venuto in mente che la Messa o si era espansa oltre la sua capacità di rimanere strutturalmente coerente o si era contratta quando alcune funzioni si erano staccate per diventare rituali propri. Come si è visto, entrambe le supposizioni sono vere. Le ricerche successive sulla storia della Messa hanno rivelato che la Messa si è espansa separandosi in rituali distinti, pur lasciando intatto il nucleo del rituale e la sua dinamica centrale: la

relazione tra mito e rituale.

nell'atto della Santa Comunione e del sermone, rispettivamente. La Messa si è contratta in un senso, mentre si è espansa in un altro. Come rivela l'approfondita indagine storica di Lucinda Coleman, *Worship God in the Dance* (1995), la Messa stava generando rituali separati dalle proprie strutture rituali durante l'alto Medioevo.

Le danze erano di solito eseguite su inni o canti. "Carol" significa "ballare" (Adams 1975:6). "Carol" deriva dal latino *corolla*, che significa "suonare", e "caroller" deriva dal latino *choraula*, che significa suonatore di flauto per ballare in coro" (Oxford Dictionary). La maggior parte dei canti si divideva in strofa, che significa "stare" o "fermarsi", e coro, che significa "ballare". Quindi, durante il coro, la gente ballava e, a meno che non si esibisse un ballerino solista per la strofa, c'era poco movimento mentre la strofa veniva cantata. (39)

Il passo più comune eseguito durante il coro era il *tripudium*, che significa "passo a tre". Si ballava facendo tre passi in avanti e uno indietro e poi si ripeteva. Il tempo era solitamente 4/4 o 2/4 e il passo era popolare per le danze processionali. Spesso cinque o dieci persone si univano a braccia e poi si univano ad altri per sfilare per le strade e intorno alla chiesa, simboleggiando l'unità e l'uguaglianza della comunità ecclesiale. (40)

Si noti il ruolo del coro, le origini della parola stessa e la presenza del suonatore di flauto. Avrebbe senso pensare che questo suonatore di flauto fosse più che probabilmente un antenato del tamborilero, perché è difficile immaginare come, o perché, si possa guidare un coro danzante solo con un flauto. Se la fonte originale parla di "suonatore di flauto", dobbiamo tenere presente che Tamborilero significa letteralmente tamburino, ma questo è solo il titolo. Come racconta Coleman,

La danza di culto continuò ad essere appannaggio esclusivo del clero. Bonaventura (1260 circa) scrisse che nelle gioie del paradiso ci saranno infiniti giri, "rivoluzioni ritmiche con le sfere" (Adams 1990:21).... Anche nel XVI secolo, un manoscritto descrive un canto pasquale o danza dell'anello che si svolgeva la vigilia di Pasqua nella chiesa di Sens. In questa danza, l'arcivescovo è assistito dal clero che per primo si muove a due a due, seguito allo stesso modo da cittadini di spicco, tutti intonando canti della resurrezione. Il canto si è spostato dal chiostro alla chiesa, intorno alla

coro e nella navata centrale, mentre cantavano *Salvation Mundi* (Taylor 1976: 22). (41)

Con la Riforma (metà del XVI secolo), Coleman rileva: "Di conseguenza, la danza religiosa scomparve, o sopravvisse solo in pochi luoghi isolati. Alcune confessioni religiose coltivarono movimenti liturgici specifici che si rifacevano alla danza della chiesa primitiva. Altri movimenti di danza cristiana si trasformarono in espressioni popolari, da vedere ai matrimoni o ai funerali, oppure rimasero sepolti nel movimento strutturato della Messa cattolica" (43).

Vediamo quindi che le danze, le processioni e persino le rappresentazioni teatrali facevano parte della Messa (38). Non solo la Messa si distaccò da questi atti rituali, ma divenne anche molto più breve (45). Coleman non sottolinea, tuttavia, che la danza e il coro non scomparvero, soprattutto in Andalusia. Queste pratiche rituali vennero semplicemente portate avanti al di fuori dei confini della Messa come entità rituali a sé stanti, cioè le processioni della Settimana Santa che un tempo facevano parte della Messa (Coleman 1995, 36; Brooks 1988, 156) o incorporate all'interno di rituali assorbiti da precedenti sistemi rituali come le romerías dell'Andalusia (Turner [1978] 1995, 172, 257); Nolan e Nolan 1989, 328; Calamari 2002, 8-9).

### *Cenni generali sulla Messa e sulle processioni ad essa collegate*

La Messa è la stessa in tutto il mondo cattolico, con la sola eccezione della lingua e di altri elementi decorativi e di supporto (Nuovo Avvento, "Liturgia della Messa", E.). Dal Concilio Vaticano II, la lingua della Messa è stata lasciata al vernacolo locale. La musica, tuttavia, è stata lasciata alla discrezione della

parrocchia,

per ragioni che sono importanti per la tesi complessiva e che verranno discusse in questa sezione. Il ruolo della musica locale nella Messa rimane del tutto secondario rispetto alle strutture fisse del rituale e non ha affatto alterato quella che chiamo la *funzione semiotica relativa* (vedi capitolo 13) della Messa.

Sebbene le strutture della Messa siano ovunque le stesse, molti altri rituali, come le processioni della Settimana Santa, i pellegrinaggi e le celebrazioni delle feste dei vari santi e della Vergine Maria, possono variare notevolmente, non solo da Paese a Paese, ma persino tra località adiacenti.

La coerenza strutturale della Messa è di per sé un'indicazione del ruolo che essa svolge all'interno del sistema rituale totale. La sua stessa universalità permette alla Messa di agire come un rituale unificante che resiste alle idiosincrasie individuali e locali e, a sua volta, funziona come un rituale più astratto, universale e lontano dal momento presente. Tuttavia, come vedremo, altri rituali all'interno del sistema fanno esattamente il contrario: Tendono all'idiosincratico, al locale, al profondamente esperienziale e concreto, e sono spesso il risultato di molte richieste locali. Questa distinzione diventa sempre più importante quando guardiamo come alcuni eventi rituali all'interno di El Rocío si relazionano, e si contrappongono, alla Messa.

Sostengo che la Messa ha raggiunto la sua universalità grazie a un costante processo di costruzione e astrazione che ha generato elementi esperienziali che si sono ramificati per diventare rituali separati. Tuttavia, a prescindere da questa progressiva costruzione e astrazione, la Messa ha mantenuto l'essenziale dinamica mito/rituale che costituisce il nucleo della rivelazione cattolica: il mistero della Santa Cena e il luogo rituale dell'esegesi, il sermone. Ancora più importante

suggerirà che questa progressione è il risultato inevitabile del fatto che la Messa è diventata il rituale centrale di una dinamica rituale, un sistema creato in gran parte dalla sua stessa suddivisione in rituali separati che portano diversi rapporti tra elementi simbolici ed esperienziali. Questi diversi rapporti tra gradi simbolici ed esperienziali sono in gran parte il risultato del progetto e delle esigenze della popolazione locale di sperimentare la propria religione al di là dei livelli più simbolici a cui opera la Messa attuale.

Mentre il potenziale esperienziale della Messa cambia in conseguenza della sua stessa evoluzione, le circostanze culturali e poi sociali all'interno delle quali la Messa viene eseguita cambiano continuamente e vengono sperimentate. A tal fine, esse costituiscono un'inevitabile realtà continua che contestualizza il rito all'interno degli ordini sociali e culturali. Questa contestualizzazione, tuttavia, non determina il suo contenuto. La Messa non è mai stata, né è ora, una proiezione dell'ordine sociale. Essa riflette, entro certi parametri, l'ordine sociale come esperienza predefinita tra i praticanti del rito. Tuttavia, dal suo posizionamento sempre più "amministrativo" all'interno del sistema rituale, la Messa continua a regolare i rituali dell'esperienza, compresi i pellegrinaggi e le processioni che si sono evoluti, come argomenterò più avanti, dalle sue stesse strutture rituali. La Messa continua a regolare questi rituali "di rottura" con due mezzi:

1. L'opera fondamentale della Messa costituisce tutti i principi centrali della fede cattolica, e questi principi sono tutti sussunti nell'unico atto rituale della transustanziazione. Il mistero e le sue interpretazioni sono incorporati nelle strutture rituali della Messa (Nuovo Avvento, "La Presenza Reale di Cristo nell'Eucaristia", IV), e di conseguenza

continuano a essere

trasmessi all'interno dei rituali di separazione, indipendentemente dal fatto che questi rituali rimangano nella loro totalità come parti separate dalla Messa, o che in un grado o nell'altro abbiano assimilato elementi strutturali di qualsiasi sistema rituale precedente.

2. La gerarchia della Chiesa cattolica continua a esercitare la regolamentazione dottrinale mantenendo uno stretto controllo sul rito centrale del sistema rituale (la Messa) e sul principale mezzo discorsivo in esso contenuto: il sermone (Nuovo Avvento, "Dottrina cristiana", "Foro ecclesiastico", "Liturgia della Messa" e "Canone della Messa").

La Messa, essendo il rituale centrale del cattolicesimo, funge da generatore di informazioni per tutti gli altri rituali del sistema perché, in senso letterale, condividono lo stesso corpo. Come tale, diventerà chiaro che ogni rituale all'interno del sistema rituale cattolico dell'Andalusia è alla fine un rituale della Santa Comunione - a vari gradi di rapporto esperienziale e simbolico.

### *Le tre modalità della Messa*

La Messa, secondo la dottrina della Chiesa descritta nell'*Enciclopedia Cattolica* (Nuovo Avvento), ha tre interpretazioni attraverso le quali si può comprendere la comunione:

- **Sacramento/Mistero:** Mistero della transustanziazione e della comunione con Dio attraverso lo Spirito Santo (espresso nel rito della Santa Cena).
- **Sacrificale:** Espiazione rituale, richiamo alla coscienza, riconoscimento del sacrificio, dolore, penitenza, rogazione.

- **Celebrazione:** Resurrezione, domenica di Pasqua, trionfo della vita sulla morte, intercessione, rogazione (espressa attraverso la musica e la danza)

Questi tre approcci, o interpretazioni, possono essere visti come corrispondenti ai tre "stati d'animo" emotivi rituali di base all'interno del sistema rituale cattolico andaluso:

- **De Gloria:** Rituali devozionali, celebrativi e gioiosi, "de Gloria" trasferiti a Maria come "Figlia, madre e sposa" del Cristo (Clark 1981, 109). Benedizioni, abbondanza di Dio sulla terra, rinnovamento e affermazione della vita, anche rogazione come intercessione; le romerías sono rituali di glorificazione.
- **De Penitente:** Passionale/penitente, purgativo, doloroso; rituali processionali della Settimana Santa.
- **De Mysterium (Corpus Domini):** Contemplativo/miracolo, mistero, meditazione: processioni del Corpus Domini, adorazione del sacramento, pellegrinaggio solitario o interiore, ricerca.

Approfondendo la pratica di questi rituali, risulta evidente che i tre "modi" non sono affatto chiusi ereticamente, ma si compenetrano a vicenda, come quando gli stessi toni di una scala vengono riarrangiati; pur enfatizzando diverse serie di relazioni, sono comunque lo stesso gruppo di toni.

La glorificazione del mistero dà origine alla consapevolezza di sé e delle proprie circostanze in relazione al mistero. Il penitente può glorificare attraverso la penitenza e l'empatia, così come il glorificatore può trovarsi di fronte ai propri limiti e alle implicazioni delle proprie azioni alla luce del glorificato. Chi contempla il mistero può subire molte realizzazioni emotive. Ecco un esempio della circolarità che può facilmente verificarsi indipendentemente dalla modalità con cui si inizia la serie di relazioni. Il "gioioso dolore" è una frase comunemente usata per descrivere la Passione. Allo stesso modo, una frase comune che si trova nei testi andalusi è

"*Alegre canto mis penas*", ovvero "Con gioia canto i miei dolori".

La mia intenzione non è quella di promuovere o criticare la dottrina cattolica in un modo o nell'altro, ma semplicemente di suggerire, fin dall'inizio, che le modalità emotive possono essere viste come relative anche ai processi intellettuali e che le modalità emotive non sono ereticamente chiuse e lineari, ma piuttosto fluiscono l'una nell'altra perché sono in realtà lo stesso fenomeno, il mistero della passione, rifratto attraverso diverse espressioni esperienziali. Queste espressioni hanno il loro analogo nel rituale della romería di El Rocío in relazione alle altre modalità rituali processionali della Settimana Santa e del Corpus Domini.

Queste categorie organizzative specializzate di base si sono sviluppate in Andalusia proprio per coltivare queste modalità rituali<sup>34</sup>:

**Le Cofradías** sono confraternite specializzate nelle processioni rituali *penitenti* della Passione cristiana che si svolgono durante la Settimana Santa (Burgos 1977).

**Le Hermandades** sono specializzate nei riti *de Gloria*, che consistono principalmente in romerías e altre pratiche devozionali a santi specifici o, come nella maggior parte dei casi (soprattutto le romerías), alla Vergine Maria. (In effetti, tutte le romerías in Andalusia sono mariane e, come vedremo, anche la maggior parte dei pellegrinaggi dell'Europa occidentale sono mariani. Anche il famoso pellegrinaggio di Santiago de Compostela è in realtà un pellegrinaggio mariano [Moreno 1974].

**Il sacerdozio** mantiene ancora il controllo delle processioni mistiche del Corpus Domini e di tutti i riti sacramentali come la prima comunione, i battesimi, i matrimoni, i funerali e così via (Brooks 1988, capitolo 2).

In Andalusia, delle tre modalità fondamentali che circondano il rito della Messa, solo le processioni del Corpus Domini e le loro modalità di mistero e di iniziazione rimangono interamente nelle mani dei sacerdoti e della Chiesa vera e propria. Le due modalità rimanenti, de Gloria e Penitente, che corrispondono rispettivamente agli aspetti celebrativi e penitenziali della Messa, si sono staccate dalla Chiesa vera e propria, per essere prese in carico da organizzazioni laiche. Questi riti vengono eseguiti al di fuori della Chiesa. Tuttavia, è in vigore un sistema di regolamentazione attraverso il quale il sacerdozio mantiene un controllo lasco sui rituali.

Questo avviene per intercessione di un sacerdote locale che diventa il *conciliario* di una o più cofradías e/o Hermandades (Burgos 1974, 38). Padre Enrique è il parroco della chiesa di *San Pedro Y San Pablo* (San Pietro e San Paolo) a Granada. Il suo compito, in quanto conciliario della Hermandad del Rocío di Granada, è quello di garantire che i riti non si allontanino dalla dottrina della Chiesa. Di solito, come nel caso di padre Enrique, i conciliari diventano membri delle confraternite, ma non sempre è così. Naturalmente si tratta di un giudizio molto soggettivo e nel corso del tempo sono sorti dibattiti e controversie (si veda l'Appendice A).

La modalità penitenziale, portata avanti dalle cofradías, è limitata alla Settimana Santa del calendario ecclesiastico, anche se le attività di preparazione alle processioni devozionali possono continuare tutto l'anno. È importante notare che le cofradías e le Hermandades diventano organizzazioni comunitarie che hanno funzioni durante tutto l'anno (Llorden e Suvirón 1969; Gonzales 2000; Briones Gómez 1999).

Anche la modalità de Gloria, portata avanti dalle Hermandades e

caratterizzata da processioni locali e dalle romerías, è legata alla Chiesa.

calendario (Burgos 1974). Questo perché a ogni santo o vergine devozionale è associato un particolare giorno di festa o di celebrazione. Questo crea un ciclo di attività rituali in costante movimento durante l'anno cattolico (Nuovo Avvento, "Calendario cristiano" e "Riforma del calendario"). Inoltre, i preparativi e le pratiche minori possono continuare tutto l'anno, come dimostreranno le attività generate intorno alla romería de La Virgen del Rocío.

In passato, le processioni delle Rogazioni venivano effettuate come parte della Messa. Cioè, iniziavano in chiesa, guidate dai sacerdoti, e poi proseguivano nella città, nel paese o anche nei campi circostanti, per santificare e/o cercare protezione da carestie, invasioni nemiche e così via (Nuovo Avvento, "Giorni di Rogazione"). Questo tipo di processioni si svolgono raramente nell'ambito della Messa, ma in molte parti del mondo cattolico i laici le hanno riprese come parte delle ceremonie che circondano i santi patroni e le vergini. Come vedremo con El Rocío, l'elemento della rogazione gioca un ruolo relativamente importante all'interno di quello che è prevalentemente un rituale di glorificazione (Taillefert 1996; Flores Cala 2005).

Potremmo dire che la maggior parte degli elementi rogatoriali della Messa sono stati effettivamente ripresi dai laici sotto forma di rituali di glorificazione attraverso la celebrazione dei santi e le pratiche devozionali alla Vergine. Glorificandoli, i rituali sollecitano allo stesso tempo il loro aiuto (intercessione) nel mondo degli uomini e della natura. Ciò è evidente nei *Translados* periodici della Virgen del Rocío da parte del villaggio di Almonte, a cui si è fatto riferimento nel contesto storico di El Rocío presentato in questo lavoro (Flores Cala 2005).

## *Analisi semiotica: Osservazioni strutturali generali*

La Messa è coreografata dall'inizio alla fine - si potrebbe anche dire micro-coreografata.<sup>35</sup> Ogni movimento, ogni passo del sacerdote è programmato. Il suo abbigliamento, persino il modo in cui lo indossa prima di celebrare la Messa, è programmato. Ogni gesto, ogni movimento è simbolico. Ogni atto è scritto nei minimi dettagli e nulla è lasciato all'improvvisazione. Anche la partecipazione dei fedeli, per quanto limitata, è coreografata nei minimi dettagli: quando stare in piedi, quando genuflettere, quando inginocchiarsi, quando e cosa dire in risposta a una dichiarazione del sacerdote, cosa cantare e quando cantarlo, ecc.

Anche la successiva caratteristica generale della Messa non è così evidente in superficie, ma è comunque un corollario fondamentale del rituale altamente scritto, e cioè che la Messa viene eseguita dall'inizio alla fine indipendentemente da come ci si sente e viene rallentata o accelerata solo dal numero di persone che fanno la comunione e dalla durata del sermone (nella Messa di oggi, il tempo totale assegnato per il rituale è di circa 1 ora e mezza). Indipendentemente dallo stato fenomenologico dei praticanti, il rito si svolge dall'inizio alla fine e si conclude secondo il copione. Che si raggiunga o meno un particolare stato mentale, intellettuale o emotivo, o che si raggiunga anche un particolare stato fisico, come l'esaurimento o il rilassamento, il rituale continua dall'inizio alla fine e si considera *concluso*. Il lavoro è fatto.

"La Messa è finita, andate in pace" sono le ultime parole del sacerdote per la liturgia ufficiale. Ciò suggerisce che la cosa più importante della Messa è che sia fatta. I risultati immediati che il rituale può avere o meno sulla congregazione e sui sacerdoti sono secondari, purché la Messa sia completata secondo le regole della liturgia.

il copione. Una conseguenza di questo fatto è che il "rischio di fallimento" per questo tipo di rituale è minimo o nullo. Il fallimento, in questo senso, si verificherebbe solo se il rituale venisse interrotto e non portato a termine. Tuttavia, qualsiasi fenomenologia specifica da parte dei partecipanti non sarebbe vista come un obiettivo immediato. La Messa è un "successo", quindi, finché viene eseguita.

La componente rituale più evidente è il controllo della Messa da parte dei sacerdoti. Anche le processioni di ingresso e di uscita sono condotte dai sacerdoti e dai loro assistenti, con la partecipazione solo di un piccolo numero di laici, e questa separazione tra sacerdoti e congregazione continua per tutta la durata della Messa. Spesso c'è anche un parapetto basso tra l'area dell'altare, dove si svolge il rito, e la congregazione: una costruzione fisica che sottolinea questa demarcazione rituale tra lo spazio più sacro controllato dai sacerdoti e il resto della chiesa, dove i laici seguono le attività dei sacerdoti. (Questa caratteristica architettonica e le sue implicazioni diventano importanti quando si parla della *Salida* della Vergine a El Rocío).

Inoltre, l'intero rito è condotto quasi interamente dai sacerdoti, con scarso intervento o assistenza da parte della congregazione. La congregazione, per la maggior parte, partecipa alla Messa come spettatore di uno spettacolo, di cui conosce intimamente il copione ma in cui la sua partecipazione è limitata e completamente controllata.

L'osservazione più ovvia riguardo alle processioni *all'interno* della Messa è che non esistono. C'è, come appena detto, una breve processione d'ingresso guidata dai sacerdoti e dal personale ausiliario e una processione d'uscita che è sostanzialmente la stessa, solo al contrario. Anche in questo caso, i laici siedono, o stanno in piedi per la processione di uscita, e guardano.

Questa osservazione strutturale di per sé sembra insignificante fino a quando non viene messa in contrasto con le processioni rituali che si svolgono *al di fuori della* Messa, ed è particolarmente significativa quando ci rendiamo conto che ciò che oggi si svolge *al di fuori* del rituale della Messa, un tempo si svolgeva come *parte della* Messa (come verrà discusso più avanti).

Ciò che rimane come "traccia" di queste precedenti pratiche rituali all'interno della Messa sono gesti rituali momentanei all'interno della coreografia della Messa che si correlano alle tre interpretazioni della Messa: quella celebrativa, quella penitenziale e quella della presentazione del mistero. Ciò che è rilevante per il momento è il fatto che questi gesti (l'inginocchiarsi e il battere il cuore durante la recita della liturgia "per mea culpa", o per mia colpa, per esempio), insieme al canto della congregazione (se c'è), offrono brevi istanze in cui la congregazione ha l'opportunità di forgiare segni dall'interno. Con questo intendo dire che la congregazione assume un ruolo fisico e attivo nell'espressione di sé, anche se è strettamente diretta dal copione e dai sacerdoti. Il risultato, se visto dal punto di vista di uno spettatore, è che la congregazione funziona come un "forgiatore di segni", cioè crea segni potenziali del proprio stato interiore attraverso l'attività. Questi segni tendono a consistere in una componente molto più elevata nell'ambito della categoria pierceana di Firstness e Secondness; le relazioni tra la loro attività (come segno forgiato all'esterno) e la loro intenzione (come oggetto interiore) sono molto meno arbitrarie e più dirette. Non è che queste attività manchino di contenuto simbolico, ovviamente il fatto che siano in gran parte scritte indica che è così. È semplicemente che, attraverso l'atto della rappresentazione, la relazione del simbolismo dell'atto è molto più concreta rispetto a quando la congregazione elabora solo le attività

simboliche dei sacerdoti. È una questione di grado, non di differenze assolute, di gradi di

forza e proporzione, e le implicazioni di queste relazioni diventeranno più chiare con il procedere dell'analisi.

### *Flusso semiotico: Il rapporto tra la creazione e la lettura dei segni*

Si può fare un'affermazione ovvia e generale semplicemente basandosi su quanto osservato finora: I sacerdoti portano segni sotto forma di strumenti rituali e abiti simbolici, e forgiano segni, con gesti e discorsi. Il loro ruolo è attivo nella produzione di segni. I fedeli, invece, non portano segni e ne forgiano pochissimi. Sono impegnati principalmente nella lettura e nell'elaborazione dei segni forgiati dal sacerdozio, direttamente o indirettamente (il che include la lettura dei segni presentati all'interno dell'architettura, l'iconografia circostante e i segni musicali se eseguiti da un coro).

Il flusso semiotico, cioè lo scambio di informazioni, proviene in modo preponderante dai sacerdoti e si dirige verso la congregazione. La congregazione legge ed elabora i segni forgiati o portati dai sacerdoti. Quali tipi di segni vengono elaborati, in termini di categoria, e in quali proporzioni relative da categoria a categoria sono dominanti, è un fattore importante quando si cerca di arrivare a un qualche tipo di fenomenologia rituale generale.

La maggior parte dei segni che vengono elaborati a Messa sono al livello della categoria peirceana della terzità, un'operazione in cui l'intelletto gioca un ruolo dominante e attraverso la quale il lettore di segni deve avere le conoscenze acquisite per impegnarsi con, o arrivare a, una comprensione del segno (Van Baest 1995, 22; Turino 1988, 3).

I segni dominanti di questa categoria sono discorsivi, cioè sono

caratterizzata da una relazione segno/oggetto (S/O) che è di natura arbitraria e deve essere appresa attraverso le convenzioni sociali. Poiché la relazione S/O è arbitraria, c'è sempre il potenziale per ulteriori associazioni da fare - un potenziale che può stimolare, o semplicemente risultare, in ciò che Pierce ha chiamato una "semiosi infinita" piuttosto che l'intenzionale o "interpretante finale" (Turino 1988, 2-3; Cobley 1997, 24-26). La semiosi infinita è un potenziale spesso espresso come "sogno a occhi aperti". Tuttavia, questo potenziale dei segni arbitrari della Terzità è un aspetto latente ma importante della flessibilità e del potere della loro intrinseca relazione arbitraria tra segno e oggetto.

Dal momento che qualsiasi risposta esteriore da parte della congregazione, che costituirebbe un'espressione personale, è strettamente vincolata dalla coreografia rituale, qualsiasi ruminazione intellettuale che possa derivare dall'elaborazione dei segni di Terzità verrebbe portata avanti internamente. Questa è la prima indicazione di ciò che potrebbe caratterizzare una potenziale fenomenologia generale della Messa da parte della congregazione: una contemplazione interiore diretta al *significato*. Il primo compito evidente della congregazione (oltre a quello primario di assistere al rito dall'inizio alla fine) è quello interpretativo. Diventerà evidente al lettore, attraverso ciò che è stato presentato nella Parte I e attraverso ciò che seguirà nei Capitoli 9 e 10, che qualsiasi movimento verso l'interpretazione è specificamente evitato a El Rocío. Questo punto da solo costituisce una distinzione critica tra questi due rituali, nonostante la loro profonda interrelazione all'interno del cattolicesimo andaluso.

## *La croce*

Il simbolo della croce è antico e diffuso. Nel caso specifico della fede cristiana, rappresenta la passione di Cristo, essa stessa un mistero che riguarda il rapporto tra spirito e materia nella forma del rapporto tra il divino e l'umano (Dupré 2002; Ferguson 1954). Inutile dire che la sua meditazione non ha confini, e anche nello specifico contesto cristiano è, ed è stata, oggetto della contemplazione di una vita intera.

Che il potenziale del simbolo superi l'attenzione di un'ora e mezza che gli viene riservata nel rituale della Messa dovrebbe essere ovvio. Ma l'accumulo per tutta la vita di un'attenzione rituale elaborata, per quanto breve, non può essere scartato, anche se il suo impatto fenomenologico può sembrare minimo in un determinato momento. Tuttavia, la ricerca, in qualche misura più profonda, del significato del simbolo dovrebbe condurre il contemplatore al di fuori dei confini strutturali della Messa.

La ricerca di ciò che era simboleggiato nella Messa ha avuto molte manifestazioni storiche. Il pellegrinaggio a Gerusalemme è stato preso come un modo per percorrere "la via della Croce", che a volte consisteva nel seguire il percorso reale della crocifissione e nel segnare le varie stazioni lungo il cammino (Enciclopedia del Nuovo Avvento, "Via della Croce") e in alcuni casi il simbolo è stato preso come una ricerca letterale della "Vera Croce" (Nuovo Avvento, "La Vera Croce", III). Una metafora comune per condurre una vita cristiana più profonda è quella di "prendere la croce", e naturalmente il simbolo delle Crociate, esso stesso un pellegrinaggio militante iniziato come atto militare per proteggere i pellegrinaggi a Gerusalemme, era la croce rossa blasonata.

Sia che si tratti della ricerca di un'esperienza religiosa più profonda catalizzata dalla

Se il simbolo è un incontro con il simbolo o se il simbolo genera solo una contemplazione del suo significato, le strutture rituali della Messa sono superate dal contenuto simbolico. Questo spostamento tra ciò che è simboleggiato e ciò che ci si può ragionevolmente aspettare di realizzare in quel momento porta l'individuo a spingersi almeno mentalmente, e col tempo forse anche fisicamente, oltre le strutture rituali della Messa.

### ***Ostia e calice***

L'ostia e il calice, in quanto veicoli della transustanziazione, hanno assunto anche una propria vita simbolica. L'ostia, nella forma del termine poetico "pane di vita", è stata una metafora letteraria cristiana comune. Il calice, tuttavia, ha avuto un'evoluzione letteraria molto più sostanziale, come il ciclo di miti legati alla "ricerca del Santo Graal", che ha avuto inizio con l'opera di Thomas Mallory nel XV secolo sulla base di opere molto precedenti e ha continuato a crescere fino ad oggi (Weston 1957; Campbell [1949] 1973).

Solo nel campo degli studi rituali e della mitologia comparata, i miti hanno avuto un'ampia vita. L'aspetto importante di queste manifestazioni legate ai simboli della croce, del pane e del calice sono i fili comuni del pellegrinaggio, della ricerca e persino, come verrà chiarito più avanti, della processione, che hanno portato direttamente a espressioni rituali ed esperienziali ben al di là dell'ambito letterario o intellettuale.

## *Mistero della transustanziazione*

Quando il sacerdote regge l'ostia (un'ostia di pane) davanti alla congregazione, essa è diventata il "corpo di Cristo", e quando si regge il calice, esso è diventato il "sangue di Cristo". Si dice che la trasformazione sia avvenuta attraverso il miracolo della transustanziazione (Nuovo Avvento, "La presenza reale di Cristo nell'Eucaristia", V). Il miracolo avviene per opera dello Spirito Santo (il terzo aspetto della Santa Trinità cattolica: Padre, Figlio e Spirito Santo). Nell'atto della Santa Comunione che segue, i fedeli - quelli che sono stati iniziati con la Prima Comunione e quelli che si sono sufficientemente preparati secondo le condizioni dottrinali - si avvicinano all'altare e ricevono dal sacerdote (o dall'assistente) un'ostia consacrata.

La dottrina della Chiesa è chiara tanto sulla transustanziazione quanto sull'atto della Santa Cena: L'esperienza, o anche la comprensione, dell'una o dell'altra non è indotta dal rituale della Messa. Questa affermazione significa che l'esperienza della comunione con il divino, ricevendo la Santa Comunione, non è il risultato di una manipolazione rituale. L'esperienza non può essere indotta.

*L'Enciclopedia Cattolica* online (Nuovo Avvento) descrive l'esperienza come segue: "Qui l'atto di bere non è evidentemente né la causa né la *conditio sine qua non* della presenza del sangue di Cristo" (ibidem, "The Real Presence of Christ in the Eucharist", IV)....Quando l'Eucaristia è ricevuta da una persona capace sì di ricevere i frutti, ma carente in qualche disposizione, così che gli effetti non si producono... di una ricezione sacramentale e spirituale, cioè da coloro che sono in stato di grazia e hanno le disposizioni necessarie (ibidem, "Holy Communion", I).

Non è mia intenzione analizzare la dottrina cattolica. La mia unica osservazione è che un'analisi semiotica è congruente con quanto affermano gli stessi praticanti: non c'è alcun potenziale all'interno delle strutture rituali stesse per indurre la transustanziazione - né la sua comprensione né la sua esperienza. Si tratta di un miracolo continuo come atto di grazia e non di un risultato obbligato dal rituale.

### *Mito/rituale: Santa Comunione/sermone*

E la Santa Comunione? Può essere liquidata come un atto simbolico piuttosto che come un'esperienza? La dottrina della Chiesa, come già detto, chiarisce che l'esperienza della Santa Comunione è una potenzialità e non una certezza. Se identifichiamo la *comunione con il divino* con l'attivazione della mente mistica, come descritto dallo strutturalismo biogenetico, si potrebbe concludere che l'atto è in gran parte, per la maggior parte delle persone, un atto simbolico di grande importanza.

Ancora una volta, però, il mio scopo non è quello di discutere questioni di fede. Come analista rituale, devo solo sottolineare se la comunione divina (interpretata ai fini di questo lavoro come una piena attivazione della mente mistica) sia considerata dai praticanti come un prodotto delle strutture rituali della Messa o come un potenziale, un potenziale il cui fattore determinante, la grazia, si trova al di fuori del rituale. In quest'ottica non c'è bisogno di cercare una correlazione fenomenologica tra le strutture rituali e l'esperienza della Santa Comunione, al di là dell'ovvia serenità contemplativa che caratterizza la modalità emozionale della Messa cattolica come "mistero".

## *// sermone*

La Messa è in bilico tra un mistero che sfida l'esplicazione razionale e il tentativo di penetrare il suo mistero attraverso l'esegesi razionale. Sebbene *potenzialmente* la Messa sia un rito in cui il mistero può essere sperimentato, nella misura in cui *non* viene sperimentato deve essere spiegato. Tuttavia, come già osservato, per la sua stessa esistenza come mistero, la Santa Cena *resiste all'esplicitazione*. Questo fatto è pienamente congruente con ciò che i praticanti dicono del mistero del miracolo della Santa Comunione - che è, prima di tutto, un mistero la cui esperienza non può essere indotta attraverso la manipolazione rituale. L'esperienza della transustanziazione è vista come un atto di grazia, come già citato, la cui comprensione non potrà mai essere pienamente esplicitata.

Come spiega la *Nuova Encyclopedie Cattolica dell'Avvento*, "l'esistenza dei misteri teologici è una dottrina di fede cattolica definita dal Concilio Vaticano II, che dichiara: 'Se qualcuno dirà che nella Rivelazione divina non sono contenuti misteri propriamente detti (*vera et propria dicta mysteria*), ma che attraverso la ragione giustamente sviluppata (*per rationem rite excultam*) tutti i dogmi della fede possono essere compresi e dimostrati dai principi naturali: sia anatema'" (Nuovo Avvento, "Mistero").

La tensione tra il mistero (come potenzialmente sperimentato nella Santa Comunione) e il tentativo di spiegarne il significato attraverso il sermone (nella misura in cui l'esperienza non è stata raggiunta) costituisce il lavoro rituale centrale della Messa, un alto grado di simbolizzazione e di spostamento esperienziale.

## *Analisi semiotica*

La Messa conduce costantemente l'operatore rituale in un viaggio *interiore al di fuori della* Messa, al di fuori del momento presente, proprio nella misura in cui l'esperienza simboleggiata *non è* di fatto vissuta e i suoi contenuti sono oggetti non presenti: il significato della croce, l'esperienza della Santa Comunione, il significato delle dottrine della Chiesa, e così via. La relazione rituale tra simbolo e oggetto all'interno della Messa riflette un processo che di per sé suggerisce un paradosso continuo che opera all'interno delle fondamenta strutturali: Sebbene il contenuto simbolico sia rimasto altamente astratto, le strutture rituali sono comunque *diminuite* nel loro potenziale di portare qualsiasi oggetto astratto nell'esperienza rituale, e di conseguenza il rituale diventa progressivamente incapace di colmare gli spostamenti S/O che sono *aumentati* nel tempo. *Lo spostamento semiotico, quindi, supera sempre più il potenziale strutturale del rituale di portare il S/O in relazione diretta come esperienza*, e questo spostamento dell'esperienza a favore di un'ulteriore simbolizzazione ha continuato ad aumentare nel corso dei secoli.

A questo punto, ogni tentativo di descrivere una fenomenologia della Messa è problematico. La simbolizzazione dei segni porta a risposte individuali. La capacità di comprendere ciò che viene simboleggiato è un lavoro che dura tutta la vita, e la congregazione è composta da tutti coloro che sono in grado di farlo, dai bambini ai membri più anziani della comunità. Rimane l'osservazione di Evans-Pritchard: l'importanza principale di un rituale è che venga eseguito, anche se non è compreso da molti presenti o se non c'è affatto una comprensione generale unica del rituale (1974, 208). Il rituale deve essere eseguito, il contenuto simbolico deve essere divulgato, mentre il

L'attenzione della congregazione va da un'attenzione estasiata, alla contemplazione interiore, alla distrazione e persino all'indifferenza.

Nei capitoli 12 e 13, tuttavia, sosterrò che questo è vero solo per alcuni tipi di rituali, ma non per tutti i rituali. Chiamo questi tipi di rituali *rituali simbolici* (in contrapposizione ai *rituali esperienziali*) e sostengo qui, e continuerò a farlo nel corso di tutto il libro, che la Messa è un esempio di rituale prevalentemente simbolico in relazione ad altri rituali più esperienziali all'interno dello stesso sistema, cioè la romería di El Rocío.

### *Pregiudizio per l'ordine sociale/religioso*

Ciò che rende possibile la "semiosi infinita" è proprio l'astrazione che si manifesta in una relazione S/O di spostamento indefinito. Il livello di attenzione e di impegno corporeo può variare dall'ingresso singolo di un monaco in meditazione alla curiosità di un bambino che alza lo sguardo sopra la testa del sacerdote per notare per la prima volta il simbolo sul muro.

Sto richiamando l'attenzione sulla traccia predefinita attraverso le categorie dell'essere che ogni apprensione del segno comporta. L'interpretante è presente, alla Messa, e ora sto considerando ciò che i fedeli devono sperimentare, a un livello o a un altro, come risultato diretto della loro presenza fisica alla Messa, indipendentemente dallo stato fenomenologico in cui si trovano.

La tabella seguente mostra gli ordini dell'esperienza predefinita: ciò che è presente come traccia nella Firstness peirceana in relazione a ciò che è simboleggiato nella Secondness e nella Thirdness.

### **L'edificio della Chiesa e i suoi simboli (ambiente operativo)**

Santa Comunione (come evento rituale)	(come eventorituale)
Ostia, calice, gesto	Discorso, gesto
L'atto di ricevere/ingerire il sacro	Ascoltare la dottrina
Sacerdote (come autorità) autorità)	Sacerdote (come
Gerarchia ecclesiastica (come autorità) autorità) Relazioni sociali/gerarchia	Gerarchia ecclesiastica(come Relazioni sociali/gerarchia
Interpretazione dell'atto	Comprehensionedel concetto presentato
Esperienza dello Spirito Santo	Pienacomprendere della fede cattolica

Anche se una persona non comprendesse la lingua o la religione, la gerarchia di percezioni di cui sopra sarebbe inequivocabile e la probabilità di una loro corretta interpretazione diminuirebbe man mano che l'elenco scende. In altre parole, se i segni della Terzità, il mezzo di comunicazione, fossero resi inutilizzabili a causa della mancanza di una specifica socializzazione culturale, la persona sarebbe comunque in grado di trarre alcune ovvie conclusioni dall'esperienza rituale stessa. È una situazione simile a quella in cui si troverebbe un bambino. Se adottiamo un approccio più durkheimiano, o sociologico, potremmo concludere che la persona percepirebbe in realtà i veri elementi essenziali del rituale proprio perché non è distratta dalla copertura religiosa (Durkheim 1912; Bell 1997, 24). La musica e l'estetica contribuirebbero semplicemente al rafforzamento "effervescente" (Durkheim 1912, 258) di quella realtà, che sarebbe la celebrazione inconscia dell'ordine sociale.

Inoltre, questo approccio analitico, tuttora utilizzato come principio di base da parte di

molti analisti rituali dell'Andalusia (Aguilera 1978; Briones Gómez 1996; Mitchell 1990) implica una completa identità tra l'ordine sociale e l'ordine religioso. Ma questo principio di base non solo presuppone che l'esperienza religiosa sia una maschera per l'esperienza sociale, ma presume anche che il popolo stesso non sia in grado di distinguere tra un'esperienza religiosa e un'esperienza sociale, o tra l'ordine sociale e l'ordine religioso - un assunto che è stato contraddetto più volte storicamente e che non ha alcun esempio in nessuna situazione attuale che ho incontrato. Certamente la storia recente della Spagna, più precisamente la guerra civile (1936-1939), dimostra chiaramente che il popolo spagnolo era perfettamente in grado di distinguere tra autorità sociale e autorità religiosa, esperienza religiosa ed esperienza sociale. Gli spagnoli cattolici, che all'epoca erano ancora la stragrande maggioranza della popolazione, combatterono su entrambi i fronti della guerra civile (Fraser 1979; Collier 1987, 1-3).

Ma per il praticante religioso, questa analisi perderebbe gli elementi essenziali dell'esperienza religiosa e attirerebbe l'attenzione solo sugli elementi secondari: le implicazioni sociali delle strutture rituali, implicazioni che sono ovvie e non segrete agli stessi praticanti del rito, e non solo l'intuizione esclusiva del sociologo.

Solo ignorando la fenomenologia dell'esperienza religiosa si può fare confusione tra ordine sociale ed esperienza religiosa. Tuttavia, è proprio l'incoerenza della fenomenologia religiosa all'interno del rituale simbolico a rendere plausibile questa confusione. Ciò che questa teoria dell'inadempienza esperienziale rituale rivelerà è che l'esperienza a cui un rituale rinuncia

diventa la sua fenomenologia prevalente. La funzione sociologica predefinita della Messa, se vista come funzione all'interno del processo rituale completo, si rivela un nesso importante. Come suggerisce il grafico precedente, è proprio all'ordine religioso e all'ordine sociale che la fenomenologia di un rituale altamente simbolico come la Messa può facilmente rivolgersi come esperienza generale del momento.

Nelle sezioni seguenti suggerirò anche che, quando l'analisi sposta la sua attenzione su quei rituali di natura più esperienziale (rapporti simbolici più bassi), si verificano molte inversioni strutturali e semiotiche. Tra queste inversioni c'è la crescente ascesa alla ribalta dell'esperienza religiosa come fenomenologia rituale prevalente e, con l'esperienza religiosa, una corrispondente manifestazione del concetto di *communitas* di Victor Turner (Turner 1969; 95-165), in cui una chiara distinzione tra l'esperienza religiosa e l'ordine sociale diventa inequivocabile.

### ***Generazione di quest come "overflow"***

Le relazioni strutturali e fenomenologiche all'interno della massa devono essere considerate in termini di probabilità, non di certezza. L'incertezza aumenta con l'individuo specifico in un dato momento, mentre la certezza aumenta attraverso l'osservazione di gruppo nel tempo. Intendo dire che è difficile prevedere quale esperienza possa vivere un particolare individuo in un dato momento, soprattutto nelle condizioni presentate dalla massa. Poiché le relazioni S/O predominanti tra i simboli della cerimonia e i loro potenziali significati sono per lo più segni arbitrari di Terzità (come ho sostenuto).

Considerando il modello semiotico di Pierce e le nostre esperienze comuni, possiamo tutti

sperimentare il fatto che, con il potenziale di "semiosi infinita", non ci sono limiti a ciò che potrebbe accadere nella mente di ogni membro di una congregazione in un dato momento. Tuttavia, con il tempo, quando si prendono in considerazione i grandi numeri, possiamo arrivare provvisoriamente, attraverso l'osservazione, la partecipazione e la riflessione, ad alcune previsioni. Quello che possiamo dire della Messa, considerando il suo potenziale semiotico (le categorie segniche predominanti e le attività sceneggiate della congregazione) è che c'è una generale incoerenza fenomenologica che fa difetto all'ordine sociale *in generale*. Cioè, al posto di un'esperienza comune tra i fedeli in relazione al significato della Messa, c'è un'esperienza condivisa dell'ambiente sociale.

Tuttavia, se si confronta l'enorme quantità di energia, dedizione ed entusiasmo che si sprigiona nello svolgimento delle processioni della Semana Santa e delle romerías di Analusia da parte delle persone che le realizzano, con l'*apparente* incoerenza della fenomenologia della Messa, ci si potrebbe chiedere se la Messa sia ancora un rito vitale all'interno del sistema rituale anadaluso! Ma ciò sarebbe fuorviante. Il "lavoro" stimolato da ciò che la Messa presenta alla congregazione, attraverso la simbolizzazione della transustanziazione e la sua esegesi nel sermone, non può essere sottovalutato. *Ciò che viene simboleggiato nella Messa supera di gran lunga le strutture rituali della Messa per realizzarsi nel momento: Questo non è un difetto della Messa, ma la sua potenza.*

Al suo livello più fondamentale, il mistero della transustanziazione all'interno della Messa riguarda le relazioni tra lo spirito (la coscienza in qualche modo) e la materia; il significato della vita e della morte; e il motivo per cui, alla luce di tale relazione, l'essere umano è in grado di vivere in un modo o nell'altro.

morale ha conseguenze reali. Arrivare, all'interno di un rituale, a un qualsiasi grado di comprensione di questi misteri, che sia una volta alla settimana o ogni giorno, potrebbe richiedere una vita intera e comunque potrebbe non avere alcun risultato apprezzabile. Per raggiungere un qualsiasi livello di comprensione, un qualsiasi "significato", dietro la Messa, l'individuo deve continuare il lavoro al di fuori dei confini rituali della Messa. La Messa presenta un mistero ma non lo risolve, almeno non in modo immediatamente evidente o accessibile ai praticanti. Ma questo è il suo grande potere. Assicura alla congregazione che c'è una soluzione - se solo riuscisse a coglierla, se solo riuscisse a sperimentarla, se solo perseguisse il mistero con sufficiente determinazione e fede.

Charles Laughlin, in *Brain, Symbol & Experience* (1990), discute il modo in cui un segno può suscitare in un lettore di segni una risposta che potrebbe indurlo a cercare attivamente il suo oggetto nell'ambiente (si veda "penetrazione simbolica" in Laughlin, McManus e d'Aquili 1990, 185-195). È proprio questo "cercare" (quest), che risulta dalla formulazione di un oggetto immaginato all'interno del "modello rappresentazionale interno" (145) e che poi procede alla sua ricerca nell'ambiente operativo, il punto cruciale di questa discussione.

Nel caso del rituale (e Laughlin chiarisce che il rituale è una componente centrale della sua argomentazione), il rituale diventa l'"ambiente operativo" creato dall'uomo che genera la ricerca come risultato dell'incontro con il simbolo. Questo modello, a prima vista, sembra sostenere la versione eliadiana dell'"eterno ritorno" (Eliade 1991), uno stato fenomenologico che risulta dall'incontro con il sacro attraverso il mito o il simbolo. Laughlin, tuttavia, nel capitolo dedicato all'elaborazione simbolica afferma: "... stimolata da eventi nell'ambiente operativo. In

In quest'ultimo caso può esserci una componente motoria nell'acquisizione dell'oggetto da soddisfare. In altre parole, l'individuo può andare alla ricerca dell'oggetto desiderato (Powers 1973, Arbib 1972). In questo caso diremmo che il simbolo ha 'realizzato' il suo significato" (Laughlin online tutorial 2006).

Tuttavia, sostengo che sia un errore pensare che l'esperienza religiosa possa seguire solo dall'incontro simbolico, e questo è ciò che Laughlin sembra proporre. Se il compimento del significato del simbolo si traduce in una ricerca, la realizzazione del suo significato non risiede in un incontro semiologico, ma nella ricerca fisica di un'esperienza che può arrivare o meno a compimento.

Il fallimento, come ci presentano le leggende del Graal, è probabile quanto il successo. L'aspetto interessante è che i simboli presentati nella Messa finiscono per "adempiere" alle loro funzioni attraverso l'innesto di una ricerca, di un movimento fisico nell'ambiente.

Il lavoro di William A. Christian Jr. sostiene in modo convincente, sulla base di un'analisi statistica di documenti rurali e urbani della Spagna del XVI secolo, l'equa distribuzione della religiosità in tutti gli strati sociali. Non sembra esserci alcun corollario tra istruzione, ricchezza o occupazione e suggestionabilità religiosa (Christian 1981). Se questo è il caso, due implicazioni sono particolarmente rilevanti per questa sezione.

In primo luogo, spiega perché, tra le molte persone (anche se ovviamente non tutte) che sono stimolate a perseguire ciò che è simbolicamente rappresentato nella Messa, non ci sono comunanze sociali condivise. Ciò che mi è apparso evidente sul Rocío - e che è stato notato da molti scrittori (Trujillo Priego 1995; Muñoz Y Pabón 1991; Rengel, Gelan e Gómez 1995; Murphy 1994) - è che i Rocieros sono

equamente distribuiti tra gli strati sociali. Se il perseguitamento dell'esperienza religiosa non è condizionato da

posizionamento sociale, allora gli argomenti a favore e contro la *communitas* come fenomeno reale tra i pellegrini sono implicati a favore della ben nota posizione di Victor Turner secondo cui i pellegrinaggi sono caratterizzati dalla *communitas* ([1978] 1995, 252-255).

La mia proposta provvisoria sul perché il rituale simbolico possa generare un grado di ricerca in molti individui è che i simboli e l'attività rituale creino la perturbazione che innesca un potenziale che per alcune persone è più dominante che in altre. Se vediamo la "periodicità" - il processo continuo del sistema nervoso umano che verifica i dati sensoriali con il modello interiorizzato dell'ambiente, come descritto da d'Aquili e Newberg (1999, 87-90) - allora l'esperienza olistica (o la variazione dell'esperienza religiosa) potrebbe essere molto più vicina alla coscienza di base per alcuni individui che per altri. Con questo intendo dire che per alcuni individui, mettere in discussione la natura del loro modello interno dell'ambiente, la loro esperienza della realtà, rispetto a ciò che percepiscono in un dato momento, costituisce una componente importante della loro personalità.

L'esperienza della realtà nel suo complesso, per alcuni individui, potrebbe essere meno profondamente oscurata dalla differenziazione lineare della coscienza nell'esistenza quotidiana. Più semplicemente: Forse in alcuni individui la mente mistica è più facile da stimolare perché, all'inizio, svolge un ruolo più importante nella coscienza quotidiana. Questo potrebbe essere direttamente collegato, o semplicemente analogo, alle conclusioni di Judith Becker sul modo in cui le persone elaborano la stimolazione musicale; alcune persone sono semplicemente più predisposte di altre a quello che lei chiama "ascolto profondo" (Becker 2004, 54).

Sto proponendo un semplice modello basato sui principi dello strutturalismo

biogenetico che spiega come un simbolo possa generare un'attività, ma lo sto esprimendo in

termini di semiotica dell'esperienza e della rappresentazione e in relazione alle diverse categorie di segni e alle loro caratteristiche intrinseche secondo il modello di Peirce. Ritengo che sia lo strutturalismo biogentico sia la semiotica peirceana possano essere resi più semplici e utili se applicati alla performance rituale che assume l'esperienza religiosa (in qualsiasi varietà) come punto di partenza di ogni analisi.

Lo spostamento della conoscenza esperienziale diretta da parte di un simbolo come la croce può potenzialmente creare in alcuni individui il desiderio, o addirittura il bisogno, di colmare questo spostamento attraverso un qualche tipo di esperienza. Qualunque sia il motivo che spinge gli individui a rispondere a questo tipo di rappresentazioni simboliche astratte, è evidente che molte persone vi rispondono. Lo strutturalismo biogentico cerca di modellare un modo in cui questo processo può avvenire.

L'andare avanti di quegli individui che sono spinti a cercare livelli più profondi dell'esperienza religiosa non sembra riflettere il condizionamento sociale e quindi nasce, fin dall'inizio, come un potenziale di *communitas*. Questo di per sé suggerisce fortemente che l'esperienza religiosa è radicata nei processi del corpo ed è in qualche misura una funzione del corpo umano. Inoltre, la stessa metafora di una "ricaduta", dovuta all'attività rituale, una ricaduta al di là delle strutture rituali, suggerisce una somiglianza, se non altro come metafora, con la "ricaduta" che i sostenitori della neurofenomenologia (Laughlin, d'Aquili, et al.) sostengono dia inizio alla catarsi dell'esperienza della mente mistica. Si noti, inoltre, che anche la scuola del funzionalismo ha usato il termine "breccia" per modellare i processi rituali come reazioni alle pressioni sociali, e van Gennep lo ha usato per modellare le transizioni

da un rituale all'altro che comportano l'attraversamento dei confini, o *limens* (van Gennep 1960, 15-25), come ho riferito nel Capitolo 2.

I confini del rituale della Messa sono costituiti dallo spostamento esperienziale che simboleggiano (l'esperienza religiosa), e in questo modo contribuiscono alla loro stessa "rottura", indicando qualcosa che non è presente nel momento e che è al di là delle strutture rituali all'interno delle quali i simboli sono presentati.

Come vedremo nel Capitolo 12, secondo il modello dello strutturalismo biogenetico, le due varianti strutturali del sistema nervoso umano possono anche operare per infrangere i confini tra loro quando ci si avvicina all'esperienza religiosa. Sembra esserci una sorta di parallelo isomorfico tra un sistema rituale e il sistema nervoso umano che suggerisce che entrambi partecipano a uno scambio processuale che si estende oltre i confini di un particolare rituale o di un particolare individuo umano.

Per riassumere l'analisi semiotica fatta finora:

- L'alto livello di dislocazione esperienziale della Messa si traduce in un alto rapporto simbolico tra ciò che viene simboleggiato e ciò che viene effettivamente vissuto. Questo rapporto suggerisce una funzione rituale altamente simbolica da parte della Messa nella sua relazione con il sistema rituale nel suo complesso. Ma per determinare se questo è vero o meno, cioè che la Messa funziona con un alto rapporto simbolico, è necessario confrontare la Messa con gli altri rituali del sistema.
- La ricerca di un'esperienza più profonda sembra derivare, con mezzi non del tutto chiari, dall'alto rapporto simbolico che opera all'interno della Messa: Ciò che viene simboleggiato supera la capacità strutturale del rituale di mettere in relazione diretta simbolo ed esperienza. La Messa sembra generare attività che vanno oltre la sua stessa esecuzione.
- L'"impulso" di ricerca verso un'esperienza più profonda si estende oltre i confini sociali, il che suggerisce l'esistenza di una *communitas* fin dall'inizio del perseguitamento, o della ricerca, dell'esperienza. In questo contesto, conoscenza ed esperienza possono essere considerate sinonimi. Entrambe sembrano essere radicate nel corpo e non sembrano essere prodotti del condizionamento sociale.
- Il processo di superamento delle strutture rituali della Messa, vale a dire, individui o

I gruppi che si spingono al di là di queste strutture, come un rituale in sé, come nel caso della romería, sembrano assumere la forma di un movimento verso l'esperienza religiosa che di per sé assomiglia ai processi neurologici di *raggiungimento dell'esperienza religiosa*, secondo il modello presentato dallo strutturalismo biogentico. Questo attraversamento delle soglie, o dei confini, può essere visto in termini di "breccia", e abbiamo già visto che un tale processo si verifica a diversi livelli nella discussione del pellegrinaggio processionale nel Capitolo 2. La "breccia" neurologica, come metafora con cui modellare l'esperienza religiosa, sarà ulteriormente discussa nel Capitolo 12, quando si prenderà in considerazione lo strutturalismo biogenteico o il suo termine più generale, neurofenomenologia.

### ***Il lavoro sul campo sulla musica e la Messa a El Rocío conferma l'analisi semiotica***

Il seguente riassunto illustra il funzionamento della Messa a El Rocío per quanto riguarda la partecipazione e la componente musicale. Con questa breve esposizione spero di dimostrare due punti chiave: (1) La Messa è un rituale astratto relativamente stabile, poco influenzato dalle idiosincrasie locali. Allo stesso modo, la sua funzione all'interno del sistema rituale andaluso complessivo è la stessa del pellegrinaggio: una funzione simbolica. (2) Le caratteristiche di astrazione e resistenza alle circostanze locali si riflettono nella funzione musicale della Messa: In primo luogo, la musica è accessoria.

In secondo luogo, quando è presente, la sua funzione è riferita alle attività della Messa; in questo modo funziona simbolicamente all'interno della Messa, così come la Messa funziona simbolicamente all'interno del sistema rituale.<sup>36</sup>

#### **La Messa in Cattedrale (primo giorno, 2004)**

La Messa nella Cattedrale di Granada è stata celebrata la mattina dell'inizio del pellegrinaggio di El Rocío. Tutta la Hermandad ha partecipato a questa Messa.

Significativamente, è stata una delle due sole Messe dell'intero pellegrinaggio del Rocío che ha avuto come protagonisti i fedeli.

questa partecipazione totale. Il Vescovo di Granada ha celebrato la Messa e il coro Rocío ha cantato le Sevillanas Rocieras. Al termine della Messa, la Hermandad è uscita dalla cattedrale in una processione guidata dal Tamborilero.

Alla fine ho scoperto che non tutti partecipavano alla Messa ogni giorno del pellegrinaggio, anche se veniva celebrata quotidianamente. Cosa rendeva la Messa d'addio così compulsiva, mentre le Messe lungo il percorso e persino all'Aldea erano apparentemente facoltative?

### Messa lungo il Cammino (terzo giorno)

È stato nella città di Coria che ho capito per la prima volta che sul Cammino di Rocío si celebrava la Messa. È stato interessante vedere una Messa celebrata da uomini a cavallo all'aria aperta, e forse sono stati proprio i cavalli ad attirare la mia attenzione sul campo centrale del campeggio quella mattina presto.

Nei giorni successivi mi sono imposto di contare il numero di persone che partecipavano alla Messa. Ho continuato a farlo anche l'anno successivo. Ho scoperto che solo l'8-10% dei Rocieros partecipava alla Messa quotidiana. Non si trattava sempre delle stesse persone. Alcune delle stesse persone erano quasi sempre presenti, ma nel complesso i partecipanti variavano. Questo rapporto è diventato prevedibile e non è mai variato in modo significativo durante i miei due cammini sul Rocío.

Durante la Messa, il resto dell'accampamento si preparava a proseguire la giornata di cammino o semplicemente a socializzare.

Un'altra osservazione su questa Messa è stata il semplice fatto che non c'era alcuna musica.

### La Messa "a razzo" (quinto giorno)

La Messa "a razzo", come la chiamo da allora, si tenne nel campo aperto all'interno del grande cerchio di *carretas* il mercoledì mattina, il quinto giorno. La zona era collinare e coperta a intermittenza da un leggero bosco. La Messa di quella mattina era curiosa perché il *cohetero* (l'uomo incaricato dei fuochi d'artificio) era stato arruolato per fornire una punteggiatura sonora agli "eventi" principali della Messa.

L'aspetto interessante è che proprio questa sostituzione delle esplosioni con la musica mette in risalto la vera funzione della musica all'interno della Messa: È puramente di supporto e di riferimento. Le esplosioni sono state nel migliore dei casi divertenti, nel peggiore un po' fastidiose, ma comunque la Messa è continuata ed è stata eseguita come sempre e come è stata per secoli: Palestrina, Coro Rociero, razzi o nessuna musica, la "musica" di accompagnamento è sempre, alla fine, accessoria.

### All'Aldea (località di El Rocío e dintorni): La Messa del Vescovo

All'Aldea si sono tenute diverse Messe durante i tre giorni. L'unica Messa ufficiale del Vescovo si tiene la domenica a mezzogiorno. Sebbene la folla fosse densa e il numero di prelati desse un'aura di importanza, la percentuale approssimativa a cui ho assistito durante il Cammino era ancora valida. Anzi, molto probabilmente era inferiore. L'enorme numero di persone presenti al Rocío rendeva impossibile che una grande percentuale di Rocieros potesse rientrare nei confini della piazza.

All'interno della piazza, la gente era nei bar a bere caffè o a mangiare mentre fuori si svolgeva la Messa, anche se era trasmessa dagli altoparlanti. Anche in questo

caso, si riusciva a malapena a vedere ciò che accadeva tra la folla fitta e il caldo.

era miserabile. La Messa era una Messa Rociero, il coro era un Coro Rociero, quindi c'erano molti canti e alcuni bravi solisti che cantavano alcune forme di *cante jondo*, o canto profondo, del flamenco.

### La Messa della Hermandad

La Messa dell'Hermandad viene celebrata nell'Eremo, la chiesa centrale che ospita l'immagine della Virgen del Rocío. Ogni Hermandad riceve un'ora specifica in cui celebrare la propria Messa e vi si reca in processione, insieme al proprio parroco che condurrà il rito. La Messa dell'Hermandad di Granada è stata celebrata da Padre Enrique il primo anno e da Padre Pedro il secondo anno. In entrambe le occasioni hanno partecipato la maggior parte, se non tutti, i membri della Hermandad.

### La Messa del Tamborilero

Nella Messa del Tamborilero, un grande gruppo di Tamborileros suona tutte le sezioni musicali. Durante ogni Rocío si tiene una sola Messa del Tamborilero, aperta a tutti. L'affluenza era massima, ma c'era anche un flusso costante di visitatori che entravano e uscivano dall'eremo durante l'esecuzione del rito. Non si riusciva a sentire molto di quello che diceva il sacerdote a causa del rumore creato da tante persone che entravano e uscivano dalla grande sala centrale della chiesa. Ciononostante, la Messa è andata avanti ed è stata scandita dall'ensemble dei Tamborileros.

## *Sintesi della messa a El Rocío*

Le Messe ufficiali di ogni Hermandad, che sono quasi obbligatorie nel clima della romería, sono molto partecipate. Queste Messe hanno un aspetto ceremoniale che coinvolge lo status dell'Hermandad nel suo complesso e riflette l'impegno alla fede cattolica da parte dei Rocieros in una veste simbolica e ceremoniale. Tuttavia, le Messe destinate al grande pubblico, sebbene apparentemente ben frequentate in termini di numero lordo, non lo sono state in termini percentuali; la partecipazione è stata simile a quella delle Messe quotidiane dell'Hermandad sul Cammino (circa l'8-10%).

Sarebbe un errore da parte del lettore (o dell'analista), a giudicare da questi dati di affluenza, supporre l'irreligiosità dei Rocieros. La loro stessa presenza al Rocío, soprattutto in vista dei rituali musicali devozionali descritti nei capitoli 5 e 6, testimonia la loro dedizione e il loro fervore. Inoltre, non è una questione di Messa contro Rocío o di rapporto tra i Rocieros e la Chiesa cattolica. Piuttosto, queste percentuali rivelano la dinamica interna al sistema rituale andaluso, che suggerisce una differenza di funzione tra la Messa e il Rocío.

Le persone che partecipano al Rocío non vanno in pellegrinaggio semplicemente per sperimentare la Messa in un ambiente diverso. Suggerisco che vadano a sperimentare ciò che la Messa simboleggia, ma che strutturalmente non permette di sperimentare, e nemmeno di perseguire, tali esperienze. In altre parole, i Rocieros vanno in pellegrinaggio per vivere la loro religione più profondamente e in modo più diretto. Ciò che consiste in questo è stato ampiamente descritto nella Parte I: la comunione fra

individuo e divinità, individuo a comunità e individuo a individuo. Come vedremo nel capitolo 10, questa comunione culmina nel rito della Salida.

I Rocieros mettono in pratica e sperimentano (al livello che ciascuno desidera perseguire) ciò che viene presentato attraverso la dottrina e il simbolo della Messa. Non sorprende quindi che la maggior parte dei Rocieros partecipi alla Messa solo nelle occasioni che ne richiedono la presenza (le Messe ufficiali dell'Hermandad) o quando ne sentono un bisogno particolare. In generale, però, partecipano al Rocío per scopi esperienziali che si trovano proprio al di fuori della Messa, ma che sono comunque intimamente legati alla Messa.

Approfondirò ulteriormente questa relazione tra l'esperienza religiosa e lo spettro simbolico ed esperienziale del rituale nella Parte III, la sezione teorica di questa tesi, in particolare nei Capitoli 12 e 13.

Un'altra implicazione interessante della mia partecipazione alla Messa così come viene eseguita all'interno della romería di El Rocío è il parallelo musicale. Il lettore potrebbe chiedersi: "Quale parallelo musicale, non sembra essercene alcuno?". È proprio questo il punto. Come rivelano le brevi descrizioni delle Messe riportate sopra, in una Messa può non esserci alcuna componente musicale, possono esserci effetti sonori (ad esempio, la "Messa del razzo"), oppure possono esserci stili musicali idiosincratici, ad esempio la musica dei Tamborileros e la musica del Rocío con i suoi elementi di flamenco. Ciò che è importante notare è che la funzione del rituale e la sua coreografia di base non sono influenzate in un modo o nell'altro dal corollario musicale. In questo senso, la musica funziona come un commento simbolico agli eventi del rituale, e punta a quegli eventi così come quegli eventi, essendo essi stessi eventi simbolici, puntano altrove, al di là di sé stessi.

ad un potenziale significato. In altre parole, sia la musica che gli eventi e i simboli rituali funzionano in modo referenziale. In entrambi i casi c'è un oggetto assente: la musica punta all'oggetto degli eventi rituali e al loro significato potenziale (non agli eventi stessi con i quali non ha alcuna relazione reale), e quegli eventi rituali puntano all'oggetto assente al di fuori della Messa, che è il loro significato potenziale completo: la comunione con il divino, il rapporto con la mortalità, i valori morali, ecc. L'esperienza della musica è limitata dalle strutture rituali e dalle loro funzioni simboliche intrinseche, e allo stesso modo anche l'esperienza della Messa è limitata dalle stesse strutture rituali che sono configurate per presentare una rete di simboli.

Nella Parte III sosterrò che l'oggetto assente essenziale di qualsiasi rituale simbolico religioso è l'esperienza religiosa stessa (come modellato dallo strutturalismo biogenetico). In modo analogo, la principale differenza tra la musica della Messa e quella di una juerga (sia essa religiosa o sacra) è che nella juerga l'esperienza è quella della musica stessa, in qualsiasi misura possa essere raggiunta. Le strutture delle juergas di Rocío sono solo un cerchio di persone, forse il Simpecado, e le strutture della musica. Come ho presentato nel Capitolo 6, la juerga ha pochi vincoli o confini strutturali e qualsiasi "significato" si trova solo nelle esperienze incarnate dei praticanti nel momento. L'esperienza del rituale è il rituale stesso, che nel caso della juerga è l'esperienza della musica stessa. Sto suggerendo che la funzione della musica all'interno della juerga religiosa, in quanto costituente un rituale di esperienza, ha un contenuto simbolico parallelo al contenuto simbolico del rituale stesso. Nel caso della juerga, poiché la struttura rituale e le strutture musicali sono praticamente identiche,

anche le loro funzioni simboliche sono le stesse, e sono praticamente nulle. Né la musica della juerga, né l'estetica incarnata che si manifesta e si crea all'interno del rituale musicale che costituisce la juerga, si riferiscono a qualcosa al di fuori di loro.

Se continuiamo l'analogia e la applichiamo alla Messa, vediamo che il parallelo regge: la musica è simbolica, così come il rituale stesso in generale. Sebbene la musica, come suggerisce la breve rassegna della Messa al Rocío, possa essere completamente separata come componente e corollario dell'esecuzione della Messa, essa deve comunque, se è presente, diventare subordinata alla funzione simbolica e alla coreografia strutturata della Messa.

Svilupperò ulteriormente questo tema, come ipotesi teorica, nella Parte III.

Ma il principio di base è semplice: A prescindere dal grado di funzionamento simbolico (referenziale) di un rituale, rispetto ad altri rituali all'interno del sistema rituale, se c'è una componente musicale in quel rituale, anche la musica deve funzionare più o meno allo stesso grado simbolico (grado di referenzialità) del rituale stesso. In entrambi i casi, il grado di funzione simbolica rifletterà il rapporto simbolico (come discusso in precedenza in questo capitolo) del rituale all'interno del sistema rituale complessivo. Chiamo questa relazione teorica l'ipotesi della congruenza funzionale tra musica e rituale.

### *Conclusioni sulla Messa e sul suo rapporto con il pellegrinaggio di El Rocío*

Charles Laughlin e Eugene d'Aquili, in *The Spectrum of Ritual*, hanno discusso il potenziale (o, piuttosto, la mancanza di potenziale) della Messa per creare livelli più profondi di esperienza (1979, 178). Poi hanno dato suggerimenti su come

la Messa potrebbe essere,

ipoteticamente ristrutturati in modo da avere un maggiore potenziale di induzione alla trance (Laughlin e d'Aquili 1974, 183). In questo senso, Laughlin e d'Aquili hanno commesso la stessa svista che hanno commesso gli altri teorici del rituale prima di loro, cioè hanno inserito tutti i rituali nella stessa categoria funzionale (come discuterò ulteriormente nel Capitolo 12).

La Messa non fallisce nell'induzione alla trance, né come mezzo per suscitare epifanie o emozioni forti, ma piuttosto è strutturata in modo da evitare deliberatamente tutte e tre le cose. Funziona in modo simbolico e da lì i praticanti possono accedere a livelli più profondi di esperienza attraverso i subrituali che si sono staccati dalla massa. Nei due capitoli seguenti vedremo che cosa i gradi di approfondimento dei rituali esperienziali contribuiscono al sistema rituale complessivo che la Messa, in quanto rituale altamente simbolico, non fa. Laughlin, per qualche motivo, considerava la Messa come un'opera esperienziale comunitaria che non riusciva ad avere successo. Ma io credo che la Messa riesca magnificamente in ciò che fa: incoraggia la ricerca dell'esperienza religiosa simboleggiando magnificamente e con forza l'esperienza religiosa come un'esperienza di comunione diretta con il divino, in contrapposizione a una semplice comunicazione con il divino.

Sono due i concetti che ho introdotto in questo capitolo: default esperienziale rituale e proliferazione rituale. Il primo richiama l'attenzione su ciò che viene sperimentato al posto di ciò che è stato altamente simbolizzato. Nel caso della Messa ci sono due elementi discorsivi fondamentali: La Santa Comunione e il sermone. Indipendentemente dal fatto che si sperimenti la comunione con il divino o che si comprenda completamente il sermone, c'è l'esperienza dell'ambiente sia fisico che sociale, e

questa esperienza costituisce il default esperienziale. In un rituale altamente simbolico, la differenza tra ciò che viene sperimentato di default e ciò che viene simboleggiato può essere ampia. Tuttavia, questo "divario", per così dire, si riduce sostanzialmente quando si scende nei rituali più esperienziali. La ragione di ciò, sostengo, è che le esperienze di tali rituali manifestano, o "forgiano", simboli che sono essi stessi risultati diretti di quelle esperienze e quindi i simboli non fanno altro che rimandare alle esperienze che li hanno generati.

La proliferazione rituale costituisce il processo attraverso il quale un rituale sposta la propria esperienza in ordini superiori di contenuti simbolici, interrompendo allo stesso tempo i subrituali che hanno assorbito i gradi di esperienza che sono stati spostati nella simbolizzazione. Nella proliferazione dei subrituali, le differenze tra le esperienze predefinite e ciò che viene simbolizzato si riducono di conseguenza. Come funzione semiotica, i simboli e i loro oggetti sono in relazione con i loro interpreti più nei regni peirceani di Firstness e Secondness e molto meno come relazioni discorsive di Thirdness, come quelle che dominano all'interno del rituale simbolico. Questa traiettoria sarà esaminata nei due capitoli che seguono.

In questo capitolo ho anche presentato un'argomentazione preliminare che suggerisce che le relazioni semiotiche intrinseche a un rituale, le relazioni S/O che cambiano categoricamente da rituale a rituale e che a loro volta riflettono le mutevoli funzioni del simbolo e dell'esperienza, sono parallele alla funzione musicale all'interno di ciascun rituale. Questa relazione parallela sarà tracciata anche nei capitoli successivi e, come già detto, sarà sviluppata teoricamente nel capitolo 13.

## Capitolo 9: La gioiosa processione di

Il compito del capitolo precedente è stato quello di suggerire che il significato e l'opera della Messa si trovano, almeno in gran parte, al di fuori delle sue strutture e della sua esecuzione. I suoi significati simbolici superano le limitazioni strutturali del rituale e non possono, a meno di un'esperienza mistica spontanea di comunione divina, essere pienamente realizzati al suo interno. Questo capitolo ha esplorato queste relazioni.

Lo scopo centrale di questo capitolo è quello di rivelare il contrario per quanto riguarda le processioni del Rocío: Il significato risiede quasi interamente nella loro performance. Non solo il "significato" non si trova al di fuori delle strutture rituali, ma può essere compreso *solo* come prodotto della performance strutturata. Judith Becker fa un'osservazione simile riguardo all'esperienza della trance: "Conoscere è fare" (Becker 2004, 160). Più significativamente, mi sono resa conto che il significato come oggetto rituale è in gran parte irrilevante a El Rocío in generale; qualsiasi ricerca affannosa di esso è in realtà una distrazione.

Anche gli aspetti storici del Rocío - come il rapporto tra la modalità di glorificazione della Messa e la sua relazione con le processioni rituali "de Gloria" delle *romerías* - non rivelano nulla delle processioni stesse, ma piuttosto rivelano solo in quale modalità emotiva si trovano in relazione alla Messa e quindi all'intero sistema rituale andaluso. Nella misura in cui le romerías sono esperienziali è proprio nella misura in cui resistono a qualsiasi tipo di spiegazione che punti al di fuori della performance rituale. Quelle che seguono sono una serie di sottovoci che condurranno il lettore passo dopo passo verso la comprensione di come le processioni siano

strutturate, sia fisicamente che socialmente, per

raggiungere questo fine: sperimentare la glorificazione e persino la comunione con la Vergine Maria in contrapposizione alla simbolizzazione di queste esperienze. Vale la pena notare fin dall'inizio che la struttura sociale sembra essere un ostacolo a questo fine, e quindi è il primo ostacolo strutturale invisibile da sciogliere una volta che le strutture rituali fisiche della Cattedrale sono state violate. La processione rituale è il veicolo attraverso il quale la congregazione si muove "nella foresta", per attraversare una serie di soglie liminari alla ricerca di esperienze più profonde.

### ***Osservazioni generali: Struttura e antistruttura: i cortei popolari***

Non appena i Rocieros escono dalla porta della cattedrale il sabato mattina, la relazione strutturale tra sacerdote e congregazione subisce una drammatica trasformazione. Il sacerdote, se va con loro (come è successo durante il mio primo Rocío), prende posto tra i Rocieros come un altro Rociero. Non è che il suo status all'interno della congregazione diminuisca improvvisamente; è semplicemente che il suo ruolo *rituale* è completamente cambiato. Questo cambiamento di ruolo è frutto di un completo consenso reciproco.

Per esempio, Don Enrique è il *consiliario* ufficiale della Hermandad de Granada. Tuttavia, oltre a essere l'intermediario tra la Hermandad e la gerarchia ecclesiastica - colui che si assicura che la teoria (la dottrina della Chiesa) e la pratica (il rituale) rimangano consonanti e non si allontanino troppo - non ha nulla a che fare con la pianificazione effettiva dell'itinerario né con le pratiche rituali del Rocío. Don Enrique celebra la Messa ogni giorno del Rocío su richiesta della Hermandad. Durante il mio secondo Rocío, don Enrique non ha partecipato, e al suo posto c'era il giovane parroco rurale

Il sacerdote Padre Pedro si unì ai Rocieros a metà strada, presso la città di Coria. Le prime processioni del Rocío di quell'anno non avevano alcun sacerdote. Fin dall'inizio della romería si assiste a un trasferimento di autorità, per quanto temporaneo, dalla gerarchia ecclesiastica al popolo stesso. Il rituale è creato e diretto dalla congregazione stessa.

### Ordine di processione

Ciò che appare evidente a colpo d'occhio sulla composizione strutturale esteriore delle processioni formali è che il cuore della processione è il Simpecado e gli elementi immediatamente costellati intorno ad esso. Questo è stato notato e descritto nella Parte I.

Il tamborilero cammina direttamente davanti al simpecado. Se il Simpecado si trova nella carreta, la squadra di buoi è guidata dal *bueyero* (conducente di buoi), a volte da due di loro. Gli ufficiali della Hermandad precedono il Tamborilero o si mettono dietro o a lato del Simpecado. Seguono, in ordine, le persone con le *promesas*, il resto dei Rocieros e i cavalieri. Questa è la formazione di base della processione formale, ed è fondamentalmente la stessa in tutte le Hermandad di cui sono stato testimone. Se c'è una carovana, i carri arrivano generalmente per ultimi. Una curiosità che ho notato riguardo alla Hermndad della città di Huelva è che la loro processione d'ingresso consisteva interamente in un Simpecado, seguito da una "cavalleria" virtuale (centinaia almeno) di uomini e donne a cavallo, seguiti a loro volta da una una carovana trainata da muli. Questo è stato l'unico caso in cui ho assistito all'assenza di pedoni in una processione.

Ciò che non è evidente a prima vista è che non c'è alcun corollario tra lo status sociale all'interno della società in generale e la posizione all'interno della processione. Non c'è alcun riferimento alla ricchezza, allo status o all'importanza sociale all'interno della processione. Le posizioni di autorità all'interno della Hermandad sono assunte volontariamente e si ottengono con il voto. L'autorità si misura solo in base al grado di adempimento del compito assunto, poiché non esistono mezzi per costringere all'obbedienza o alla collaborazione. Inoltre, chiunque può prendere posizione praticamente ovunque all'interno della processione. Nel mio primo anno ho avuto l'onore di portare lo stendardo della Vergine alla testa della processione. Nessuno spettatore avrebbe potuto indovinare chi fossi o quale fosse il mio status da quel gesto.

Sebbene l'ordine e la forma di base appena descritti siano rispettati, non sono fissi o irreggimentati. Il loro stendardo e i loro simboli li precedono, ma il loro comportamento è più simile a un vagabondaggio che a una marcia. La disposizione "in formazione" diventa più pronunciata e deliberata nelle processioni ceremoniali, come la *presentazione* alla Vergine (vedi App. B, "Sabato"), e viene rispettata anche in tutti gli ambienti urbani o di villaggio. Nelle campagne, invece, la struttura è più vagante e "sciolta", poiché il corpo dei Rocieros si estende e diventa meno coerente. Ciononostante, il Simpecado si mantiene il più possibile a vista e a distanza di udito dalla melodia del Tamborilero. In occasione di eventi importanti come l'attraversamento del Rio Quema, la Hermandad si riunisce dietro e davanti al Simpecado, e per l'attraversamento viene rispettata la formazione più stretta (cfr. App. B, "Mercoledì"). Possiamo quindi notare che esiste un certo grado di flessibilità nel modo in cui i rocieros svolgono il loro pellegrinaggio processionale. Gli "ordini"

impartiti sono pochi, ma tutti sembrano conoscere il proprio ruolo e capire come e quando passare dalla forma formale a quella di marcia.

processione informale. L'itinerario ha determinato la sequenza degli eventi (si veda l'Appendice A), ma il modo in cui tale itinerario viene rispettato è frutto di un'attenta pianificazione del gruppo unita alla spontaneità individuale.

### **Itinerario rigoroso, coreografia sciolta**

Non esiste una vera e propria coreografia, né della processione né del Rocío in generale, che imponga le singole azioni. Tuttavia, l'itinerario consiste in un calendario per una sequenza di eventi. All'interno dei parametri stabiliti dall'itinerario, ogni membro può partecipare nella misura in cui è disposto o in grado di farlo. L'impresa è un'enorme impresa logistica e le responsabilità degli ufficiali sono estremamente impegnative, eppure il programma degli eventi viene rispettato e portato a termine come un orologio.

La differenza essenziale tra l'itinerario del Rocío e il copione e la coreografia della Messa è che il copione della Messa racconta o allude a una storia attraverso la parola, le immagini, la musica e i gesti, mentre la "leggenda" del Rocío ha poco a che fare con l'itinerario, ma tutto a che fare con il luogo in cui si sta andando.

Non c'è alcun elemento mitico che si possa distinguere dall'itinerario. L'itinerario del Rocío, in quanto insieme di istruzioni, è solo un dispositivo per stabilire i parametri entro i quali deve essere svolto il "lavoro" effettivo della processione. Non viene raccontata nessuna storia, né vengono trasmesse idee o concetti specifici, anche se certamente un potenziale testo sociologico può essere interpretato dalle azioni.

Ciononostante, qualsiasi fenomenologia della processione giace latente come un potenziale all'interno delle strutture della processione stessa - potenziale che l'itinerario non

alludere. L'importanza della differenza tra il copione/mito della Messa e il copione/itinerario delle processioni del Rocío è che nel primo caso il copione cerca di dare un significato alle azioni; il copione stesso include un'esegesi di se stesso. Nel secondo, il copione ha un contenuto testuale minimo o nullo. Nella Messa, ogni atto rituale si riferisce a qualcosa al di fuori di sé, qualcosa che non si trova nel momento presente, come dettato dalla sua dinamica mito/rituale (nonostante il potenziale per l'esperienza immediata della Santa Comunione). D'altra parte, il copione della processione del Rocío riguarda il Rocío stesso, quello *particolare*, nel momento presente. L'itinerario consiste in una serie di istruzioni su come realizzare lo specifico Rocío, non in un'interpretazione del suo significato o in un riferimento permanente a un Rocío ideale. Ogni anno l'itinerario cambia, a volte drasticamente. La processione del Rocío è un rito in sé, un'icona in movimento, ma di cosa? Poiché c'è una presenza di simboli all'interno della processione, è importante esaminare come essi funzionino diversamente dai simboli presentati nella Messa.

### ***Analisi semiotica dei simboli chiave***

Come funzionano i simboli portati in processione all'interno di questo cambiamento di stato che le persone subiscono da membri passivi di una congregazione a Rocieros attivi? In questo caso non sto cercando di decifrare un "significato" di questi simboli, perché ognuno di essi potrebbe essere, e certamente è stato, oggetto di interi libri. Mi interessa solo il loro valore predefinito: come vengono vissuti all'interno delle processioni di El Rocío e qual è la relazione tra il simbolo e la sua esperienza predefinita (ciò che sperimentano semplicemente con la loro presenza fisica).

indipendentemente dalle loro intenzioni). È necessario considerare i principali segni semiologici della Terzità per valutare meglio quanto siano drammatici i cambiamenti totali tra il rito della Messa e le processioni formali.

Lo stendardo del *Simpecado* (vedi Fig. 3-3) rappresenta la Virgen del Rocío. È un oggetto di adorazione sostitutivo lungo il percorso del pellegrinaggio, fino a quando le pratiche devozionali non vengono trasferite completamente all'immagine reale della Virgen del Rocío all'interno dell'Aldea. Quando si trova nella carreta, lo stendardo e la carreta ornata servono insieme come oggetto di adorazione o come sfondo per la Messa.

Lo stendardo del Simpecado comprende i seguenti elementi: croce, colomba, motto/iscrizione, emblema/icona, Rociero che porta lo stendardo e Rocieros in processione.

Lo stendardo funge da segno a più livelli. Rappresenta l'immagine custodita nell'Aldea, la Virgen del Rocío, che a sua volta è dottrinalmente una manifestazione della Maria del Nuovo Testamento, la madre di Cristo. Allo stesso tempo, lo striscione rappresenta l'interpretazione specificamente cattolica di Maria Regina del Cielo. Non è mio scopo invocare una discussione sul rapporto teologico tra le tre interpretazioni mariane. Mi interessa solo vedere come funziona lo stendardo del Simpecado all'interno della processione. Come segno è sia iconico (include una forma in miniatura dell'immagine originale) sia simbolico, nel senso che richiede relazioni apprese per capire cosa significhi. Io sono stato un buon esempio di come lo stendardo possa o meno funzionare perché, come ho indicato nel diario, sapevo poco della Virgen del Rocío prima di andare in pellegrinaggio e non sapevo nulla del Simpecado.

Come è emerso finora, lo scopo centrale della romería di El Rocío e delle sue processioni è la glorificazione della Vergine di El Rocío attraverso la romería. È attraverso il pellegrinaggio stesso che avviene la glorificazione. In quest'ottica, lo stendardo specifico del Simpecado di Granada è un complesso di segni che consiste, in ordine fisico discendente dall'alto verso il basso, in un ordine di segni che può essere visto in termini di gradi decrescenti di astrazione. La progressione discendente dall'astratto al concreto è enumerata nel seguente elenco di oggetti che nella loro totalità costituiscono un'istanza di un individuo che porta lo stendardo (cfr. Fig. 3-3 per gli elementi 1-3):

1. **La croce:** Il cristianesimo in generale
2. **La colomba bianca:** un doppio simbolo per la Virgen del Rocío e il concetto di Spirito Santo
3. **Lo stendardo come stendardo mariano:** La Maria cattolica generale su base biblica e la sua mitologia
4. **L'iscrizione "*Concebida sin pecado*":** la dottrina dell'Immacolata Concezione
5. **L'emblema:** Maria specifica come Virgen del Rocío, Regina dell'Andalusia.
6. **Il disegno dello stendardo:** La specifica Hermandad di Granada, come organizzazione devozionale dedicata alla Virgen del Rocío, si reca sul Rocío con un proprio specifico stendardo.
7. **Lo stendardo in processione:** L'attuale pellegrinaggio di El Rocío
8. **Quelli che circondano lo striscione:** Gli stessi Rocieros sul Rocío
9. **L'individuo che porta lo stendardo:** Il singolo Rociero all'interno della processione, mentre compie atti di devozione alla Virgen del Rocío, ad esempio portando lo stendardo.

È agli ultimi cinque dell'elenco sopra riportato (5-9) che ogni esperienza dello stendardo deve alla fine fare riferimento, indipendentemente da come si possano o meno interpretare gli strati superiori astratti di significato potenziale. Lo spostamento segno/oggetto si restringe progressivamente dalla croce al portatore dello stendardo. Dico questo per una serie di ragioni. In primo luogo, lo striscione in sé non ha mai altro scopo se non quello di significare il fatto che il

I Rocieros sono sul Rocío. Se si vede il vessillo e/o la carreta del Simpecado, si vede il Rocío stesso. In questo senso non può essere confuso con la miriade di astrazioni che possono essere associate a una bandiera nazionale o a un ciondolo religioso. Lo stendardo si riferisce solo al Rocío.

Non intendo suggerire che il fatto che lo striscione si riferisca al Rocío susciti necessariamente una reazione specifica in un singolo spettatore o in un determinato Rociero. Mi riferisco solo al fatto che lo stendardo del Simpecado esce dalla chiesa che lo ospita solo perché viene portato sul Rocío. Vedere lo stendardo è vedere il Rocío in corso. La relazione quindi, pur essendo costituita da un segno di Terzità, assume comunque caratteristiche di relazioni S/O più dirette che di solito sono proprie dei segni di Primità e Secondità.

La mia analisi a questo punto non è quella di descrivere una potenziale fenomenologia, ma piuttosto di analizzare il rituale come funziona all'interno del suo sistema. Confrontando le processioni del Rocío con la Messa (come ho sottolineato in varie occasioni), possiamo vedere come i loro segni intrinseci funzionino in modo diverso all'interno di ciascun rito. Nel caso delle processioni, la maggior parte dei segni, anche quelli di Terzità, sono autoreferenziali in quanto rimandano al rito stesso e al suo atto fisico immediato. Come spero di poter vedere, gli appelli alle astrazioni universali diminuiscono man mano che si procede all'interno del Rocío.

Il termine "*concebida sin pecado*" ("*concepita senza peccato*") ricamato sullo stendardo deve essere letto per primo e, se non si ha familiarità con la dottrina dell'Immacolata Concezione, deve essere spiegato. Eppure non avevo idea di cosa rappresentasse lo stendardo, nemmeno quando l'ho portato per la prima volta. Ho capito vagamente che c'era un'icona dell'Immacolata Concezione.

Vergine, ma poiché non avevo mai visto la Virgen del Rocío, non avevo capito che si trattava di un'icona specificamente dedicata a lei e non a una Maria universale. Per quanto riguarda il termine che si riferisce all'Immacolata Concezione, non sapevo che fosse scritto sullo stendardo, perché è facile che non si noti tra il resto dell'elaborato ricamo. Avevo già sperimentato il significato dello striscione, proprio in quel momento, e non c'era davvero nulla da spiegare riguardo al "significato" dello striscione. Ero nella processione, potevo sentire l'intensità emotiva e l'eccitazione intorno a me, potevo vedere la bella estetica della processione, potevo sentire le canzoni e il battito ritmico delle mani, e potevo unirmi a loro in qualsiasi momento, se lo avessi scelto. L'adescamento avveniva indipendentemente dal fatto che io comprendessi o fossi consapevole dei simboli. Nessuno di questi atti richiedeva alcun tipo di spiegazione. Ero, nel corpo e nell'azione, già l'oggetto di ciò che lo striscione significava: "Conoscere è fare". La relazione S/O è andata verso il collasso nella misura in cui stavo vivendo la processione.

Sebbene i punti teologici siano importanti nella loro collocazione all'interno del sistema rituale complessivo del cattolicesimo - e i Rocieros sembrano essere consapevoli di questi temi come qualsiasi altro andaluso - questi temi e le loro narrazioni, come il significato dell'Immacolata Concezione, sono comunque astrazioni la cui risoluzione, o chiarificazione, non sono funzioni del pellegrinaggio processionale. La processione non fa riferimento a questioni teologiche relative a Maria, anche se la storia di El Rocío, come ho dimostrato, le riflette.

È importante notare che i contenuti mitologici che circondano l'Immacolata Concezione e il ruolo dello Spirito Santo, per quanto riguarda Maria, non sono semplicemente affrontati ritualmente come parte della processione. Questi concetti

sono compresi

a livello dottrinale e di funzionamento, da parte dei presenti, come parte della loro educazione cattolica. Tuttavia, non sono soggetti di attenzione rituale durante le processioni. Nessuna delle processioni di El Rocío, compresa la Salida (si veda il capitolo 10), può essere considerata una rappresentazione dell'Immacolata Concezione. L'importanza della dottrina, pur essendo vera, non richiede che essa faccia parte dei rituali di glorificazione delle processioni.

Questo può sembrare in qualche modo incongruo a prima vista, ma è comunque vero e costituisce una distinzione centrale, non tra interpretazioni del cattolicesimo ma tra rituali di diverse categorie funzionali. Non è che i significati simbolici non siano importanti; è semplicemente che sono più importanti *altrove*, in qualche altro rituale, ma non nelle processioni del Rocío. Ciò che le processioni affrontano non è il contenuto simbolico dei segni; piuttosto i segni all'interno delle processioni indicano ciò che i Rocieros stanno facendo nel momento del rituale e ciò che stanno vivendo. Nella misura in cui ciò avviene, il *significato viene* spostato; il significato viene *differito*.

Il fatto che queste questioni teologiche, sebbene presenti in forma simbolica, non giochino praticamente alcun ruolo all'interno dei rituali di El Rocío ha un altro aspetto significativo per il campo degli studi rituali, ed è questo: Il fatto che questi simboli e le loro interpretazioni non giochino un ruolo significativo nelle pratiche rituali non avrebbe potuto essere conosciuto senza un'intensa partecipazione ai rituali. Solo partecipando ai rituali stessi ci si poteva rendere conto che quelle considerazioni astratte sono riflessioni a posteriori che, se da un lato *possono essere* sorte come conseguenze della pratica rituale, dall'altro non sono comunque una caratteristica del rituale attuale.

pratiche stesse. Inoltre, si può sostenere che la dottrina dell'Immacolata Concezione sia nata proprio grazie all'attività rituale che ne era alla base. La dottrina stessa è un risultato, per di più tardivo, come discusso in precedenza nel capitolo 2, di attività rituali già vecchie di secoli.

Questo chiaro rapporto tra speculazione teologica e post-fatto del rituale è un'altra indicazione del basso rapporto simbolico insito in El Rocío; cioè, il rapporto relativamente più stretto tra ciò che è simboleggiato e ciò che è presente. In generale, i simboli a cui si rivolge la processione sono in realtà indici di ciò che sta accadendo. Questo è particolarmente vero se si considera che all'interno delle strutture rituali dell'intera romería c'è un ampio spazio e tempo da dedicare a questioni di dogma e di fede, se questo fosse un obiettivo rituale. Ma questo non viene mai fatto. Non ci sono "sermoni" sul Rocío oltre a quelli tenuti durante le Messe. Sto sostenendo che la natura esperienziale del Rocío resiste con veemenza a qualsiasi tipo di esegesi discorsiva a tutti i livelli possibili che medierebbe, e quindi distrarrebbe, dall'esperienza devozionale diretta al centro del Rocío. Mentre la Messa coltiva il simbolo e l'argomentazione in misura eccellente, El Rocío, in egual misura, resiste a entrambi.

## Il Tamborilero

I tamborileros non hanno una funzione simbolica astratta che possa essere affrontata ritualmente; essi simboleggiano la loro funzione. Il tamborilero è un simbolo di tutte le processioni andaluse, ma è più associato al Rocío che a qualsiasi altro. Come rivela la Parte I, il Tamborilero ha un'eredità storica immensamente ricca.

Ma a

del Rocío la sua importanza è solo nella misura in cui funziona all'interno delle processioni. Una statua di bronzo a lui dedicata all'Aldea celebra la sua posizione importante all'interno del Rocío. Ma anche in questo caso il contesto storico è del tutto successivo. Ho riconosciuto immediatamente che il tamborilero guidava la processione e che il suo tamburo e la sua melodia significavano "Andiamo in processione per celebrare la Virgen del Rocío" - e, ancora una volta, era esattamente quello che stavamo facendo.

Sul Rocío, le melodie funzionano come uno striscione sonoro per annunciare la posizione del Simpecado e il fatto che è in movimento. Ogni volta che il Simpecado è in movimento, la Hermandad è in processione, sia essa formale o informale. Anche in questo caso, qualunque sia il simbolismo che le melodie del Tamborilero possono aver acquisito per alcune persone (tra cui un analista) e che potrebbe riferirsi a qualcosa al di fuori della processione, *all'interno della* processione le due melodie processionali non significavano nulla se non che eravamo in processione. Ciò che ho imparato sulle melodie e sul Tamborilero da allora è completamente superfluo per l'esperienza della processione rituale. Sapevo esattamente cosa significava la melodia la prima volta che l'ho sentita: eravamo in processione.

## Personale

A ben guardare, i bastoni si dividono in due categorie: (1) repliche in scala ridotta delle lanterne chiamate *faroles* che, nei secoli passati, i guardiani delle città portavano in alto mentre facevano i loro giri, soprattutto lungo le mura fortificate, di notte, e (2) repliche in scala ridotta delle lanterne chiamate *faroles*.

(2) bastoni che portano riproduzioni dell'immagine della Vergine. Non c'è correlazione tra uffici specifici e un particolare bastone, e per questo motivo non si può leggere dal bastone quale posizione all'interno della confraternita occupi il titolare del bastone.

Anche il posizionamento del titolare del personale all'interno della processione non è fisso.

Mentre l'icona della Vergine è ovvia, il bastone del *farol* suggerisce alcune interessanti relazioni sul modo in cui le Vergini hanno funzionato storicamente come protettrici della terra e del suo popolo. Il significato storico non è in discussione qui perché, ancora una volta, qualunque significato storico possano avere o meno al di là della loro immediata rilevanza per la processione, l'informazione che viene trasmessa è semplice e completa: "*I possessori di questi bastoni partecipano a El Rocío e possono avere un certo grado di autorità*". Dico "possono avere" perché i bastoni, nella pratica attuale, possono essere portati da chiunque, anche se di solito sono portati da coloro che sono più attivamente interessati ai contributi amministrativi. Tuttavia, giovani e signore lo portano, e anche un perfetto sconosciuto come me può portare il simbolo più importante dell'Hermandad, il Simpecado.

Anche se le implicazioni storiche dei bastoni, in particolare delle *farole*, possono fornire all'analista e allo storico fruttuose linee di indagine sull'evoluzione del rituale nel suo contesto storico, i loro significati hanno poco a che fare con il Rocío in questione per le stesse ragioni che danno loro salienza ermeneutica: L'indagine conduce il ricercatore, o il contemplatore, al di fuori del momento attuale del Rocío. Questo tipo di attività intellettuale, come ripeterò spesso, è antitetica alle pratiche rituali del Rocío, comprese le processioni.

Un potenziale lettore di segni che non ha l'istruzione per decodificare l'esatto significato dei simboli, tuttavia, nel momento in cui sperimenta il segno, passerà correttamente al livello di traccia successivo, ossia che i segni si riferiscono al ruolo potenziale di una persona all'interno della processione, il che è esattamente il caso ed è sufficiente. I bastoni e i

I medaglioni sono semplicemente due esempi di come quasi tutti i potenziali simboli del Rocío rimandino inevitabilmente al Rocío stesso. Qualsiasi spiegazione simbolica che si allontani troppo da questo fatto inizia a funzionare come un mito che si è distaccato dal suo rituale. Sia i bastoni che i medaglioni hanno un significato solo all'interno del Rocío come segni del Rocío in movimento.

### Abiti e medaglioni

#### "Mi Medalla"

*"Il mio medaglione"*

**Se va poniendo morena  
Sta iniziando a scurirsi  
allo stesso modo in cui  
lo faccio io.**

*Come me*

**Ella de polvo y arena,  
Lei dalla polvere e  
dalla sabbia yo de los  
rayos del sol. Io, dai  
raggi del sole Mi  
medaglia del camino**

*Il mio medaglione del  
percorso sempre la llevo  
conmigo. La porto sempre  
con me*

**Y a mí me quita las penas  
Mi toglie le pene mi  
medalla del Rocío,**

*Il mio medaglione del Rocío  
della mia Hermandad Macarena  
Della mia fratellanza da Macarena*  
-di Luis Capitan, 1991

#### "Mi Primer Rocío"

*"Il mio primo Rocío*

**No me limpies tú los botos  
Non pulire gli stivali  
déjalos como han "venio".**  
Lasciateli come sono venuti

**Que son como dos tesoros,**  
**Sono come due tesori**

**sono del mio primo Rocío.**  
*Sono del mio primo Rocío*  
**Esto no es cosa de limpios,**  
*It's not about being clean pero*  
**es que a mí me da igual, It's**  
*just that for me I prefer it esa*  
**arena la he "cogio"**  
*Quella sabbia mi è rimasta*  
**attaccata andando con la mia**  
**Hermandad. Dallo stare con la**  
*mia Fratellanza Me metí bajo la*  
**Virgen**  
*Mi sono messo sotto la Vergine*  
**mi pisó un Almonteño.**  
*E uno della Confraternita di Almonte mi ha calpestato*  
**No me limpies tú los botos**  
*Non pulire gli stivali que*  
**son parte de mis sueños**  
*Sono parte dei miei sogni*

-di J. Miguel Muñoz, 1982

Anche altri simboli evidenti, come i medagliioni indossati da ogni membro per indicare l'appartenenza a una Hermandad e i bastoni portati dagli ufficiali (anche se non sempre), fanno riferimento al Rocío. I medagliioni sono costituiti da un'icona pendente della Vergine attaccata a un cordoncino bicolore. La combinazione di colori indica la specifica Hermandad, mentre i colori di Granada sono il rosso e il bianco. L'elemento simbolico dei colori e l'icona richiedono entrambi associazioni apprese; tuttavia, una volta decifrati, non direbbero a un potenziale lettore di segni molto di più di quanto sia già evidente: Questa persona è con un gruppo e questo gruppo è sul Rocío.

Le informazioni sull'identità riguardano solo l'identità all'interno dell'ordine religioso creato intorno alla romería. Cioè, i medagliioni distinguono solo una Hermandad di El Rocío da un'altra. Al di fuori di El Rocío non hanno alcun

significato e, infatti, sono

Non si indossano in nessun altro momento. Sono gli unici simboli che i Rocieros manifestano in ogni momento durante il Rocío. I medagliioni vengono indossati per tutto il Rocío, non solo durante le processioni, mentre i bastoni vengono portati solo durante le processioni formali.

È importante non confondere il modo in cui questi medagliioni rappresentano Granada, la città e la provincia, con il loro funzionamento all'interno della processione. L'esistenza di rivalità all'interno del Rocío tra tutte le province, le città, i paesi e persino i villaggi dell'Andalusia non dovrebbe sorprendere chi studia il comportamento umano. Queste rivalità, come le specifiche tensioni di classe ancora prevalenti nella società andalusa, pur essendo ancora presenti, semplicemente non sono al centro del rituale. Ciononostante, le relazioni presenti e storiche tra i gruppi regionali giocano un ruolo all'interno del Rocío e tali casi saranno discussi quando rilevanti. Uno di questi rapporti è naturalmente l'origine mitologica della statua e il ruolo che le due città, Almonte e Villamanrique, svolgono all'interno del pellegrinaggio e dei suoi rituali, come illustrato nel Capitolo 2.

I medagliioni, quindi, si riferiscono a Granada molto meno come entità sociopolitica che come entità all'interno della comunità dei Rocieros. La forza generatrice di cultura che agisce all'interno del sistema rituale è quella che ha generato la presenza di persone che, per caso, provenivano da Granada per venire al Rocío. La creazione dei medagliioni non è stata tanto un atto sociale dato dal suo posizionamento sociale all'interno della sovrastruttura, quanto un atto religioso culturale il cui significato è stato forgiato nell'ambiente operativo dell'esperienza rituale. Io ne sono un esempio. Sono un membro della Hermandad di Granada perché ho partecipato al Rocío con quella confraternita, ma non sono di Granada.

Poco dopo il mio "battesimo", mi è stato permesso e ordinato di indossare il medaglione. Tuttavia, copie dei medagliioni possono essere acquistate agli angoli delle strade del Rocío, dove sono in vendita ai turisti! Se si analizzasse la situazione da un punto di vista etico, l'intero Rocío potrebbe essere visto come un rituale in cui il significato è determinato dal posizionamento all'interno dell'ordine politico sociale e regionale. La realtà, tuttavia, è che una volta che l'ordine sociale si appropria dei simboli, in qualsiasi modo ciò avvenga, il simbolo cambia completamente il suo significato e si distacca dalla sua funzione rituale. Dal punto di vista del modo in cui riflette il posizionamento sociale, il medaglione perde di conseguenza ogni relazione con il rituale. Ciò che è importante, per quanto riguarda l'analisi rituale, è che il simbolo distaccato, ora incorporato in qualsiasi misura in un discorso sociale, non serve più a rivelare informazioni significative sul rituale.

Questa riattribuzione di significato è, ovviamente, una tendenza naturale per qualsiasi simbolo che passa attraverso le strutture sociali ed è la caratteristica intrinseca del suo spostamento artificiale S/O. Tuttavia, dal punto di vista di qualsiasi discorso socialmente costruito intorno al medaglione, il medaglione non serve più come informazione significativa sul rituale che lo ha prodotto. Questo è il mio punto di vista riguardo all'analisi rituale. Una volta che il medaglione lascia l'ambiente rituale, qualsiasi cosa possa o meno significare diventa sempre più irrilevante. Un analista sociologico, tuttavia, partirà dal simbolo come testo e cercherà di leggerne, o *decostruirne*, il significato. Tuttavia, nel processo di presunta "decostruzione" sta in realtà *costruendo il* significato. Questo tipo di analisi, che si muove a ritroso dal simbolo all'esperienza, si trova di fronte allo stesso problema presentato dal mito distaccato per

primi studenti di rituali (si veda la teoria del rituale nel Capitolo 11). Non è una questione di *contesto*, ma piuttosto di spostamento esperienziale. Mentre il Rocío ha generato il medaglione, il gingillo e il suo posizionamento sociale non hanno generato El Rocío. Quando i simboli del Rocío (come rituale religioso di esperienza) si inseriscono nelle sovrastrutture sociali dell'Andalusia e iniziano ad assumere una posizione sociale all'interno di tali strutture, il contenuto interno era già stato forgiato al Rocío.

Il grado in cui il discorso sociale su El Rocío può potenzialmente influenzare le successive esperienze di El Rocío attraverso significati costruiti che si riflettono sul pellegrinaggio deve essere inteso come una riflessione a posteriori sui *simboli* generati. Queste riflessioni e interpretazioni discorsive che provengono dall'esterno dell'esperienza del Rocío creano solo un altro strato mitologico che, alla fine, ha poco (anche se in parte) effetto su ciò che i Rocieros sperimentano.

La forza di una possibile influenza, in quest'ottica, è minima se paragonata alla forza della generazione dal basso dell'estetica comportamentale in cui quei simboli sono stati forgiati. La freccia semiotica che si muove dal Rocío nella cultura andalusa è molto più grande della "critica" discorsiva generata a posteriori attraverso il discorso sociale che ha origine nella sovrastruttura. Vedremo come questo stesso principio - la funzione continua della dinamica mito/rituale - si riferisca a molti aspetti de El Rocío e al suo rapporto con la cultura andalusa.

Come dovrebbe essere ovvio per il lettore, non condivido la premessa di base delle teorie del discorso che implicano i processi discorsivi a posteriori come una forza ineguale nella creazione del simbolo. Questa argomentazione si contrappone alla proposta di Jean-Jaques Nattiez, secondo cui l'efficacia musicale è

principalmente una creazione sociale.

discorso intorno alla musica e non una proprietà dell'"oggetto sonoro" (1990, 41-49, 102, 133). Propongo che sia la musica, come estetica incarnata, a creare il discorso molto più di quanto il discorso crei la musica. L'esperienza della juerga, come spiegato nel Capitolo 6, fornisce una grande quantità di prove dal campo a sostegno della mia tesi.

Sto anche sostenendo che la stessa critica sociale da cui nasce il discorso era già condizionata dall'estetica culturale generata all'interno del crogiolo culturale di cui El Rocío è una potente componente - e quel crogiolo è il sistema rituale stesso. Se consideriamo un sistema rituale, come quello cattolico in Andalusia, come un sistema autopoietico, secondo il modello di Maturana e Varela (1998, 47-48), allora la capacità della sovrastruttura sociale di modificare un sistema rituale dipende dalla sua capacità di innescare un cambiamento interno *al sistema stesso*. Le mie osservazioni sia sul campo che attraverso la ricerca storica suggeriscono che qualsiasi tentativo di modificare il rituale di El Rocío, proveniente dall'esterno dei Rocieros stessi, che sia dalla sovrastruttura sociale o dall'ordine amministrativo religioso, viene ferocemente contrastato (ci sono diversi esempi nell'Appendice A). Tuttavia, come continuerò a mostrare, la capacità del sistema rituale, come esemplificato in un solo (anche se importante) rituale in Andalusia, quello di El Rocío, di influenzare l'ordine sociale, è enorme. (Si veda Murphy 2002, 63-68, per una buona rassegna della portata dell'influenza che il Rocío ha avuto sulla società andalusa).

Da dove proviene il cambiamento: dall'interno del sistema rituale o dalle sovrastrutture sociali? Sto suggerendo che le strutture sociali dell'Andalusia sono in larga misura condizionate dal sistema rituale, almeno in molte aree chiave, più che

l'inverso. L'aspetto più importante, tuttavia, è che nel momento in cui il cambiamento viene registrato attraverso qualsiasi mezzo simbolico all'interno delle strutture sociali, *il cambiamento è già avvenuto a posteriori*. Da questo punto di vista, il discorso stesso potrebbe non riconoscere il fatto della sua condizione di fondo più di quanto il pensiero cosciente quotidiano di un individuo sia consapevole della propria frequenza cardiaca.

L'influenza del discorso sociale sul Rocío (come componente del sistema rituale), quindi, è minima rispetto all'influenza che El Rocío, come componente esperienziale del sistema rituale, esercita sul discorso sociale. La domanda diventa: Qual è esattamente il contenuto di questa "forza" generata da rituali come El Rocío e, per estensione, dal sistema rituale di cui fa parte? Qual è il "lavoro" del sistema rituale?

Sostengo che il sistema rituale non è il risultato di un imperativo cognitivo, come sostenuto da Lévi-Strauss (1963, capitolo 11) e in qualche misura tacitamente sostenuto da alcuni autori in ambito neurobiologico (ad esempio, Newberg in d'Aquili e Newberg 1999, 79). Piuttosto, il sistema porta alla consapevolezza, a diversi livelli di dislocazione esperienziale, una conoscenza che il corpo sperimenta in ogni momento. Gerald

M. Edelman sostiene questo approccio considerando la mente come un processo speciale della materia, un processo visto come un'attività totale mente-corpo (Edelman 1992, 6-7 in Becker 2004, 9). Il rituale, alla sua base, è un'attività incarnata che elabora l'esperienza in proporzioni diverse tra esperienza e rappresentazione. Alcuni rituali enfatizzano gradi più profondi di esperienza religiosa; altri enfatizzano l'elaborazione di rappresentazioni dell'esperienza religiosa a vari gradi di

simbolizzazione. Svilupperò ulteriormente questo tema verso una teoria più formale delle relazioni rituali nel Capitolo 13.

## *La dinamica mito/rituale espressa attraverso i testi*

In termini di dinamica mito/rituale, vediamo che il pellegrinaggio di El Rocío ha storicamente generato una propria mitologia. La leggenda della statua è già stata citata nel Capitolo 2 e presentata nell'App. A.

Un altro modo evidente in cui le processioni del Rocío continuano a creare mitologia è attraverso i testi musicali. Qui di seguito sono riportati altri due esempi, oltre a quelli già presentati nella prima parte, della natura autoreferenziale che caratterizza la maggior parte dei testi delle Sevillanas del Rocío.

### *Esempio 1*

**Que me gusta en el camino**  
*What I like on the route*  
**una candela de ramas,**  
*È avere il bastone dei*  
**pellegrini una manta por los**  
*Buona gente al mio fianco*  
**hombros, un mantello sulle**  
*Che sanno battere i ritmi*  
**spalle un sombrero de ala**  
*Y es que a mí me gusta "to".*  
**ancha**  
*Un cappello a tesa larga*  
**y buena gente a mi "lao",**  
*Buona gente al mio fianco*  
**che sa tocar las palmas.**  
*Che sanno battere i ritmi*  
**Y es que a mí me gusta "to".**  
**Ma in realtà mi piace**  
**tutto beber, cantar y**  
**bailar, bere, cantare e**  
**ballare haga calor o**  
**haga frío**  
*sia che faccia caldo o che*  
*faccia freddo y por las*  
**noches rezarle, e pregare**  
*di notte*  
**a mi Virgen del Rocío**  
*Alla mia Vergine della Rugiada*

## *Esempio 2*

**Quando il tamboril toca la diana,**  
*Quando il batterista suona l'alba*  
**se levanta el campo, la leña se apaga il**  
*campo sorge, e le braci si spengono y*  
**vamos cantando que la senda es larga.**

*E andiamo a cantare perché la strada da percorrere è lunga*

**Que nos vamos, vamonos,**  
*Andiamo, andiamo*  
**al camino a caminar,**  
*per iniziare a camminare*  
**sulla strada che la**  
**Pastora nos guía**

*La Pastorella [altro nome della Vergine del Rocío] è la nostra guida.*

**tra i pini, enramás,**  
*tra i pini sotto i rami*  
**buona gente e armonia**  
*persone buone che vanno in armonia*

I testi dei due inni cattolici seguenti provengono dall'innario contemporaneo

*Gather Comprehensive* (1994):

Vieni, vieni Emmanuele e  
riscatta l'Israele prigioniero  
Che qui piange in solitario esilio  
Finché non apparirà il Figlio di  
Dio Rallegratevi! Rallegratevi!  
Emmanuel verrà a te, o Israele  
*Testo di Eleanor Farjeon, 1881-1965*  
*Inno tradizionale francese*

Non possiamo misurare il modo in  
cui guarisci o rispondere a ogni  
preghiera di chi soffre, ma  
crediamo che la tua grazia risponda  
quando fede e dubbio si uniscono  
per prendersi cura di te.

Le tue mani, anche se insanguinate sulla  
croce, sopravvivono per sostenere,  
guarire e ammonire, per portare tutti  
attraverso la morte alla vita.  
E cullare bambini non ancora nati  
*Testo di John L. Bell, nato nel 1949*

*Melodia: "Ye Banks and Braes", tradizionale scozzese*

I due inni sopra citati, tratti dal *Gather Comprehensive*, per quanto belli e per quanto si sforzino di cogliere qualche aspetto del significato della Messa, si riferiscono comunque a qualcosa di astratto e non al momento presente. Il primo esempio è una metafora estesa che identifica tutta l'umanità con la nazione di Israele che attende la salvezza nella promessa di un Messia; il Figlio di Dio, che i cristiani credono sia Gesù il Cristo. Ovviamente il simbolismo è denso e richiede una familiarità con la letteratura biblica per essere compreso e, allo stesso tempo, richiede una meditazione per giungere a una qualche "interpretazione finale" del suo contenuto. Anche il secondo esempio richiede una familiarità con la storia della crocifissione e un'interpretazione del suo significato, o senso ("senso" in questo caso come promessa di immortalità). Il testo affronta anche il tema della sofferenza, della preghiera, della grazia e della petizione diretta a Cristo, tutti temi che implicano una grande considerazione teologica.

Dietro ai simboli e alle metafore, anche alle immagini più viscerali del secondo esempio, c'è una grande quantità di considerazioni astratte che informano di significato i canti. Senza una precedente conoscenza dei riferimenti astratti a cui i simboli si riferiscono, che a loro volta guidano il cantante verso la contemplazione della loro importanza, la congregazione non potrebbe capire di cosa si sta cantando. I testi non fanno praticamente riferimento a esperienze dirette, né menzionano la Messa stessa, il luogo in cui vengono cantati. Il significato è fondamentale per entrambi gli inni, e non è probabile che si riesca a comprenderlo appieno in mezz'ora di Messa. Il significato, quindi, qualunque sia alla fine per ogni individuo o per la congregazione nel suo insieme, è per tutti gli scopi pratici, un oggetto obsoleto, a cui i simboli della Messa puntano. La Messa, come i testi, presenta il

simboli, ma il raggiungimento della loro piena comprensione e l'esperienza di tale comprensione potenziale si trovano al di fuori delle strutture del rituale.

Dei cento inni che ho esaminato finora, per lo più tratti da *Gather Comprehensive* (uno dei libri più usati dalle parrocchie cattoliche di lingua inglese degli Stati Uniti), solo una manciata (meno del 5%) si riferisce all'essere effettivamente a Messa o alla Messa stessa, e nessuno alle gioie dell'andare a Messa. Ho trovato un contrasto esaminando un centinaio di testi, scelti a caso, tra gli oltre 1.000 testi catalogati tratti dalla "Musica del Rocío", una vasta compilazione di testi del Rocío raccolti online dalla Hermandad di Ronda ([www.Rocío.com](http://www.Rocío.com)), e da alcune raccolte di Sevillanas Rocieras come *Por Los Senderos del Alma* ("Lungo i sentieri dell'anima") (Gllardo 2004), *Rocío, un Camino de Canciones* ("Rocío, una strada di canzoni") (Murga Gener 1995), *A La Santísima Virgen del Rocío* ("Alla Santissima Vergine del Rocío") (López 1997).

Ho riscontrato che il 60% è cantato dal punto di vista soggettivo, ovvero di essere in pellegrinaggio in quel momento o di rivolgersi alla Vergine, mentre il 90% è basato su un qualche motivo descrittivo del Rocío. Di quelli che si riferiscono direttamente alla Vergine, più del 60% cantano direttamente a lei (cioè, sono praticamente conversazioni con lei), mentre il 20% canta di lei indirettamente, riferendosi alle sue qualità. Ancora più sorprendente è il fatto che il 90% canti i sentimenti della persona che li canta. Questo dato da solo rappresenta una drammatica inversione di tendenza nel rapporto tra individuo e rito per quanto riguarda la Messa e le processioni di El Rocío.

Il mistero della Messa deve essere innanzitutto contemplato e riflettuto e poi cantata. Al contrario, gli atti di celebrazione devozionale che costituiscono il

I Rocío sono innanzitutto vissuti - *al Rocío* - e solo in seguito riflettuti e cantati. Gli inni della Messa parlano della mitologia che sta dietro alla Messa, ma non della Messa stessa. I canti del Rocío parlano principalmente del Rocío stesso, non del suo sfondo mitologico o del suo significato.

La processione del Rocío genera il proprio significato come esperienza, rendendo superflua l'esegesi su di essa, mentre la Messa, a causa della sua progressiva astrazione, richiede un'esegesi sempre maggiore, in quanto il suo rapporto simbolico aumenta nel tempo in risposta allo spostamento dell'esperienza centrale, la transustanziazione, che è essa stessa il risultato di una deriva simbolica (come discusso nel capitolo precedente).

Il canto dell'esperienza del Rocío costituisce gli elementi di "sermone" o "mito" dei rituali del Rocío, e questi elementi sono chiaramente generati dal rituale *nel luogo del rito*, anche se la loro espressione avviene come riflessione. I testi delle Sevillanas Rocieras non sono gli unici esempi di come la dinamica mito/rituale possa essere vista all'opera all'interno del Rocío. Le *Salve Marias*, discusse nel Capitolo 5, sono un altro esempio che riprende una forma di preghiera precedente e la sviluppa musicalmente e liricamente in un veicolo specifico per le pratiche del Rocío.

Allo stesso modo, ma in maniera ancora più precisa e diretta, le litanie di lodi che si sono accumulate intorno ai numerosi riti e attività di Rocío hanno assunto una qualità specifica e "in the moment".

### ***Il saluto "Viva!"***

Come presentato nel Capitolo 3, ogni volta che viene cantata una Salve, essa è seguita da una litania di "*Que viva \_\_!*" (Vita, lunga vita, a !). Queste

litanie a volte possono essere

abbastanza estese, ma sono sempre tipiche del Rocío; non le ho mai sentite riferirsi a qualcosa al di fuori del Rocío. Questo è in realtà più significativo di quanto sembri a prima vista. Ad esempio, non ho mai sentito dire "Viva España! (Spagna) o "Viva el Rey!" (il Re). (il Re). L'Andalusia è stata citata occasionalmente attraverso uno dei titoli della Vergine, "La Reina de Andalusia" ("Regina dell'Andalusia"). Tuttavia, tutti gli altri personaggi citati nella litania sono sempre stati presenti: i *bueyeros* (conducenti di buoi), el Alcalde de las Carretas (direttore delle carretas), il *Tamborilero*, Padre Pedro, il *Compadre* (di solito chiamato per ultimo) e, naturalmente, El Rocío stesso.

Questa costante discesa nel momento autoreferenziale è sorprendentemente coerente in tutto ciò che i Rocieros fanno. Dopo aver ascoltato queste litanie più e più volte fino a sfiorare l'auto-parodia (l'umorismo è un compagno costante del Cammino), un giorno ho finalmente capito che ciò che si stava realizzando con questa pratica non era altro che una preghiera in sé, ma anche un'esultanza emotiva ritualizzata: "*Viva! Viva!*" Quello che stanno facendo è così semplice e così ovvio che viene facilmente trascurato: Evocano e generano *vita, energia, abbondanza*. Stanno affermando che la vita è buona, molto buona, e il Rocío è una manifestazione suprema di questo bene. Basta guardarsi intorno per vedere ciò che il popolo ha realizzato, e il trionfo estetico del Rocío è evidente. La forza vitale è la vera enfasi: *Vita!*

Questo è forse ciò che Edith Turner intendeva con "Lo scopo del rituale sacro è creare forza vitale" (1992, 13). Questa forza, il risultato del lavoro del rituale, non può essere dedotta dalle sue rappresentazioni simboliche. L'energia non può essere trasmessa, tanto meno il processo di creazione. Il processo di "bollitura dell'energia"

del !kung (Katz 1982) è

un altro esempio grafico di rituale in cui il mito, la narrazione e il copione non giocano praticamente alcun ruolo. Lo scopo del rituale è il *fare*, e ciò che si fa, ciò che è il lavoro, è una ristrutturazione curativa del sé. Questa affermazione entusiastica è un'altra indicazione del fatto che le processioni del Rocío sono rituali di eccitazione. Tuttavia, e questo è indicativo dei rituali più esperienziali, l'unico modo per sapere che i "Viva!" esistono è essere sul Cammino o aver ricevuto l'informazione di seconda mano. Non sono indicati da nessuna parte negli itinerari pubblicati, né esiste un termine che descriva la pratica.

La traiettoria che ho appena delineato - dagli inni della Messa alle litanie del "Viva!" - non traccia una polarità, ma un processo di riaffermazione che inizia dalla Messa e progredisce costantemente attraverso livelli esperienziali, da quelli più intellettuali e astratti a quelli più devotamente concreti, emotivi, fisici e nel momento. Tuttavia, non rappresenta elementi in opposizione, ma piuttosto un flusso continuo che è coerente e multistrato.

Il cambiamento funzionale nei rapporti del potenziale segnico segue la stessa traiettoria. Il movimento, il flusso di corpi fisici ed emotivi dalla Chiesa lungo il Cammino, non è un movimento di allontanamento dalla Chiesa, quanto piuttosto un trabocco di energia che si distribuisce a diversi livelli di esperienza, come racconta il diario, come un circuito dalla Chiesa al Cammino, Aldea, Salida e di nuovo alla Chiesa. Questo "straripamento", se visto come un movimento nel corpo, sia come metafora che come attività, è simile al modo in cui Julia Kristeva modella l'enunciato cognitivo e comunicativo come un movimento dal fenotesto al genotesto (McAfee 2004, 25); è una continua reintegrazione di ciò che è già la consapevolezza del corpo di se stesso e dell'ambiente attraverso l'esperienza e la rappresentazione.

## *Un esempio di analisi sociale: Il significato ideologicamente differito del marcitore sociale dislocato*

Quella che segue è una continuazione dell'analisi simbolica come esempio di come i simboli, quando vengono letti come un testo, corrano un grande rischio di fraintendimento che non si traduce, come sostengono alcuni analisti del discorso, in un "nuovo significato", ma piuttosto in esercizi meramente infruttuosi di dimostrazioni teoriche che possono essere fuorvianti per il pubblico.

In "Classe, comunità e costume in un pellegrinaggio andaluso", Michael Dean Murphy affronta il ruolo di significazione che gli abiti hanno svolto nel rivelare le realtà sociopolitiche al di fuori della rappresentazione di El Rocío, come interpretato da varie preoccupazioni etiche (Murphy 1994, 49). Egli inizia con un riferimento alla classica relazione di Victor Turner tra *communitas* e pellegrinaggio: "Turner sostiene che durante il pellegrinaggio le strutture ordinarie che distinguono e dividono le persone in una società complessa sono temporaneamente ignorate o diminuiscono di importanza. Sebbene Turner non sostenga che le distinzioni strutturali siano completamente eliminate, il loro pungolo, come dice lui, è volutamente rimosso... Le rivendicazioni di età, classe, etnia, affiliazione regionale o nazionale e appartenenza alla comunità sono messe in sordina, per quanto transitoriamente, mentre lo status omogeneizzante di 'pellegrino' domina la scena sociale (1974a: 207)" (Murphy 1994, 51).

Poi contrappone questa posizione alla critica di Michael Sallnow: "Nella sua critica etnografica delle opinioni di Turner, il compianto Michael Sallnow (1981, 1987, 1991) sottolinea che il pellegrinaggio è spesso un'occasione in cui gesti egualitari stilizzati si mescolano a vivaci manifestazioni di divisione sociale,

gerarchia e conflitto. Egli afferma che nelle Ande, la sua area di specializzazione, il pellegrinaggio è "una

complesso mosaico di equalitarismo, nepotismo e fazionalismo, di fratellanza, competizione e conflitto" (Sallnow 1981: 176). Eade e Sallnow (1991b: 2-3) sostengono che il primo passo per apprezzare l'"eterogeneità essenziale" del pellegrinaggio è riconoscere che esso è "un'arena per discorsi religiosi e secolari in competizione"" (Murphy 1994, 52).

Entrambe le posizioni sono ben comprese nelle discipline antropologiche e non richiedono ulteriori commenti in questa sede. Tuttavia, Murphy ritiene che le posizioni di Sallnow e Eade abbiano una "rilevanza non comune" a El Rocío. Tuttavia, come chiarisce alla fine la sua analisi dettagliata del ruolo degli abiti significanti, la rilevanza è in realtà il risultato delle intenzioni degli osservatori, ma *non* degli operatori. I praticanti, sostengo, si impongono di non parlare di El Rocío. Sembra che questa sia l'ossessione dell'analista, soprattutto se la sua metodologia non lo ha dotato di altri strumenti:

Naturalmente, questo non significa che un puro stato di *communitas* riempia i cuori e le teste di tutti gli Almontenos in ogni momento durante le dieci o tredici ore del loro rito più importante. Sarebbe indubbiamente troppo da chiedere a uomini che sono cresciuti in una comunità lacerata dall'iniquità economica, dalla classe sociale e dall'ideologia politica. Tuttavia, queste distinzioni sono minimizzate durante questo rituale come in nessun altro contesto sociale ed è significativo che non ci sia alcun tentativo da parte di nessun Almonteno di escludere qualsiasi altro che sia, come si dice, abbastanza uomo da partecipare. . .

Gli stranieri, tuttavia, dipingono tipicamente gli Almontenos vestiti di kaki come uomini della classe operaia impegnati in un feroce rituale di ribellione contro i *senoritos* vestiti di *traje corto* che sembrano dominare il resto del pellegrinaggio. Tuttavia, gli uomini della classe media e persino alcuni dei maggiori proprietari terrieri si trovano immancabilmente tra le file di coloro che lottano per portare la Vergine. Se è vero che la maggior parte degli uomini che partecipano al rito appartiene alle classi lavoratrici, la loro presenza non è sproporzionata rispetto alla loro rappresentanza nella popolazione totale (*ibid.*, 59).

Si noti come la questione della spiegazione e del significato come qualcosa che il rito

Gli operatori del settore sono ben consapevoli del fatto che le esperienze di Murphy sono parallele: "Ma che dire della differenza tra la prospettiva dell'insider e quella dell'outsider? In diverse occasioni, in mia presenza, gli Almontenos hanno usato errori di assegnazione della classe nel tentativo di screditare gli sforzi incessanti degli esterni per spiegare questa o quella verità su Rocío" (ibidem). Ancora:

Gli inconsapevoli commentatori dei media sono particolarmente inclini a commettere errori esilaranti nel tentativo di utilizzare il costume come indice di classe sociale nella romeria. In un documentario che ho visto con alcuni amici almontini, un panettiere del paese vestito con il traje corto viene rappresentato come se fosse l'ultimo di una lunga serie di baroni terrieri senorito. In un altro servizio televisivo, si vedono Almontenos vestiti di kaki che lottano per trasportare la vergine del Rocío mentre un narratore intona solennemente la solidarietà della classe operaia. Tra i partecipanti alla processione spiccano il figlio di un ricco proprietario terriero, un insegnante e un giovane banchiere (ibid.).

La distinzione tra il commentatore/analista sociale e il praticante del rituale diventa ora chiara: "In questi casi e in altri gli Almontenos sfruttano errori di questo tipo per respingere i tentativi degli estranei di spiegare loro e il loro pellegrinaggio, sgonfiando così in modo efficace le critiche crescenti alla loro strategia di successo di tenere i non-Almontenos a distanza dalla loro amata statua" (ibid.).

E quale potrebbe essere questa spiegazione? Da una prospettiva storica, da una prospettiva teorica (neurofenomenologia) e soprattutto da una prospettiva di osservatore partecipante, direi che la spiegazione è estremamente semplice, anche se ideologicamente sgradevole per certi interessi: Si tratta dell'esperienza religiosa.

Gli Almontenos, al di là di tutti i confini sociali, sono uniti nel condannare l'errata lettura delle loro attività religiose da parte di coloro che si rifiutano di ammettere che il rituale riguarda prima di tutto l'esperienza religiosa, e tutto il resto, una cosa lontana.

secondo. Murphy si rivolge ancora una volta a Sallnow: "Sallnow consiglia che quando 'le persone convergono nel pellegrinaggio, i significati si scontrano'" (Eade e Sallnow 1991, 137 in Murphy 1994, 60).

Sì, i "significati" si scontrano. Ma il significato non è lo scopo del rituale religioso esperienziale. Anzi, il *significato* non è proprio il punto. Per quanto riguarda il rituale esperienziale, la sola osservazione, e persino la sola intervista, possono rivelarsi più fuorvianti che informative.

Se l'osservatore non è disposto a partecipare pienamente al rituale esperienziale, allora quello che sto suggerendo è che uno studio del suo contenuto simbolico si rivelerà più fuorviante che illuminante, e rifletterà il posizionamento sociale dell'analista molto più del rituale, un fatto che di per sé è congruente con la premessa teorica di base dell'analista del discorso: essi realizzano la propria premessa teorica, il proprio "discorso" come risultato del loro posizionamento soggettivo all'interno della struttura sociale; proprio ciò che la *communitas* esperienziale dissolve.

### ***Sintesi dell'analisi semiotica***

A causa della natura esperienziale delle processioni e di El Rocío in generale, i testi - come gli abiti, i medaglioni, i cavalli, ecc. - sebbene generati dalle attività all'interno dei rituali stessi, possono tuttavia assumere una vita propria quando vengono staccati dalla loro pratica rituale e diventare frantumi come marcatori simbolici per oggetti a cui in realtà non erano collegati. Tuttavia, non si tratta solo di fraintendere i simboli. L'errore è più profondo. Si tratta di prendere per simbolo ciò che non lo era affatto: Un significato

è stato assegnato, a posteriori, a una relazione S/O che funzionava a un diverso livello semiologico attraverso l'intervento di un interprete osservatore (analista).

Tuttavia, la reinterpretazione dei segni da parte degli interpreti successivi non è l'unico errore a cui mi riferisco. La reinterpretazione dei segni è l'inevitabile conseguenza dello scambio di informazioni che diventano significate a livelli più alti di spostamento semiotico man mano che lo scambio procede nel sistema socioculturale. Mi riferisco all'errore analitico di credere che quando gli inevitabili cambiamenti potenziali di significato che si verificano quando l'informazione viene elaborata da un sito generativo come i rituali di El Rocío, arrivano a un qualche "significato" risultante - o, in termini peirceani, a un "interpretante finale" - grazie al fatto che hanno acquisito un certo posizionamento sociale in cui i simboli rituali diventano "situati" come oggetti di discorso, viene poi interpretato dall'analista come l'unico significato che i simboli hanno mai avuto o che potrebbero avere. In altre parole, l'esperienza che ha generato il potenziale simbolo (che all'inizio poteva essere solo un "simbolo" per l'analista: le camicie kaki) viene completamente ignorata e l'analista si concede il privilegio di impegnarsi in un discorso che ha avuto origine dalla sovrastruttura sociale e non dal luogo del rituale.

Questa linea di pensiero presuppone una relazione ontologica ed epistemologica tra un segno e il suo oggetto che ignora le relative grandezze proporzionali implicate nel flusso semiotico tra cultura (in questo caso cultura come sistema rituale) e struttura sociale. I commenti di Murphy mostrano che le diverse interpretazioni di El Rocío hanno a che fare principalmente con il posizionamento relativo dei suoi interpreti e che questa critica è ciò che, a sua volta, cerca di posizionare socialmente El Rocío.

Rocío cercando di attribuirgli un "significato". I parametri posizionali sono già stati articolati da due coppie di diadi polari: insider/outsider e sinistra/destra, entrambe poco rilevanti per l'esperienza religiosa in generale e per El Rocío in particolare.

L'osservazione finale di Murphy è che i pareri contrastanti espressi da quelli che avrebbero dovuto essere approcci *analitici* diversi erano in realtà più un prodotto dell'ideologia che un riflesso della metodologia effettiva o di una qualsiasi vicinanza (conoscenza diretta) dell'evento. Eppure, alla fine, ci rimane il suggerimento, non del tutto dichiarato ma molto implicito, che entrambi sono "ugualmente validi".

La stessa teoria del discorso ha come asserzione di fondo che il contenuto soggettivo rituale, come tutti i contenuti soggettivi, è condizionato dal discorso sociale - non dalla cultura, tanto meno dal rito - e dalle sue successive rappresentazioni all'interno dell'ordine sociale.

Questo è ciò che dà credito alla lettura dell'atto rituale come "testo", anche se da una visione distante, in primo luogo, qualsiasi validità. Ma se prendiamo sul serio la proposta che l'atto rituale è principalmente un'esperienza e non uno spettacolo (e El Rocío chiaramente non lo è), allora perché un analista dovrebbe credere di poter capire il rituale guardandolo? Prima di tutto, il rituale non è uno spettacolo. In secondo luogo, non è destinato a loro (chiunque sia l'analista). Da questo punto di vista, l'attribuzione al rituale di un qualche tipo di "significato" che sia in realtà il risultato di un qualsiasi processo "inconscio", è veramente ridicola ed estremamente arrogante. Qualsiasi "significato" derivato da questo approccio può essere valutato solo come il riflesso del "processo inconscio" dell'analista, piuttosto che come un'informazione di valore sui partecipanti al rituale.

Inoltre, suggerisco che il discorso sociale andaluso, cioè i tipi fondamentali di domande poste e guardate, siano esse negative o positive (per includere quelle dell'aspirante analista), è molto condizionato dal rituale andaluso prima ancora di essere formulato in un discorso. Sto sostenendo che l'estetica della cultura andalusa è formulata al di sotto del livello del discorso - come comportamento e valori incarnati - all'interno del sistema rituale, al livello dei rituali esperienziali di cui El Rocío è semplicemente un rituale esperienziale tra i tanti.

### *Sintesi*

Il primo punto che ho trattato qui è quello che spero sia un'osservazione abbastanza ovvia: il grado di autoreferenzialità della processione è significativamente, se non di gran lunga, maggiore di quello della Messa. Mentre la Messa tende a puntare al di fuori dei propri confini strutturali, le processioni puntano verso l'interno. Mentre la Messa conduce al di fuori del momento presente, la processione ci trascina nell'esperienza immediata.

In secondo luogo, le processioni di El Rocío hanno una forte carica emotiva: Gioia è la parola che uso, ma qualsiasi cosa nella categoria generale come "felicità" andrebbe bene lo stesso. Qualunque sia la parola usata, serve solo come indicatore delle esperienze. Il punto è che la carica emotiva, la *modalità* della processione è ben definita e coltivata consapevolmente. Questa modalità emotiva è diversa dalla relativa neutralità della Messa, sia per qualità che per quantità. La Messa non cerca di suscitare contenuti emotivi di qualsiasi modalità, ma cerca piuttosto di portare il partecipante verso una generale contemplazione non distinta e una ricettività passiva al suo contenuto simbolico.

In terzo luogo, vorrei richiamare l'attenzione su questa semplice osservazione: Il rapporto tra la forgiatura dei segni da parte della congregazione processionale e l'elaborazione dei segni forgiati dai sacerdoti durante la Messa è drammaticamente invertito.

In quarto luogo, i partecipanti alla processione si fanno carico direttamente della loro processione, perché è in gran parte la *loro* processione; cantano a volontà, scelgono cosa cantare, scelgono il percorso e l'itinerario della processione, e lo fanno senza tener conto delle precedenti distinzioni sociali. La processione è una *communitas* in movimento, che genera e struttura contenuti emotivi (come descritto nella Parte I).

Vedo la processione come una prima tappa, ma comunque una prima tappa drammatica in termini di cambiamento, verso una "discesa" dalle relazioni più astratte che costituiscono sia la Messa che le relazioni sociali quotidiane all'interno di altre istituzioni sociali, verso un'esperienza più concreta e meno mediata della vita in generale, che è comunque una continuazione di ciò che è stato simboleggiato nella Messa: La Santa Comunione. Che cosa possa comportare esattamente questa esperienza non è proprio l'obiettivo di questa dissertazione. Mi limito a delineare la traiettoria che ho visto e sperimentato - una traiettoria che porta dal simbolo all'esperienza - senza cercare di trarre conclusioni su quale possa essere esattamente questa esperienza, né tantomeno tentare di imprigionarla all'interno del linguaggio, che è proprio ciò che gli stessi Rocieros mi hanno chiarito non essere né possibile né desiderabile.

Infine, qualsiasi analisi del rituale esperienziale che non si concentri sulla comprensione dell'esperienza stessa è probabile che non riveli nulla di "significativo"

riguardo al rituale. L'atto stesso, da parte dell'analista, di ignorare il rituale religioso

L'esperienza all'interno di un rituale religioso è di per sé un atto ideologico che di fatto si conforma a interessi ideologici, ma non getta luce sul rituale come aspetto importante del comportamento umano.

## Capitolo 10: Il sito Salida

In un atto simbolicamente impressionante, ma il cui simbolismo non è ancora così impressionante come la testimonianza dell'atto fisico stesso, la congregazione di Almonte arriva in un'impressionante processione alle porte dell'eremo, qualche tempo dopo la mezzanotte nelle prime ore del *Lunes de Pentacostes* (*lunedì di Pentacoste*). Ma all'improvviso rompono ogni parvenza di ordine per entrare in chiesa e scavalcare gli alti parapetti che circondano la Vergine per impadronirsi di ciò che insistono fermamente di *avere*, e con questo atto procedono a prendere nelle loro mani un controllo diretto e non mediato della loro relazione con Lei. Essi violano i confini simbolici e fisici tra loro e la Vergine, e la portano fuori dal controllo gerarchico della Chiesa e nelle strade tra la gente.

Anche se solo i membri della confraternita di Almonte hanno il privilegio di portare la Vergine, una grande folla si raduna fuori dalla chiesa per partecipare in modo vicario al loro assalto alla camera interna, la parte più sacra della chiesa e di solito dominio esclusivo dei sacerdoti. Tuttavia, una volta che la Vergine è uscita dalla chiesa, da quel momento in poi la partecipazione delle masse di persone nelle strade è tutt'altro che passiva.

Di seguito vengono descritti gli attori e gli eventi principali di questa drammatica processione rituale di 12-13 ore, chiamata *La Salida*, che rappresenta il culmine del pellegrinaggio processionale di El Rocío. Il culmine del pellegrinaggio processionale è, come si è detto nel Capitolo 1, una processione vera e propria, e così

molti dei momenti più importanti del pellegrinaggio discussi in questo lavoro, molti degli atti chiave della Salida non sono menzionati in alcun itinerario o scrittura, e non hanno alcuna rappresentazione mitologica.

Questa relazione mito-rituale costituisce il primo dei tre temi analitici che sono stati sviluppati nel corso di questo lavoro e che applicherò alla Salida. La mancanza di rappresentazioni mitico-sociali in momenti rituali importanti rafforza la mia tesi secondo cui i rituali più esperienziali generano miti piuttosto che rifletterli o incarnarli.

Il secondo tema analitico che verrà sviluppato in questo capitolo sarà la continuazione dell'analisi semiotica iniziata con la Messa nel capitolo 8 e proseguita con le processioni nel capitolo 9. Il tema della relazione S/O e la traiettoria che può essere tracciata come una riduzione del "gap" tra segno e oggetto saranno portati alla loro conclusione in quello che chiamerò l'avvicinamento a un "collasso S/O". Questo stato rituale rivela una condizione in cui ciò che è simboleggiato e ciò che è predefinito nell'esperienza sono praticamente lo stesso fenomeno.

Il terzo obiettivo di questo capitolo è quello di confrontare il mio approccio analitico con gli approcci discorsivi che si basano su interpretazioni testuali, e rivelare come questi approcci non siano semplicemente utili quando si analizza un tipo di rituale esperienziale come la Salida. Il quarto tema da sviluppare ulteriormente in questo capitolo è quello dell'estetica incarnata e di evidenziare il ruolo importante, se non cruciale, che le norme comportamentali della *formalidad* andalusa giocano in questo rituale caotico ed emotivamente esaustivo. La natura caotica del rituale stesso affronta un quinto tema, quello del rapporto tra la processione emotiva singola e focalizzata e i momenti di culmine caotico. Questa relazione sarà ulteriormente

sviluppata nel capitolo conclusivo.

e nel breve riassunto della Parte II che segue. Tutti e cinque questi temi contribuiscono in modo significativo alla teoria delle relazioni rituali che verrà presentata nel Capitolo 13.

### ***Caratteristiche strutturali di base***

La Salida presenta quattro caratteristiche strutturali che meritano di essere prese in considerazione:

1. L'itinerario
2. La configurazione intorno alla Vergine e ai suoi portatori: l'immagine, il *costaleros* (uomini che trasportano l'immagine dal basso) e gli "uomini di punta".
3. Le soste della processione presso le case di attesa delle Hermandades, o in determinati luoghi e orari assegnati dove i membri di queste confraternite possono renderle devozione.
4. La massa di persone si è radunata nelle strade del Rocío

#### **L'itinerario**

L'itinerario è minimo: La Hermandad di Almonte viene in processione per portare la Vergine fuori dall'Eremo poco dopo la mezzanotte del lunedì di Pentecoste, ultimo giorno della romería. Una volta entrati nell'Eremo, si precipitano in massa verso il parapetto in ferro battuto che si trova tra l'altare e la congregazione. Scavalcano la ringhiera in un gesto noto come *Salta la Reja*, letteralmente "salto" o "assalto alla ringhiera". Poi la sollevano da sotto il palanchino sulle loro spalle, la trasportano di nuovo oltre la ringhiera fino a quelli dall'altra parte e la portano via.

Gli Almonteños si muovono per le strade per portare la Vergine lungo un percorso più o meno lungo.

percorso meno prestabilito per presentarla agli Hermandades in attesa in un momento più o meno prestabilito. Dopo essere stata presentata per la venerazione a tutti gli Hermandades, viene riportata al suo posto sull'altare dell'Eremo. Attualmente il circuito totale dura dalle 10 alle 13 ore.

### La configurazione della processione

La Vergine nel suo palanchino è portata da 10 Almonteños alla volta (membri della Hermandad di Almonte) che si trovano direttamente sotto di lei e ai lati. In cerchio intorno al carro ci sono membri esperti dell'Hermandad, che dirigono il processo. Non danno nell'occhio e, a meno che qualcuno non abbia avvisato un osservatore della loro presenza, probabilmente passerebbero inosservati. Agiscono come controllori della folla (invitando la folla a ritirarsi quando la massa immediata diventa troppo congestionata), facilitatori della folla (aiutando alcune persone a toccare la Vergine) e direttori del processo (guidano coloro che portano la Vergine con indicazioni visive e verbali). Oltre a questi direttori, squadre di Almonteños si fanno strada tra la folla per sostituire i fratelli esausti sotto il palanchino.

### Le soste alle Hermandades

Le "fermate" delle Hermandades segnano la progressione della Vergine per le strade. Le soste avvengono in ordine di anzianità e i membri attendono la Vergine con il maggior numero di canti, rumori e fervore possibile.

Le tappe di ogni Hermandad non funzionano come una "stazione", come in una processione stazionale. Non ci sono qualità da evocare a ogni fermata, nessun atto da contemplare o

variazione sul tema emozionale come nelle processioni della Via Crucis. Le soste alle Hermandades hanno la funzione di dare il tempo a ciascuna Hermandad di rendere adorazione alla Vergine e anche di alimentare l'intensità della processione durante il suo svolgimento. In questo senso, la Salida può servire come esempio vivente di ciò che alcune delle processioni di tipo dionisiaco stavano effettivamente facendo. La destinazione dichiarata poteva avere poco a che fare con lo scopo delle processioni; piuttosto, la processione stessa era lo scopo. Le emozioni suscite durante la processione, e non la destinazione, costituivano l'obiettivo della processione. La Salida non ha una destinazione; è un circuito attraverso il villaggio che genera energia emotiva lungo tutto il percorso.

### La massa di persone nelle strade

Le strade di El Rocío sono riempite da una massa di umanità lungo tutto il percorso della processione, davanti e dietro. La Vergine sembra galleggiare sopra un mare di teste, braccia e mani umane. Per chi non è abituato a questo tipo di umanità densa, il solo fatto di trovarsi in mezzo a questo mare di persone può essere un po' intimidatorio. Tuttavia, ho notato subito che c'erano sempre piccoli flussi di movimento che si potevano seguire per andare da un punto all'altro. C'era sempre la presenza di una struttura e di un ordine anche in quella che sembrava una folla tumultuosa.

Senza gli abitanti delle strade e il loro affascinante contributo al rituale, la Salida sarebbe una processione ordinaria (per gli standard andalusi). Va sottolineato che le descrizioni degli atti non scritti che seguono non sono tanto opera della Hermandad di Almonte, che trasporta la Vergine, quanto della sua famiglia.

lungo il percorso, ma l'interazione tra i portatori della Vergine e la massa di umanità che li attende. La genialità del "caos controllato" è opera di persone che nella loro aggregazione sono estranee le une alle altre, eppure non estranee in termini di valori condivisi e di intese non dette.

Credo che il lettore sarà d'accordo, dopo aver letto le descrizioni che seguono, che questo tipo di intensificazione emotiva coltivata sarebbe semplicemente impossibile se non fosse condotta all'interno di una popolazione che è, a un livello profondo, "in sintonia" comportamentale con gli altri. È il loro comportamento collettivo, spontaneo e interattivo a essere così impressionante. Il battito di mani spontaneo e ritmico descritto nel Capitolo 7 sembra essere stato una prefigurazione di questa sintonia emotiva e comportamentale che per me è ancora un mistero.

### Gli atti rituali non "sceneggiati"

Tre tipi di eventi potenti che ricorrono all'interno della processione e che non sono scritti da nessuna parte, ma che sono ovviamente compresi dai partecipanti come elementi essenziali della processione. Li chiamo eventi "ricorrenti" e ho assistito alla loro manifestazione più e più volte durante la mia partecipazione alla Salida.

**I primi eventi ricorrenti** sono i tentativi delle persone della congregazione di toccare la Vergine o di aggrapparsi alla ringhiera. Gli Almonteños si sforzano di bloccarli o di allontanarli. Inutile dire che le spinte, gli spintoni e le imprecazioni sono notevolmente aggravate dal fatto che l'immagine sta letteralmente "galleggiando" sopra un mare agitato di umanità, con correnti di persone che vanno avanti, indietro e intorno alla Vergine, mentre gli Almonteños sotto di lei e intorno a

lei la muovono attraverso quelle stesse correnti.

**I secondi eventi ricorrenti** sono quelli che io chiamo gli "schiacciamenti".

Ci sono momenti in cui la Vergine si trasforma in una porzione di folla mentre la folla si accalca verso di lei. Le persone direttamente davanti a lei dovevano arretrare e togliersi di mezzo. Spesso, però, il carro si avvicina troppo in fretta perché possano togliersi di mezzo in tempo, oppure la massa di persone dietro di loro è troppo densa perché possano indietreggiare ulteriormente. In questi momenti, le persone hanno iniziato a sbattere con forza contro di me e io contro gli altri, e diverse volte le persone sono state sbattute l'una sull'altra prima che il carro cambiasse direzione e alleggerisse la pressione. Questi sono sicuramente momenti di quasi pandemonio. Certamente questo non è l'incontro con il simbolo che Eliade aveva in mente.

**Il terzo evento ricorrente** è quello dello "spavento". Sembra che la Vergine stia per rovesciarsi. A volte è vicina a rovesciarsi da un lato o dall'altro. A volte gli Almonteños sembrano sprofondare sotto di lei e lei inizia ad affondare nel mare di persone. Questi eventi sono solitamente legati agli "scricchiali" in combinazione con troppe persone che tirano e spingono contro il palanchino, oppure si verificano mentre è in corso una sostituzione tra gli Almonteños. Quando all'improvviso viene spinta in alto e raddrizzata, si scatenano grandi applausi. Inutile dire che non affonda mai completamente e non si capovolge mai del tutto.

**Il quarto evento ricorrente** è il passaggio dei bambini. I bambini piccoli, anche quelli in tenera età, vengono fatti passare sopra le teste della folla e alla fine vengono fatti salire sul palanchino per un breve periodo o semplicemente tenuti contro la Vergine in modo da toccarla. L'unica spiegazione che ho sentito è che si tratta di un modo per "benedire" i bambini.

Considerando l'agitazione della folla, sembra essere un atto di fede piuttosto audace da parte di chi si trovava in una situazione di pericolo.

dei genitori. I bambini di solito non sono molto contenti della loro fortuna. Alcuni si lasciano andare a calci e urla, ma altri sembrano godersi il viaggio abbastanza bene. Anche in questo caso, è inutile dire che non vengono abbandonati.

**Il quinto evento ricorrente** è il "sacerdote montato". Si tratta di un sacerdote che si siede sulle spalle di uno dei frati per elevarsi al di sopra della folla e poter lodare la Vergine con più forza e visibilità. Questi sacerdoti montati gridano e gesticolano le lodi alla Vergine, in modo che questa si avvicini al loro vessillo. Il motivo è che non tutte le case delle Hermandades si trovano sul percorso. È il caso di Granada (tendono a essere quelle più recenti). Queste Hermandades hanno dei punti designati lungo una delle piazze centrali dove aspettano con il loro stendardo il passaggio della Vergine. Quando è abbastanza vicina, il sacerdote (o il fratello maggiore) viene sollevato in modo da poter supplicare la Vergine di avvicinarsi. Deve appassionarsi, tanto più quanto meglio è. Padre Pedro, nel 2004, ha spinto la sua "cavalcatura" nel mare di persone che seguivano la Vergine mentre continuava a lodare e a gesticolare; non aveva ancora finito, ed era determinato a farla rimanere ancora un po'.

Un altro momento esteticamente avvincente è la **cascata di secchi di petali di rosa sulla Vergine** quando si avvicina ad alcune case delle confraternite. Questo viene fatto da qualcuno dall'alto di un tetto lungo il percorso, di solito la casa di una Hermandad, mentre i membri rendono devozione e le campane suonano a festa.

## *Mito/rituale della "Salta la Reja" e altri subrituali*

Niente nella letteratura mitologica può preparare qualcuno alla Salida. Non ci sono miti associati all'assalto all'altare che è la *Salta la Reja*, o ai momenti di quasi-pandemonio, o al passaggio dei bambini. Il rituale della Salida non può essere ricostruito da alcuna prova mitologica, né dalla leggenda, né dai riferimenti biblici a Maria, né da altre fonti. Anche i testi delle Sevillanas raramente si riferiscono direttamente agli eventi della Salida, ad eccezione della *Salta la Reja*, e questa è inevitabilmente opera di uomini di Almonte per i quali il trasporto della Vergine può essere un rito di passaggio all'età adulta (Murphy 1994, 10-13; García 1991, 26-38). Sebbene l'approccio psicoanalitico freudiano di García, che vede la *Salta la Reja* in termini di sessualità sublimata, di penetrazione dell'archetipo femminile e quindi di rituale di iniziazione maschile (38), mi sia sembrato solo lievemente interessante e per lo più forzato e fuori tema, vale la pena notare come i temi ricorrenti dell'attraversamento delle frontiere e delle transizioni fenomenologiche continuino a manifestarsi nelle processioni di El Rocío.

Questo atto, la *Salta la Reja*, è diventato un rituale importante all'interno del pellegrinaggio, ma ancora una volta non ha alcun contenuto mitologico. Non c'è una storia che spieghi perché si compie e nemmeno l'itinerario ne fa riferimento. Tuttavia, non è nemmeno un segreto: ora è ripreso dalla televisione! Eppure questo evento è solo una versione un po' più grafica di ciò che accade in molte chiese di tutta la Spagna quando gli Hermandades portano i loro Simpecados al Rocío. La congregazione vuole sperimentare il divino in qualsiasi misura sia chiamata. In un certo senso, deve essere visto come un atto di Santa Comunione.

Il suggerimento di una "sovversione" alla gerarchia ecclesiastica, avanzato da osservatori esterni, non tiene conto di un punto importante. La Salta la Reja non è affatto un atto contro la gerarchia della Chiesa. Al contrario, è una continuazione di ciò che la Chiesa propone nella Messa: la comunione con il divino e la comunione con l'altro. Padre Enrique indossa ogni anno il suo medaglione, come fa da oltre sedici anni (Granada Rociera: Romería 2003) e cammina accanto ai Rocieros cantando alla Vergine. Padre Pedro viene battezzato nel fiume Quema come tutti gli altri Rocieros.

I sacerdoti "montati" raggiungono stati di quasi isteria emotiva tra la folla nelle strade, e naturalmente le porte dell'Eremo vengono aperte il lunedì di Pentecoste (dopo tutto, lei sta tornando). Potremmo considerare che il cattolicesimo in Andalusia non è solo ciò che la Chiesa ha fatto in Andalusia, ma anche ciò che gli andalusi hanno fatto con la Chiesa. La Salta la Reja sembra essere un atto di comunione audace e allo stesso tempo fiducioso (sia da parte della gerarchia ecclesiastica sia da parte della popolazione di Almonte).

Per quanto riguarda il passaggio dei bambini, non ho trovato alcun riferimento alle Sevillanas liriche. Uno studio della storia fotografica suggerisce che, sebbene la Salta la Reja e il passaggio dei bambini siano relativamente nuovi, sono comunque più antichi di qualsiasi Rociero attuale (Flores Cala 2005, collezione di foto). Le foto dell'inizio del XX secolo rivelano che in precedenza l'immagine veniva posta a terra prima di ogni Hermandad per ricevere la venerazione (Flores Cala 2005, 138, 143). Naturalmente non c'è bisogno di sollevare i sacerdoti al di sopra della folla per rendere le lodi, se l'immagine è posta a terra per questo scopo. Per quanto riguarda il passaggio dei bambini, non ho trovato alcuna foto di questo.

Non c'è alcun contenuto mitologico né per i sacerdoti a cavallo né per il passaggio

dei bambini, eppure rappresentano certamente un'improvvisazione molto più importante dei cambiamenti a cui ho assistito. Ciò che trovo intrigante in questi cambiamenti è che importanti elementi rituali chiave all'interno di tutti i sotto-rituali di El Rocío sembrano essere in continua evoluzione. Anche se ho assistito solo a una piccola innovazione nell'"effetto farfalla" della nostra processione *della presentación*, tuttavia questi piccoli incidenti sembrano far parte di una fluidità generale che incoraggia l'innovazione, purché non si spinga troppo oltre l'estetica corrente. La cosa più importante è che queste innovazioni vengono avviate dalle persone stesse come atti estetici spontanei.

Alla luce dei molti atti rituali non mitizzati all'interno del Rocío e del fatto che il rituale era già vecchio di secoli prima che apparisse la leggenda, come possiamo comprendere il ruolo del mito all'interno del Rocío? La leggenda fornisce solo la premessa di base per spiegare perché la gente si sarebbe recata a El Rocío. Il modo in cui devono adorare non viene affrontato. Ciò che effettivamente avviene a El Rocío è un evento rituale a sé stante, di cui poco è rappresentato a livello mitico.

È in questi frangenti che metto in discussione l'enfasi che d'Aquili e Newberg, autori di *The Mystical Mind*, pongono sul ruolo dell'impulso cognitivo a creare miti come mezzo per ordinare e spiegare le contraddizioni dell'esperienza (1999, 79). Questo approccio strutturalista ignora gli stessi principi rituali implicati nell'attivazione della mente mistica, lungo quello che essi stessi hanno postulato come uno stato mentale chiamato "continuum unitario", in cui si raggiungono esperienze su cui poi si riflette come paradosso (1999, 97-98). La congregazione dei Rocieros non sembra affatto adempiere ad alcun tipo di imperativo cognitivo mitico. Al contrario, sembra che evitino del tutto il processo cognitivo, se non come

strumento per la sua realizzazione.

con cui manifestare i propri desideri di esperienza religiosa.

I miti sono generati dall'attività rituale della Salida e alcuni potenziali miti, come il passaggio dei bambini e i momenti di panico, non sono ancora stati mitizzati. D'altra parte, la Salta la Reja non è stata mitizzata solo nelle canzoni, ma è stata anche oggetto di esegezi, come nel lavoro di Miguel Zapata García (1991) e in molti commenti televisivi e video. Nessuno di questi miti o commenti esisteva prima dell'attività rituale; così come la leggenda stessa è nata secoli dopo che il rituale era già in corso (vedi App. A).

Ciò suggerisce che l'esperienza dell'interezza, che è la comprensione centrale derivata dall'esperienza mistica (si veda il capitolo 13), è una "verità" esperienziale che viene immediatamente differenziata in mito come insieme di diadi opppositive attraverso le strutture comunicative del linguaggio, come modellato da Lévi-Strauss ([1958] 1963, 206). Ma il paradosso che ne deriva è una limitazione del linguaggio, non dell'esperienza. L'interezza della realtà è qualcosa di cui facciamo continuamente esperienza, ma l'esperienza può essere spostata dal processo linguistico con cui ordiniamo cognitivamente i nostri pensieri e le nostre riflessioni (d'Aquili e Newberg 1999, 187-189).

A tutt'oggi, i Rocieros sembrano aver fatto pochi sforzi per categorizzare e ordinare la loro esperienza del Rocío, se non attraverso il canto, la danza e il culto, espressioni che enfatizzano ciò che Julia Kristeva definisce il *genotesto* semiotico e sensuale alla base del significato discorsivo veicolato dal *fenotesto* semiologico (Kristeva 1984 in McAfee 2004, 24). In modo simile, il "sapere è fare" di Becker (Becker 2004, 164) suggerisce una simile inversione del processo esperienziale,

da un rituale cognitivamente indotto a una cognizione ritualmente indotta. Credo che questo sia ciò che Nietzsche intendeva con la sua "rapsodia apollinea" come reazione all'esperienza dionisiaca, ma non il contrario: L'esperienza dionisiaca non è né il riflesso né la motivazione della necessità apollinea di rendere il paradosso più appetibile (Nietzsche [1886] 1967, 41-44). Inoltre, come appena sottolineato, molti aspetti importanti della Salida non hanno ancora alcuna espressione mitologica. Sembrerebbe che, almeno per la Salida e per gran parte del Rocío fino a questo atto finale, i rituali producano miti, ma i miti non sembrano produrre rituali, se non forse nel senso più generale: Un'immagine miracolosa della Vergine Maria viene trovata nella foresta e la terra è un luogo sacro per la guarigione. Se ci si basasse solo sulla leggenda, tuttavia, la Salida sarebbe un vero e proprio shock.

Il fatto che il rituale abbia poco contenuto mitologico è un'indicazione significativa della sua qualità esperienziale. Senza un contesto mitologico per gran parte del rituale, c'è poco in termini di riferimenti simbolici o testuali per condurre il partecipante al di fuori del rituale. Come discusso in precedenza nel Capitolo 8, la Messa comporta un'esperienza predefinita di se stessa come risultato dell'ampio "divario" semiotico tra ciò che è simboleggiato nel rituale e ciò che ci si può ragionevolmente aspettare di sperimentare in relazione a quei simboli. Il fatto di essere lì, alla Messa, sperimentando l'ambiente sia fisicamente che socialmente, diventa inevitabilmente l'esperienza predominante per *default*. Tuttavia, possiamo vedere immediatamente che se il rituale simboleggia poco, allora qualsiasi cosa venga vissuta in relazione al rituale stesso deve, ancora una volta inevitabilmente, avere un rapporto più stretto. Il "gap" semiotico tra ciò che è simboleggiato nel rituale e ciò che viene sperimentato dai partecipanti

deve restringersi in modo significativo, per difetto, rispetto a un rituale in cui c'è una distanza sostanziale tra la presentazione simbolica e l'esperienza reale; c'è meno oggetto assente.

### *Il default rituale alla propria esperienza: Il crollo di S/O*

Nel rituale della Salida c'è poco default esperienziale, perché c'è poco oggetto rituale assente: Ciò che è simboleggiato è la Virgen del Rocío e ciò che è presente come oggetto rituale è anche la Virgen dEl Rocío. L'obiettivo del rituale è quello di rendere la devozione alla Virgen del Rocío, ed è proprio questo che si verifica. Nella misura in cui una persona non è coinvolta devozionalmente nel rituale, ma è comunque fisicamente presente nel rituale, sperimenta un "accoppiamento strutturale", per usare il termine di Maturana e Varela (1974, 75-77), dall'intensità devozionale di coloro che si trovano nelle vicinanze; è impossibile *non* farlo. Se non altro, la pura fisicità del rituale richiede l'attenzione e la partecipazione fisica (per evitare di essere rovesciati, ad esempio, come è stato presentato nel Preludio di questa tesi).

La partecipazione alla Salida non è una vera e propria scelta; una persona o c'è o non c'è, e se c'è, allora partecipa, che lo voglia o no.

Ciò che viene percepito e ciò che viene simboleggiato sono praticamente gli stessi, anche se non condivisi nella stessa misura da tutti i presenti. Non importa quale possa essere la reazione individuale al rituale, se repulsione, paura, curiosità, indifferenza o altro. Se si è presenti al rituale, non c'è altra scelta che sperimentare la fisicità e il tumulto emotivo del rituale. Non sto certo suggerendo che si possa prevedere una fenomenologia per ogni individuo. Sto sostenendo che,

Tuttavia, più il rituale è esperienziale, più possiamo avvicinarci a una fenomenologia del rituale in termini di modalità emotive generali e di esperienze fisiche. Il default, quindi, è una traccia semiotica, non un percorso semiologico di associazioni.

L'esperienza della Salida e il suo obiettivo rituale sono praticamente lo stesso fenomeno. La distanza semiotica tra la S (l'attività rituale) e la O (l'esaltazione emotiva/fisica) è estremamente ridotta. Se si è fisicamente presenti, non si può fare a meno di mettere in relazione le due cose. Si percepisce, si sperimenta a livello viscerale. La riflessione sul suo potenziale significato è del tutto secondaria e, inoltre, la considerazione del significato è del tutto assente come obiettivo rituale.

Alla Salida non c'è uno spazio rituale dedicato alla comprensione del "significato" della Salida, come del resto non ce n'è in nessun altro luogo del Rocío. La Salida, in questo modo, è molto più simile a un movimento musicale emotivo che scorre per le strade senza note di programma. L'unico modo per accertarne il significato è tornare e rifarla.

Con l'espressione "accettare un significato" intendo suggerire che nella categoria peirceana di Terzità ci sono molte meno operazioni che devono avvenire affinché la Salida sembri avere uno scopo e adempia al suo obiettivo rituale. Il simbolo predominante, l'immagine della Vergine del Rocío, e il suo oggetto, l'interazione emotiva con l'immagine, sono messi in relazione diretta senza dipendere da alcuna operazione testuale o linguistica; non c'è alcuna ricerca di significato, nessun argomento presentato o preso in considerazione che richieda alla mente di mettere in relazione segno e oggetto. La "comunione" con la Vergine è un fatto, anche se non possiamo prevedere quale possa essere la reazione di un individuo a tale comunione. Le mie reazioni sono state un mixto di

di ansia, esaltazione, persino momenti di paura, ma non c'è mai stato bisogno di considerare lo scopo del rituale; lo scopo si stava svolgendo davanti ai miei occhi e veniva sperimentato da tutto il mio corpo. Ciò che i partecipanti al rituale stavano facendo era evidente. Il *motivo per cui poteva essere importante farlo*, sebbene fosse una domanda forse ragionevole da porsi a posteriori, non era una domanda che veniva affrontata dal rituale (o qualsiasi altra domanda, se è per questo).

Alla luce dell'affermazione che i simboli testuali da analizzare nel rituale di Salida sono pochi o nulli, sorge una questione di metodologia rispetto all'analisi: quanto può essere utile una metodologia come il decostruzionismo sociale (se ammettiamo che si tratti di una metodologia; si veda Ellis 1989), quando si basa su interpretazioni testuali del comportamento umano, se un'analisi testuale è proprio ciò a cui i comportamenti si oppongono?

### *L'analisi del discorso si basa sullo spostamento dell'esperienza*

Come dimostrano ampiamente gli scritti di Murphy (1994, 2000), alla Salida non ci sono marcatori sociali validi e la communitas che entra in gioco temporaneamente è reale. Questa condizione di convergenza della communitas e del rituale S/O è proprio il motivo per cui non c'è spazio per un approccio socio-costruzionista alla sua analisi; non c'è nulla da decostruire perché all'interno del rituale si affrontano poche relazioni artificiali Segno/Oggetto in cui l'oggetto può essere decostruito fino all'ordine sociale.

È nell'area dello "scarto" o "rottura" tra significante e significato che il mago del discorso opera la sua magia sociologica. Dove c'è poco scarto, poco spostamento dell'esperienza, non c'è molto spazio per l'analisi discorsiva.

L'oggetto è lì, nel momento. Riassegnare l'oggetto presente altrove significa portare l'analisi fuori dal momento rituale, vale a dire che l'analista ha appena lasciato il rituale ed è andato da un'altra parte. Inoltre, nella Salida i sé soggettivi dei partecipanti non sono socialmente posizionati all'interno del rituale. I praticanti sono andati "nella foresta", letteralmente, e nell'anonimato temporaneo della communitas. La decostruzione attraverso i marcatori sociali produce risultati infruttuosi.

Non esiste un "testo" rituale se non il testo della sua esecuzione, e questo testo è privo di validi marcatori sociali (come già discusso). Senza marcatori sociali, cioè senza un "oggetto" (come un oggetto socialmente costruito) al di fuori del rituale che possa essere collegato a un segno all'interno del rituale, non c'è praticamente alcun "testo" maturo per la decostruzione. Affinché la decostruzione abbia luogo, l'analisi deve mettere in relazione il rituale con qualcosa al di fuori del rituale; l'analisi deve immediatamente abbandonare il rituale. Come spero di aver dimostrato finora, questo è proprio ciò a cui un rituale esperienziale non si presta. Nello stesso modo in cui il rituale non si riferisce a nulla all'interno del corpo della dottrina religiosa, non si riferisce nemmeno a qualcosa all'interno dell'ordine sociale. Il rituale resiste intensamente, per sua stessa natura, a essere interpretato come un "testo" per qualsiasi scopo.

Si può vivere l'intera Salida senza conoscere la lingua spagnola, senza sapere nulla dell'immagine, senza essere cattolici. L'esperienza è autoesplicativa e non richiede alcuna esegeti. L'esegezi non chiarirebbe l'esperienza; al contrario, la confonderebbe soltanto. Ciò che è necessario nella Messa, l'esegezi, è controproducente nella Salida. È chiaro che non si tratta di una rappresentazione mitologica; non c'è una "storia", non c'è un ritorno a un'"epoca d'oro" eliadiana (il

tumulto

intorno a lei lo rende chiaro): È molto più la discesa dionisiaca nel cuore dell'esperienza, nel cuore del paradosso attraverso un "caos controllato". È meno un riflesso del discorso ecclesiastico o sociale, anche se, come argomenterò più avanti in questa dissertazione, funziona come parte del sistema della cultura andalusa che contribuisce a entrambi. In altre parole, il discorso nasce certamente dalla Salida, ma il discorso non influisce né condiziona la Salida. Al contrario, continuerò a sostenere che la Salida, e i numerosi gradi di rituali esperienziali che costituiscono l'alveo culturale dell'Andalusia cattolica, condizionano i parametri fondamentali del discorso sociale andaluso in misura molto maggiore del contrario. Ogni corpo sociale parlante è già un prodotto dell'estetica incarnata generata all'interno del suo sistema rituale. Nell'estetica andalusa, come ho sottolineato nei capitoli 5, 6 e 7, la componente emotiva all'interno dell'estetica incarnata è un elemento dominante e deliberatamente coltivato.

### ***Caos controllato: Strutturazione emotiva, formalità e coltivazione dell'isteria***

La modalità emotiva della glorificazione diventa meno ben definita nel rituale culminante della Salida. Finora, la modalità emotiva predominante era sicuramente qualcosa che ho approssimato come "gioia", punteggiata da momenti di profonda devozione. Alla Salida, invece, l'espressione emotiva prevalente diventa un po' più cupa e meno facile da definire, nonostante le emozioni generate siano ora molto più intense. Il contrasto con la contemplazione interiore e la passività della Messa è evidente, ma la scomposizione caotica della processione

La struttura stessa - e con essa un'espressione emotiva più cruda, quasi isterica - distingue chiaramente il contenuto fenomenologico della Salida dalle altre processioni di El Rocío.

C'è un'altra componente emotiva nella Salida che non è facilmente catturabile in video, soprattutto se ripresa da lontano: c'è un certo elemento di paura e ansia, persino di panico, che affiora periodicamente, soprattutto in quelli che io chiamo i "crunch", **quei** momenti in cui l'immagine si sposta un po' troppo velocemente in una porzione di folla densamente ammassata e coloro che si trovano nella sacca di intensificazione si sentono immediatamente a disagio, uno contro l'altro, e non è certo quanto la folla possa condensarsi prima di iniziare a cadere e a calpestarsi a vicenda.

C'è anche l'ansia un po' teatrale per cui la Vergine sembra forse cadere. Inoltre, c'è una certa dose di ansia nel guardare i bambini (che spesso piangono a questo punto, anche se alcuni sembravano divertirsi) che vengono fatti passare sopra le teste di quella che è ancora una massa di umanità in agitazione e chiedersi se potrebbero essere fatti cadere.

Tuttavia, questo elemento di "frenesia" e "panico", unito alla qualità devozionale quasi isterica, non è unico a El Rocío. Ho assistito a momenti simili nelle processioni della Semana Santa a Granada (video inedito presentato al congresso della SEM a Miami, 2003), e Rafael Briones Gómez fa un resoconto simile della processione del Giovedì Santo nella città di Priego, dove incontra il termine "sublime ferocia" (1999, 266), a cui farò riferimento più avanti in questo lavoro.

In ognuno di questi casi, le emozioni primarie di panico e isteria sono portate al limite della manifestazione reale, ma il passaggio non avviene mai. Si tirano

sempre

e in un momento improvviso c'è un rilascio di tensione che si traduce in una sensazione reale e inconfondibile, una sensazione che non può essere catturata dal video, anche quando le riprese sono fatte dall'interno dell'evento stesso, come ho fatto nel 2004. La paura e l'ansia vengono catturate dal video, ma non il rilascio emotivo quando la tensione viene spezzata.

L'improvvisa "pausa", in cui la tensione crescente viene rilasciata, si realizza di solito con un movimento dell'immagine, un cambio di direzione o un cambiamento nella direzione di rotazione se viene girata in un'altra direzione. Non c'è dubbio che sia l'accumulo che il rilascio siano intenzionali e la loro manipolazione è un esempio della magistrale capacità degli andalusi di generare e controllare le proprie esperienze emotive. Il concetto di "caos controllato" va in profondità, ben oltre la frenesia alla base della Vergine.

La differenza tra la Salida e le processioni penitenziali della Settimana Santa, quindi, è la modalità emotiva che porta ai momenti culminanti di intensificazione. Ma in quei momenti culminanti, sia la gioia che il dolore sono sussunti in un pandemonio generale che diventa ansioso, isterico e caotico, ma che non degenera mai in un vero caos né (e questo è ancora più impressionante) in alcun tipo di violenza. Il controllo del caos si vede chiaramente in queste pratiche, e la configurazione intorno alla Vergine dei membri della confraternita di Almonte testimonia l'attenzione con cui gestiscono e, in un certo senso, "mettono in scena" l'avvicinamento all'orlo dell'isteria, per poi allontanarsene con cura, al momento giusto.

Questo flirt con l'isteria prolunga la tensione emotiva complessiva per un lungo periodo di tempo, durante il quale i partecipanti hanno l'opportunità di

sperimentare questi

emozioni primordiali senza cedere ad esse. Inoltre, poiché l'immagine deve essere spostata in mezzo a un mare di persone durante la processione che dura dalle 10 alle 13 ore, la pratica della tensione/rilascio viene eseguita più e più volte insieme alla "quasi caduta" della Vergine mentre si muove per le strade affollate di El Rocío. Ma, come ho indicato anche nel Preludio di questa tesi, le emozioni di ansia, paura, stupore, euforia, estasi e persino euforia sono tutte mescolate ed elaborate contemporaneamente.

Il movimento processionale della romería nella foresta liminale diventa, alla Salida, una viscerale processione fisica nella liminalità interiore delle emozioni. I bordi dell'isteria e del panico vengono esplorati, pungolati, penetrati momentaneamente lungo tutti i suoi confini e poi improvvisamente liberati. Alla fine loro, i praticanti del rituale, "tengono il terreno"; rimangono "a terra" sia nel momento in cui sono pienamente presenti e impegnati nella partecipazione, sia per quanto riguarda il loro habitus estetico interiore di comportamento formalizzato: La *Formalidad* non è mai *del tutto* violata. Non ci sono atti di violenza, i bambini non vengono fatti cadere, la Vergine viene protetta e tenuta in alto, nessuno viene calpestato; la processione continua e il radicamento emotivo viene mantenuto.

### *Brevi conclusioni sulla Salida*

La Salida è di gran lunga il rito più paradossale e misterioso del pellegrinaggio. Sfugge in larga misura a qualsiasi spiegazione. La Salida mostra anche il livello più intenso di esperienzialità all'interno del pellegrinaggio di El Rocío. Il suo "caos controllato", tuttavia, ha espressioni analoghe in altri rituali processionali del cattolicesimo andaluso. Questo fatto è sfuggito a molti analisti

rituali che si sono concentrati troppo strettamente su un singolo rituale. La Salida, anche se può sembrare un rituale

forma estrema di pratica rituale, è comunque coerente con i rituali andalusi in generale e con la loro estetica culturale:

1. L'estrema eccitazione emotiva è la caratteristica centrale della Salida, come di gran parte delle pratiche rituali andaluse.
2. L'induzione della trance non è una caratteristica della Salida né della pratica rituale andalusa in generale. La Salida resiste all'induzione della trance a favore dell'eccitazione emotiva, dell'esteriorizzazione e della concomitante strutturazione all'interno dell'estetica strutturale rituale.
3. Tuttavia, l'elemento del caos che investe la Salida è di estremo interesse. La modalità prevalente di glorificazione e devozione viene decostruita e frammentata in paura, ansia, quasi isteria, stupore, estasi, euforia, euforia, ecc.
4. Tuttavia, l'estetica comportamentale della *Formalidad* si mantiene anche in un ambiente di estrema eccitazione emotiva e in una condizione sociale di *communitas* temporanea.

La musica diventa rumore alla Salida e il linguaggio diventa un rantolo emotivo che rinvia il significato all'esperienza immediata. Anche l'espressione emotiva della "gioia" che caratterizza la romería di Rocío fino a quel momento inizia a scomporsi in qualcosa di molto meno definibile. I confini di ciò che costituisce la gioia come stato esperienziale vengono pressati e allungati e persino fusi in altre modalità emotive come la paura, l'ansia e l'euforia. È come se l'intensificazione di un'emozione si riversasse e stimolasse altre categorie emotive. Chissà se alcune persone sperimentano tocchi di rabbia, collera, momenti erotici o addirittura di disperazione? L'importante è che questi momenti si disperdano rapidamente in un caos generale e controllato che ricade sulla devozione e sulle strutture interiorizzate della formalidad. Ci sono persino presunte occasioni di guarigioni miracolose, come racconta l'esperienza di Trujillo Priego (1995, 20-23). Sembra che alla Salida si stia generando qualcosa di importante e, cosa ancora più importante, che si stia generando

qualcosa di

trasformato, anche solo leggermente, e poi reinternalizzato. Non posso dirlo con certezza a questo punto, ma mi sembra che quello a cui ho partecipato alla Salida, come culmine delle Processioni Gioiose che l'hanno preceduta, sia stato un processo continuo di morfologia emotiva. Ciò che costituisce la gioia e la devozione veniva rielaborato e spinto ai propri limiti. Le emozioni vengono generate, portate a un livello febbrile, scomposte e interiorizzate nuovamente come qualcosa di leggermente nuovo, qualcosa di un po' diverso dall'anno precedente, e dall'anno prima ancora, ecc.

Il fatto che le strutture della formalidad (estetica normativa del comportamento) siano mantenute anche in questo crogiolo di communitas esperienziale e caotica ha implicazioni sul modo in cui gli esseri umani si auto-organizzano che possono essere convincenti. Due elementi del comportamento rimangono intatti durante il tumulto della Salida: l'esaltazione emotiva rivolta all'immagine della Vergine e la consapevolezza dei confini delle relazioni interpersonali. È possibile che l'estetica comportamentale della formalidad sia stata creata, come l'estetica musicale incarnata, nel crogiolo del rituale esperienziale andaluso?

### *Sintesi della Messa, della processione e della Salida*

Questo riassunto è una ricapitolazione del lungo percorso di indagine che è culminato nelle tre brevi vignette presentate nel Preludio. I tre rituali della Messa, della processione e della Salida rivelano un processo semiotico di rappresentazione e reintegrazione dell'esperienza religiosa a diversi livelli di funzione semiotica. Lo spettro delle funzioni semiotiche si estende dal mistero simbolico della Messa, in cui la

L'esperienza religiosa è stata spostata e dove la sua rappresentazione, unita a considerazioni sul suo "significato", ha un'importanza centrale, al livello emotivo ed esperienziale della Salida, dove ogni ricerca di significato è costantemente rinviata a favore dell'esperienza del momento presente.

Nel primo caso abbiamo uno spostamento esperienziale, nel secondo un rinvio simbolico. Nella Messa c'è una grande ampiezza potenziale tra ciò che è stato simboleggiato e ciò che si può sperimentare, mentre alla Salida ce n'è poca. Alla Salida ciò che è simboleggiato è ciò che sta accadendo. Le processioni del percorso forniscono i veicoli rituali attraverso i quali si realizza il movimento da una funzione semiotica rituale alla successiva. Ma le processioni non sono solo movimenti di transizione; sono potenti rituali in sé e per sé. Inoltre, dopo aver analizzato il rituale della Messa, vediamo che un tempo c'erano processioni all'interno della Messa, e quando guardiamo la Salida ci rendiamo conto che è essa stessa una processione.

Il pellegrinaggio traccia un percorso liminale, dalla Messa alla Salida. Inoltre, il posizionamento strutturale della Messa - la sua stessa integrazione nell'ordine sociale e la sua stessa presenza al centro dell'ordine sociale - crea intorno a sé confini strutturali, sia fisici che fenomenologici, che assumono la forma di simboli e dottrine, confini che le processioni violano quando si muovono attraverso, prima, i confini architettonici fisici della Chiesa, poi i confini sociali del posizionamento di classe, e quindi nella liminalità metaforica e letterale della "foresta" - i territori marginali e liminali che sono sia fisici che sociali. Ma il confine finale è quello emotivo: Il "caos controllato" della Salida fa breccia nelle categorie emotive e, con esse, in quelle dell'autocoscienza. Nella prima parte ho sostenuto che il

La decostruzione e la ricostruzione di forme emozionali attraverso pratiche musicali e rituali informali e formali rappresenta una tecnica di morfologia attraverso la quale gli stati dell'essere, come estetica incarnata e come stati emozionali, vengono generati e integrati nel sé come una sorta di "conoscenza del sé". La continuazione della processione rituale musicale ed emozionale raggiunge il culmine nella Salida, dove vengono scomposte e frammentate in molte emozioni, anche quelle che sembrerebbero opposte l'una all'altra: per esempio, la devozione e il panico.

Nella Parte III introdurrò il lavoro di una serie di ricerche in campi diversi che si riveleranno comunque rilevanti per il tema della musica e del rituale. Queste discussioni svilupperanno ulteriormente la traiettoria seguita finora, che cerca di stabilire relazioni semiotiche funzionali tra la musica, il rituale e gli stati di coscienza che includano la loro morfologia interrelata; cioè, come ogni cambiamento in uno dei tre elementi richieda un cambiamento corrispondente in tutti e tre.

## **PARTE III: VERSO UNA TEORIA DELLE RELAZIONI RITUALI**

### **Capitolo 11: Mito e rituale**

Lo studio del rituale è iniziato con un prolungato e influente dibattito sulle origini della religione che ha dato origine a diversi importanti stili di interpretazione - evolutivo, sociologico e psicologico - da cui sono emersi nuovi campi di studio. La semplice domanda al centro di questa produttiva controversia era se la religione e la cultura fossero originariamente radicate nel mito o nel rituale.

-Catherine Bell, *Rituale: prospettive e dimensioni* (1997, 3).

Questo capitolo delinea gli snodi più importanti del rapporto tra mito e rito.

Ciò che spero di ottenere con questa breve rassegna è di rivelare come il dibattito mito/rituale serva come manifestazione dinamica di un principio più fondamentale: il processo di esperienza e rappresentazione, un processo che è alla base della coscienza umana (per una discussione dell'esperienza e della rappresentazione come processo, si veda Whitehead, capitolo 1, "Fatto e forma", 39-75), e come questo principio operi in ogni campo di studio. Nel campo dell'etnomusicologia, questo principio si rispecchia nel rapporto tra musica e discorso.

I primi studiosi di religione comparata, come Friedrich Max Muller (1823-1900) e Edward B. Taylor (1832-1917), favorirono il primato del mito sul rituale come racconto e testo esplicativo dei fenomeni naturali. Queste teorie si preoccupavano principalmente del valore della comprensione del funzionamento della "mente primitiva" (Taylor 1871 in Bell 1997, 4) e, in quanto tali, erano viste come evolutive.

approcci che alla fine sono stati screditati anche ai loro tempi. La conseguente rivendicazione del primato del rituale sul mito ha avuto origine con due scuole di base, chiamate collettivamente scuole del mito e del rituale (Bell 1997, 3), i cui oggetti di studio erano rispettivamente l'erudizione biblica e del Vicino Oriente antico e l'erudizione classica greco-romana e indoeuropea. Sir James George Frazer (1854-1941), Jane Ellen Harrison (1850-1928) e William Robertson Smith (1846-1894) sono stati tra i più importanti, ma non certo gli unici, sostenitori di questa posizione.

Questi studi si sono concentrati molto sulla percezione dell'universalità del culto del re morente in relazione alla vegetazione, alle stagioni e alla processione dei cieli. Il consenso che si è ottenuto dalla voluminosa ricerca di queste due scuole su questo punto è stato che il mito, contrariamente alle conclusioni dei precedenti studiosi di mitologia comparata, era un correlato secondario dell'attività del rituale, un correlato secondario che spesso si staccava dal rituale e che poi sopravviveva in modo indipendente molto tempo dopo che il rituale aveva cessato di essere eseguito. Il processo che ne è seguito ha portato a generi come il dramma (ad esempio, la tragedia greca, che ha distaccato la mitologia dal rituale dionisiaco), la poesia e la liturgia. Ancora più importante, i miti stessi erano visti semplicemente come segni persistenti di attività complesse e profonde che erano strumentali al processo di sviluppo umano. In breve, i rituali erano vitali, i miti no.

La Scuola del Mito e del Rituale ha lasciato due eredità ironiche sul futuro del rito e della musica. La prima eredità è l'influenza della linguistica sulle nascenti discipline dell'antropologia e delle scienze sociali. Sarebbe sembrato logico che, con l'affermazione del primato del rituale sul mito, la musica e la danza avrebbero dovuto

sono venuti alla ribalta dello studio dei rituali e, con essi, un interesse per le forme di strutturazione cognitiva non linguistiche. Dopotutto, anche uno sguardo casuale a un qualsiasi insieme di rituali porta alla luce l'evidente relazione intima tra rituale, musica e danza. (Per i primi studi che hanno sollevato questo problema, si veda W.O.E. Oesterley, *The Sacred Dance* [1923] 1968). La maggior parte degli studiosi, tuttavia, non vide - o almeno non affrontò - questa relazione per diverse possibili ragioni. La prima potrebbe essere la qualità intrinsecamente effimera della danza e della musica come arti performative. Prima dell'avvento della tecnologia moderna, queste arti lasciavano poche tracce, se non occasionalmente in altri media, come il linguaggio e le arti visive. Questo argomento si rivela inconsistente se si considera che il rituale stesso soffre della stessa condizione, eppure gli studiosi hanno correttamente accertato il suo primato sul mito, il residuo linguistico, nonostante questo ostacolo.

La seconda spiegazione, più plausibile, del pregiudizio verso il mito (che credo abbia avuto conseguenze di vasta portata sul ruolo della musica negli studi rituali) è che, per la maggior parte, molti dei primi studiosi (come Muller e Robertson Smith) erano linguisti. Ciò ha segnato l'inizio di una serie di problemi che, a mio avviso, hanno afflitto gran parte delle scienze umane nell'ultimo mezzo secolo e che sono apparsi per la prima volta nella controversia tra mito e rituale. Questo pregiudizio pro-linguistica ha portato al dominio finale delle metodologie delle scienze sociali da parte dei modelli basati sul linguaggio e, come effetto collaterale, alla subordinazione delle strutture musicali a quelle linguistiche in materia di analisi e modellazione, anche per quanto riguarda l'analisi musicale. (Su questo punto avrò modo di dire di più con il progredire della tesi).

## *La scuola del mito e del rituale*

Il leader di questa scuola fu Robertson Smith, mentre altri importanti collaboratori furono Muller, Taylor, Frazer, Harrison, Jessie Weston e scrittori successivi come Joseph Campbell (1904-1987). Questi autori hanno chiarito la profonda complessità dei miti, dei rituali e delle loro interazioni, generando così un'enorme attività accademica. Fin dall'inizio assistiamo a un'interessante continuità: I rituali danno origine alle istituzioni culturali e lo studio dei rituali dà origine ad altre istituzioni culturali.

L'argomento di base di questa scuola riguardava la predominanza dei miti o dei rituali, compreso il fatto che i miti precedessero (o generassero) i rituali o viceversa. Questa scuola iniziò il suo lavoro come mitologia comparata e assunse il primato dei miti (mitologia) fino a quando Frazer, autore di *The Golden Bough* (1922), forse la più ampia raccolta di mitologia mai pubblicata, cambiò idea e sostenne che il rituale era primario e che i miti non potevano essere compresi indipendentemente dalle loro attività rituali ([1922] 1996, vii).

Anche Robertson Smith ha insistito sul primato dell'attività rituale, sostenendo che essa è indipendente dai propri miti razionali o teorizzanti - in altre parole, che i rituali sono atti non intellettuali motivati da impulsi irrazionali o primitivi (Bell 1997, 4). Al contrario, Muller sosteneva che i miti fossero primari, sostenendo che (a) i miti erano affermazioni sulla natura che, nel tempo, sono state fraintese e (b) i rituali erano, nel migliore dei casi, solo vagamente correlati ai miti ad essi collegati, e non generati fondamentalmente da essi (4-5).

Taylor, un evoluzionista, ha contestato l'idea che i miti siano stati "fraintesi".

A suo avviso, i miti non sono mai stati intesi come osservazioni pseudoscientifiche della natura, ma costituivano invece tentativi filosofici di spiegare il mondo in termini propri. Egli considerava i miti come scorci del funzionamento della "mente primitiva" e vedeva le vestigia di questi elementi mitologici in alcune usanze religiose moderne

(5) Per Taylor, il mito era un mezzo per spiegare i fenomeni, in particolare il mistero dello spirito, e il mito era l'origine della religione. Sia Taylor che Muller erano rappresentanti di quelle scuole di pensiero che rifiutavano l'importanza dei rituali e sostenevano che i rituali erano solo manifestazioni grezze dei miti.

Per riassumere, all'interno della scuola del mito e del rituale esistono praticamente tutte le possibilità: che i miti generino i rituali; che i rituali generino i miti; che i miti possano esistere senza i rituali (ad esempio, il mito serve solo a conservare la storia) o i rituali senza i miti; e che i rituali possano essere manifestazioni incomplete dei miti.

Ciò suggerisce che questo approccio complessivo mito-vs.-rituale non è, alla fine, il modo *fondamentale* per comprendere questa relazione. È importante notare che la discussione sul dominio relativo del mito o del rito è continuata nella maggior parte delle scuole descritte di seguito. Ciò che è così significativo del dibattito originario tra mito e rituale è che rappresenta una questione al centro delle scienze umane, ovvero il rapporto tra esperienza e rappresentazione. Inoltre, come tratterò nel prossimo capitolo, il rapporto mito/rituale trova un'analogia diretta nel campo dell'etnomusicologia nel rapporto tra musica e linguaggio, un rapporto che è stato un tema persistente all'interno del campo.

Infine, indipendentemente dal modo in cui interpretavano la relazione mito-rituale, gli analisti della scuola del mito e del rituale hanno assistito a una costante

espansione del campo delle "spin-

Questo lavoro di tesi considererà ulteriormente questo concetto, notando che questo spin-off non si limita ai generi artistici e alle attività accademiche, ma comprende anche un'ulteriore produzione rituale, un fenomeno che chiamo "proliferazione rituale" e che suggerisco sia un risultato diretto di come si sviluppano i sistemi rituali.

### *La scuola sociologica*

Uno dei primi precursori di questa scuola fu l'antropologo francese N.D. Fustel de Coulangé (1830-1889), il cui lavoro ha rilevato che il ruolo dei culti degli antenati manteneva i lignaggi familiari congiunti e le istituzioni sociali fondamentali che ne derivavano. Fustel influenzò notevolmente il più importante sostenitore di quello che sarebbe stato chiamato strutturalismo funzionale, Emile Durkheim (1858-1917), che nella sua famosa opera del 1912, *Le forme elementari della vita religiosa*, affermò quanto segue: "La religione contiene in sé fin dall'inizio, anche se allo stato indistinto, tutti gli elementi che... hanno dato origine alle varie manifestazioni della vita collettiva" ([1912] 1995, 237).

Durkheim ignorava l'esperienza psicologica individuale della religione ed enfatizzava il processo di socializzazione. Un obiettivo centrale della sua analisi era quello di distinguere tra sacro e profano. Egli sosteneva che le credenze religiose e le loro rappresentazioni costituivano il sacro, mentre il rituale consisteva nel comportamento prescritto intorno a tali rappresentazioni.

Nella prodigiosa mole di opere di Durkheim non c'è alcuna indagine sugli aspetti musicali del rituale, e allo stesso modo non c'è alcun indizio che egli vi abbia mai preso parte,

come sociologo, in qualsiasi rituale. Ma è interessante notare che quando si riferisce alla nozione di "forma" per quanto riguarda il rituale, la vede puramente in termini di struttura giuridica:

Quando, nella cosiddetta Festa dei Tabernacoli, l'ebreo metteva in movimento l'aria scuotendo rami di salice con un certo ritmo, doveva provocare l'alzarsi del vento e il cadere della pioggia: e si riteneva che il fenomeno desiderato sarebbe derivato automaticamente dal rito, purché fosse stato eseguito correttamente....questo formalismo religioso - molto probabilmente la prima forma di formalismo giuridico - deriva dal fatto che, poiché la formula da pronunciare e i movimenti da compiere contengono in sé la fonte della loro efficacia, la perderebbero se non fossero assolutamente conformi al tipo consacrato con successo ([1912] 1995, 35).

Possiamo vedere che se usiamo il Rocío e la relazione tra forma musicale ed estetica comportamentale, c'è un ampio spazio per l'improvvisazione e il cambiamento che smentisce completamente questo approccio statico al comportamento religioso. Inoltre, la paura di fallire non è un pregiudizio praticamente in nessun aspetto de El Rocío, e nemmeno qualsiasi atto è preordinato a un risultato positivo atteso. Propongo che Durkheim si rivolga a quello che definisco un "rituale simbolico" altamente sviluppato, un rituale in cui qualsiasi fattore di fallimento viene completamente eliminato stabilendo come priorità dominante del rituale la performance stessa come rappresentazione strutturale di qualcosa al di fuori di sé, senza alcun riguardo per qualsiasi risultato fenomenologico. Ma come sosterrò nel capitolo 13, e El Rocío ne è un buon esempio, non tutti i rituali funzionano in questo modo.

Sebbene, in quanto funzionalista, Durkheim non fosse interessato alla psicologia individuale, utilizzò il concetto psicologico di proiezione per rafforzare l'idea di Robertson Smith sulle origini sociali del rituale e sostenne che tutti i concetti come Dio o l'antenato biblico, Abramo, servono come proiezioni dell'entità sociale

stessa.

La religione, quindi, serve come rinforzo "inconscio" dell'identità comunitaria (Bell 1997, 24). Il rituale religioso è il modo per realizzare il processo di identificazione. Tutte le immagini sacre sono in realtà immagini dell'ordine sociale - il "sé" sociale - e i rituali che le circondano hanno lo scopo di produrre un'intensa sensazione di "effervescenza" nell'individuo, che sperimenta di essere parte di qualcosa di più grande di sé.

"Le credenze religiose sono le rappresentazioni che esprimono la natura delle cose sacre e le relazioni che esse intrattengono, sia tra loro che con le cose profane. Infine, i riti sono le regole di condotta che prescrivono il comportamento dell'uomo in presenza di questi oggetti sacri" (Durkheim [1912] 1995, 41).

Vediamo che il funzionalismo strutturale di Durkheim, pur enfatizzando le relazioni sociali comunitarie e la strutturazione istituzionale come scopo primario della religione, si basa comunque sulle esperienze soggettive attraverso il rituale. Il legame comunitario non si ottiene attraverso un'affiliazione consapevole, ma attraverso i sentimenti che il rituale suscita. La sua concettualizzazione del sacro e del profano contiene anche una marcata dimensione psicologica che è cruciale per la sua teoria. Egli concepisce il sacro e il profano come manifestazioni all'interno dell'individuo di uno sguardo rivolto verso l'interno e di uno sguardo verso l'esterno che proietta l'ordine sociale su una sorta di immagine religiosa: "Dio e società sono una cosa sola... il dio del clan... non può essere altro che il clan stesso, ma il clan trasfigurato e immaginato nella forma fisica di una pianta o di un animale che serve da totem" (Durkheim [1912] 1995, 208). Notiamo che questo duplice aspetto del rituale religioso che egli descrive ha un parallelo nella mia descrizione del contenuto interno e della proiezione esterna della processione. Tuttavia, egli assume

decisamente la posizione dell'osservatore, una posizione che (come ho descritto nel capitolo 3.) è molto simile a quella dell'osservatore,

"Introversione ed estroversione") sono comuni le proiezioni da parte dell'osservatore (o dell'analista). Ma il concetto di "effervescenza collettiva" è il suo cenno all'esperienza religiosa. I suoi sentimenti riguardo alla validità di tali esperienze come qualcosa di più di un'illusione collettiva sono chiaramente rivelati:

"Ma dal fatto che un'"esperienza religiosa", se vogliamo chiamarla così, esista e che abbia un certo fondamento... non consegue che la realtà che ne è il fondamento sia conforme oggettivamente all'idea che i credenti ne hanno" (Durkheim [1912] 1995, 190).

Tuttavia, pur insistendo sul fatto che la religione è il veicolo primario dell'espressione comunitaria, Durkheim ha insistito sul fatto che le relazioni sociali costituiscono le fondamenta della percezione del sé e del mondo. Per Durkheim, la conoscenza stessa è un costrutto sociale: "I concetti sono rappresentazioni collettive" ([1912] 1995, 435).

### *La scuola fenomenologica*

In Germania emerse un movimento opposto, guidato da Muller, che chiamò *Religionswissenschaft* (tradotto come "scienza degli studi religiosi" o "storia della religione"), mirando a un approccio non teologico allo studio della religione. In inglese, il termine divenne "phenomenology of religion" (fenomenologia della religione), ma anche "comparative religions" (religioni comparate) o "history of religions" (storia delle religioni) ed ebbe come prima caratteristica identificativa l'enfasi di Muller sul primato del mito. Un secondo aspetto importante di questo approccio fu la sua reazione al riduzionismo percepito da Taylor, Robertson Smith e altri riguardo all'esperienza religiosa. Questa posizione rifiutava l'idea che i miti

fossero spiegazioni errate o fantasie soggettive. I suoi aderenti consideravano il

mito come un mezzo valido per comprendere il mondo in sé e per sé e insisteva sul fatto che i miti dovessero essere studiati in questa luce. L'ascesa del mito nella dicotomia rito-mito assunse quella che sarebbe stata una posizione di dominio permanente con l'affermarsi della fenomenologia.

*L'idea del sacro* ([1923] 1936) di Rudolf Otto (1869-1937) è stata una prima avanguardia di quella che sarebbe stata variamente chiamata "scienza della religione", "storia delle religioni", "fenomenologia della religione" e, infine, il termine più diffuso nell'antropologia generale, "fenomenologia". Vorrei soffermarmi su due punti salienti della fenomenologia: (a) il riemergere del primato del mito sul rito e (b) il concetto di sacro come punto focale attorno al quale comprendere i concetti di rito e mito.

Come ha affermato Mircea Eliade (1907-1986), "per lo storico delle religioni il fatto che un mito o un rito sia sempre storicamente condizionato non spiega l'esistenza stessa di tale mito o rito. In altre parole, la storicità di un'esperienza religiosa non ci dice cosa sia in definitiva un'esperienza religiosa" (Eliade 1969, 53, in Bell 1997, 11).

Ironia della sorte, sebbene la citazione di cui sopra suggerisca che Eliade si occupasse principalmente dell'esperienza religiosa, egli considerava l'esperienza solo in termini di messa in scena rituale del mito che, in definitiva, dava un senso alla vita:

"Cosa significa vivere per un uomo di cultura tradizionale? Significa soprattutto vivere secondo modelli extraumani, in conformità con gli archetipi. Quindi significa vivere nel cuore del *reale*..." (Eliade 1954, 95). [Si noti che per Nietzsche, e per il suo "coro di satiri" processionale, ciò che si trovava nel cuore del

*reale* non era un'idea di "vita", ma un'idea di "vita".

una storia, ma un incontro con il *paradosso* (*La nascita della tragedia*, [1886] 1967, 45)].

Eliade è stato probabilmente il più influente della scuola fenomenologica. Ha operato due importanti inversioni di tendenza rispetto alla scuola del mito e del rituale, collegando intimamente il mito al simbolo. Secondo lui, il mito non è semplicemente una narrazione di un rituale. È più di una metafora, è un simbolo. In quanto simbolo, supera di gran lunga la capacità del rituale di trasmettere un significato, e il rituale è sostituito da un mezzo instabile per rappresentare il contenuto simbolico. "Un simbolo e un rito... sono su livelli così diversi che il rito non può mai rivelare ciò che il simbolo rivela" (Eliade 1963; in Bell 1997, 10).

In sintesi, per Eliade il rituale è la rievocazione di un evento cosmogonico o di una storia raccontata nel mito. Il mito svolge un ruolo critico nello stabilire un sistema in cui ogni attività ha il suo significato, identificando ritualmente le attività del qui e ora con quelle degli dèi nel periodo della creazione....Il mito, come questione di credenze, simboli e idee, è considerato una manifestazione del sacro che è intrinsecamente più vicina agli schemi cognitivi che definiscono l'*homo religiosus*, mentre il rituale, come azione, è considerato un'espressione secondaria di queste stesse credenze, simboli e idee (Bell 1997, 11).

Per Eliade, come per Otto, la manifestazione del sacro diventa l'operazione centrale di un rituale e, così facendo, il suo complesso di rappresentazioni simboliche diventa la chiave dell'interpretazione rituale. Il concetto di "eterno ritorno" di Eliade si basa sul fatto che il rituale è una messa in scena simbolica della creazione cosmica che pone i partecipanti in una relazione desiderata con il cosmo - e quindi con la società, e quindi con se stessi come individui. Egli mette in relazione diretta il potere con l'ontologia, ed entrambi con il mito e l'archetipo (Eliade 1954, 35). I temi della morte e della rinascita, del caos e dell'ordine, sono gli elementi

fondamentali alla base del mito cosmogonico, che in

a sua volta informa il rituale. Come riassume Bell, "i miti e i rituali sono visti come un tentativo di presentare, modellare e instillare un'unità coerente e sistematica all'interno di tutta l'esperienza umana" (1997, 12).

Sono state quindi prese in considerazione due possibili teorie. La prima poneva il sacro come qualcosa con un'esistenza indipendente, al di là della sensibilità umana, ma a cui l'uomo aspira. Questo è l'approccio di Otto, che pone un'enfasi molto maggiore sul ruolo del rituale nell'esperienza religiosa del sacro. Otto sosteneva che il concetto di "Santo" o "Sacro" è innato in tutti gli esseri umani e nell'esperienza religiosa in generale (capitolo XVII, "Il Santo come categoria a priori", 1936, 140-146). Il problema di questo approccio era che la ricerca transculturale di corrispondenze strutturali tangibili tra stati rituali e fenomenologici sfuggiva a questa branca della fenomenologia.

Nel capitolo IV, "Mysterium Tremendum" (12), Otto presenta alcune delle sue intuizioni più feconde, come suggerisce il sottotitolo "Gli elementi del terribile" (13). Innanzitutto, come indicano le due citazioni seguenti, egli non parte da un'idea di religione, ma dalla religione come prodotto fondamentale dell'esperienza diretta: "È questo sentimento che, emergendo nella mente dell'uomo primordiale, costituisce il punto di partenza dell'intero sviluppo religioso" (15) "... quel 'sentimento creaturale' che è già stato descritto come il sentimento del nulla e dell'abbattimento di fronte all'oggetto che incute soggezione e che viene *direttamente sperimentato*" (19) [corsivo mio].

Il tremendum è un sentimento di ciò che egli chiama "neumen", un fenomeno sostanziale, mentre il mysterium è il tentativo di penetrare il paradosso dell'esistenza che si trova nel cuore dell'"Altro" (30). Si noti come Otto sottolinei la

rapidità con cui il

Le strutture intrinseche del linguaggio si esauriscono quando si cerca di comunicare l'esperienza religiosa. Il paradosso si incontra quasi subito, come nel termine "caos controllato" del Rocío. Otto usa anche i termini "sovrabbondante" e "traboccante" per parlare di questi incontri (30), termini che continuano a essere rilevanti nel prosieguo di questo lavoro sugli aspetti neurologici dell'esperienza religiosa. Sono convinto che l'approccio di Otto al rituale sia stato forse il più importante di tutte le scuole di rituale, insieme a quelle iniziali del Mito e del Rituale. Dico questo perché ha affrontato direttamente l'aspetto più importante del rituale sacro: l'esperienza religiosa stessa. Il substrato neurologico dell'esperienza religiosa, ciò che la neurofenomenologia tenta di fornire, ha fornito un'interessante conferma al "traboccare" e al "traboccare" di Otto, che verrà affrontato ulteriormente in questo capitolo. Purtroppo, però, Otto enfatizza anche il "primitivo" e il "timore demoniaco" (112) come manifestazioni del neumen della "religione primitiva" e, così facendo, mina gran parte della sua stessa argomentazione, inserendo la religione in un processo evolutivo che, sebbene non lo dica esplicitamente, implica fortemente che si tratti di un'evoluzione intellettuale, questione che contestero ulteriormente anche in questa sezione.

(119). Tuttavia, il suo valore consisteva nel considerare l'esperienza religiosa come centrale per la religione, con la morale e la dottrina che seguivano in fasi successive.

Egli affronta anche l'importante questione della disposizione e della ricerca, due questioni importanti che sorgono quando si considera che non tutti sono ugualmente attratti dall'esperienza religiosa, eppure la suggestione di questa esperienza, in un grado o nell'altro, sembra essere onnipresente nelle culture umane che danno luogo a "queste manifestazioni di una predisposizione che diventa una

ricerca e una spinta propulsiva" (120); e, ancora,

"Perché una stessa esperienza parla qui, solo per caso in diversi dialetti" (1960, 13),

che egli spiega essere una "differenziazione dell'esperienza mistica".

(157). È qui che troviamo la radice, all'interno della tradizione accademica occidentale, di quella che è diventata l'attuale neurofenomenologia che localizza le corrispondenze strutturali tra il rituale e il fenomenico all'intersezione delle strutture del sistema nervoso umano.

Il secondo approccio fenomenologico, quello di Eliade (che alla fine prevalse), considerava il sacro come una struttura cognitiva, cioè che *esisteva all'interno della mente* come aspetto universale di ciò che deve essere fondamentalmente umano (*homo religioso*). Per Eliade, l'incontro con il simbolo era il mezzo per incontrare il sacro; e questo incontro era precedente e la forza trainante di qualsiasi esperienza secondaria.

Eliade esprime in questo modo la sua intuizione più potente sul rapporto tra mito, rituale, cultura umana e, soprattutto, sul perché il mito possa funzionare: "Non solo i rituali hanno il loro modello mitico, ma qualsiasi atto umano acquista efficacia nella misura in cui ripete esattamente un atto compiuto all'inizio dei tempi da un dio, un eroe o un antenato" (1954, 22).

Eliade, a tutti gli effetti, rinunciò completamente allo studio del rituale a favore dello studio del mito e del simbolo (le sue opere successive sulla religione e sulla fenomenologia non contengono alcuna discussione sul rituale). Gli studi sul rituale sono tornati alla mitologia comparata, in cui il linguaggio e la cognizione sono i principali mezzi attraverso i quali l'esperienza religiosa deve essere affrontata; ma in cui il

L'accento è posto sulla religione come idea, come concetto, che motiva l'azione, e non come esperienza in sé e per sé che motiva ulteriori azioni.

### *La scuola del funzionalismo*

"Il concetto di funzione applicato alle società umane si basa su un'analogia tra la vita sociale e la vita organica... Come tutte le analogie, deve essere usato con attenzione".

-Alfred R. Radcliffe-Brown, *Struttura e funzione nella società primitiva* (1956, 178)

L'antropologo britannico Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) sviluppò ulteriormente l'approccio sociale di Durkheim alla religione e al rito in una scuola di pensiero generale. Egli cercò di rivelare le diverse nozioni di Dio che dovevano essere riflesse dalle diverse società che ne proiettavano l'immagine: "Se l'immagine di Dio è una rappresentazione collettiva o una proiezione del gruppo sociale, allora diverse forme di organizzazione sociale avranno diverse nozioni di Dio autoriflessive" (Bell 1997, 27, parafrasando Radcliffe-Brown).

Radcliffe-Brown sottolinea che la dottrina è spesso secondaria ([1952] 2002, 176) e afferma che: "Per comprendere la religione dobbiamo studiarne gli effetti. La religione deve quindi essere studiata *in azione*" (177). Egli si rese conto che a volte esistevano relazioni "dirette e immediate" tra religione e struttura sociale, ma che altre volte le relazioni erano "indirette e non sempre facili da cogliere" (*ibidem*).

Questo approccio, pur non riuscendo a stabilire correlazioni dirette tra la struttura sociale e il credo religioso, è tuttavia riuscito ad allontanare completamente l'antropologia da ciò che restava del quadro evoluzionista, così come

ovviando alle questioni relative alle origini della religione: "Non ci occupiamo delle origini, ma delle funzioni sociali delle religioni, cioè dei contributi che esse danno alla formazione e al mantenimento dell'ordine sociale" (Radcliffe-Brown [1952] 2002, 3). Ma un'intuizione chiave che, a mio avviso, diventa molto abusata dagli antologi sociali successivi, è la nozione di "personalità sociale" che è il risultato della sua occupazione di una posizione sociale all'interno di una struttura sociale (1956, 193), dove "struttura" e organizzazione vanno intese come distinte: la struttura è un insieme di relazioni, mentre l'organizzazione è il modo in cui vengono svolte determinate attività (11).

Bell sottolinea un interessante movimento nell'antropologia in questo frangente che è rilevante per la mia tesi. Durkheim si era basato per le sue teorie sui resoconti, soprattutto dei missionari, ma Radcliffe-Brown visse tra gli aborigeni dell'Australia occidentale e tra gli abitanti delle isole Andamane per le sue ricerche. Sebbene non abbia trascorso con loro un tempo sufficiente per gli standard attuali, ha comunque portato sul campo un apprezzamento per l'importanza della conoscenza di prima mano basata sull'esperienza, nonché un apprezzamento per i resoconti della tradizione orale in materia di storia.

È interessante notare che il suo lavoro riaffermava l'approccio rituale di Robertson Smith. Radcliffe-Brown non pensava che le credenze causassero il rituale, ma piuttosto che il rituale, o l'azione rituale, desse origine alle credenze. Il punto centrale della sua intuizione era il suggerimento che l'attività rituale trasmette sentimenti cruciali per la sopravvivenza del gruppo. Anche in questo caso, un altro dei primi studiosi di rituali suggerisce che le emozioni stesse potrebbero essere state sviluppate in forme culturalmente specifiche attraverso il rituale. Egli mise in relazione queste emozioni

ritualizzate con la struttura sociale.

"Possiamo considerare gli effetti del rito - non gli effetti che si suppone

che le persone che lo praticano producono, ma gli effetti che effettivamente produce" (1956, 143). Sebbene non sia d'accordo con l'atteggiamento di condiscendenza nei confronti dei praticanti religiosi (cosa che continua ancora molto nel campo e un problema che spero questo lavoro serva a risolvere), egli indica comunque il rituale come qualcosa che crea un lavoro duraturo all'interno della società umana.

Da questa premessa nascono due questioni importanti. In primo luogo, se i rituali possono influenzare la disposizione emotiva di una cultura, ciò implica che a un certo punto possono diventare ereditabili? Radcliffe-Brown ha sollevato questa possibilità suggerendo che il rituale non esprime semplicemente stati mentali, ma *crea* stati mentali ([1952] 2002, 178; Kuper 1977, 99-100). Questo è il punto in cui si differenzia maggiormente da Durkheim, che pensava che gli stati emotivi fossero proiettati ed espressi attraverso l'attività rituale, non creati *dall'attività stessa*. Radcliffe-Brown respinge la tesi centrale di Durkheim, secondo cui il rituale mette in atto rappresentazioni simboliche della collettività "sotto forma di credenze religiose", a favore di una visione di credenze, dottrine e miti come risultati secondari e instabili della pratica rituale (Bell 1997, 27).

Notiamo che El Rocío può sostenere e negare entrambi gli approcci. Che l'ordine sociale sia "rappresentato" è vero, ma che sia l'oggetto dell'attività rituale non è certo vero, come dimostra la manifestazione di una *communitas*. Vedere la rappresentazione de El Rocío come un simbolo è ovviamente l'unico modo in cui potrebbe essere vista da un osservatore non partecipante, perché l'ordine sociale, anche se non simboleggiato o addirittura presente nella struttura, è comunque presente per il fatto che partecipano persone provenienti da tutte le barriere sociali. Tuttavia, la *communitas* e le esperienze fenomeniche interne sono evidenti solo a

coloro che si trovano all'interno del rituale e sono facilmente confuse da coloro che sono in grado di vedere il rituale.

dall'esterno, come è stato reso evidente dalle osservazioni di Murphy nel capitolo 9.

Che l'ordine sociale possa essere "simbolizzato" o "proiettato" deve essere vero dal punto di vista che l'ordine sociale è effettivamente presente all'interno di una *communitas* (altrimenti come potrebbe esserci una *communitas*?), ma a chi viene proiettato l'ordine? Solo a uno spettatore/analista che non ha nient'altro da cui partire, nessuna esperienza o conoscenza della fenomenologia rituale.

Un altro aspetto importante dell'approccio di Radcliffe-Brown è il suo riconoscimento del fatto che l'enfasi sul rapporto di causa-effetto tra mito e rituale ha spesso oscurato l'insieme coerente che comprende entrambi gli elementi. Qui abbiamo un tentativo di sottolineare che la questione rito/mito è una dinamica piuttosto che una dicotomia, una dinamica che mette in gioco le relazioni tra pensiero e azione, linguaggio e pensiero, articolazione e comportamento e, a un livello più fondamentale, esperienza e rappresentazione. Queste relazioni, a loro volta, hanno implicazioni per le questioni etnomusicologiche come il rapporto tra musica e rito e tra musica e linguaggio.

L'interpretazione di Bell del funzionalismo, tuttavia, sembra enfatizzare la regolazione delle pressioni sociali più di quanto, a mio avviso, suggerissero i funzionalisti stessi: "Per i funzionalisti sociali, quindi, il rituale è un mezzo per regolare e stabilizzare la vita del sistema, regolare le sue interazioni interne, mantenere il suo ethos di gruppo e ripristinare uno stato di armonia dopo qualsiasi disturbo" (Bell 1997, 29). Ma questa non è la posizione di Radcliffe-Brown. Negli ultimi quattro capitoli della sua opera del 1952, *Structure and Function in Primitive Society*, non attribuisce l'efficacia del rituale tanto all'alleggerimento delle pressioni sociali quanto alla creazione di un ethos culturale.

(2002, 182) - che possono o meno portare direttamente all'armonia sociale. Se i rituali creano effettivamente stati d'animo e danno forma alle emozioni, tuttavia, dobbiamo chiederci come questo sia principalmente un processo di stabilizzazione (come sostiene Bell nell'affermazione precedente), quando in realtà può portare a stati emotivi estremi e con essi a ulteriori conflitti. Certamente a El Rocío, l'aumento delle emozioni e la complicazione della logistica del pellegrinaggio hanno creato un reale potenziale di conflitto interiore, che a volte è sfociato in conflitti. Ma quando il risveglio delle emozioni viene visto dal punto di vista che esse suscitano anche la coscienza e il senso di sé (cfr. Damasio 1999, 72-80; nonché la Parte I e il Capitolo 12 di questo lavoro), allora la componente emotiva può essere vista come un fattore di stabilità solo come effetto secondario dell'aumento della coscienza. Se suscitare le emozioni porta effettivamente alla creazione di stabilità, la stabilità a lungo termine può apparire diversa da quella a breve termine.

Arnold van Gennep (1853-1957) ampliò ulteriormente la portata dell'analisi rituale per cercare la funzione di un rituale, non all'interno di una singola istanza, ma come rito all'interno di una sequenza di riti. Riteneva del tutto inaccettabile lo studio di rituali estrapolati dal loro contesto sociale e selezionati da culture diverse (il metodo di Frazer). Un rito può essere compreso solo vedendo dove si inserisce all'interno di una sequenza di riti, quale rito lo ha preceduto e quale lo ha seguito, sosteneva nella sua opera del 1909, *Riti di passaggio*. Come Frazer ne *Il ramo d'oro*, van Gennep cercò di rivelare modelli universali di funzione rituale a livello sociale.

Due stati sociali hanno incuriosito van Gennep, ed entrambi implicano una transizione. Il primo è il modo in cui una società elabora le crisi e il secondo è il modo in cui un individuo passa da uno stato sociale all'altro. Anche se

"Riti di passaggio" è la traduzione standard del titolo di van Gennep, ma l'introduzione di Solon T. Kimbal all'edizione del 1960 suggerisce che qualcosa come "Dinamiche di transizione" potrebbe indicare meglio il modo in cui van Gennep ha usato le parole francesi *passaggio* e *schema*. Questo sottolinea meglio, a mio avviso, come gli elementi del rituale interagiscano e rimangano fluidi all'interno del sistema rituale.

Van Gennep faceva parte dell'ampia tradizione antropologica del positivismo, "l'insistenza sul fatto che le leggi generali del processo sociale dovrebbero essere derivate da osservazioni empiriche piuttosto che da speculazioni metafisiche" (van Gennep in Bell 1997, 35). Il suo approccio al funzionalismo utilizzava metodi tassonomici che si sono rivelati estremamente utili nello studio del rituale: simpatico, contagioso, positivo, negativo, diretto, indiretto, dinamico, ecc. (van Gennep 1960, 1-13). Victor Turner avrebbe in seguito ripreso l'identificazione e la classificazione di van Gennep dei rituali di transizione (vedi sotto), e Laughlin e d'Aquili (1979) avrebbero ulteriormente sviluppato la sua classificazione da "lieve" a "grave" nel loro "spettro di rituali".

È interessante notare che, sebbene van Gennep abbia rifiutato la tecnica di Frazer di raccogliere miti isolati da tutto il mondo e di tentare di ricavarne modelli universali, il suo lavoro è parallelo alla sequenza di eventi in tre parti che si trovano all'interno dei miti del Dio Re identificati da Frazer ([1922] 1995, 308-373): il viaggio (o la ricerca) del re, la morte (trasformazione) e il ritorno/rinascita/replica. Per van Gennep, essi diventano separazione, transizione e incorporazione (van Gennep [1960] 1984, 11). Mentre Frazer si è concentrato sulle simbolizzazioni mitiche transculturali del metafisico per arrivare a una teoria del modello rituale, van

Gennep si è concentrato sulle sequenze rituali transculturali, evitando di proposito le loro componenti mitologiche. Da

Sebbene i due approcci al rituale abbiano preso direzioni in qualche modo opposte, entrambi hanno comunque prodotto modelli simili. Tuttavia, è istruttivo notare che Frazer alla fine cambiò posizione, passando dal sostenere il primato del mito al sostenere il primato del rituale (Frazer [1922] 1996, vi-vii).

Un'altra importante eredità del lavoro di van Gennep è stata quella di richiamare una maggiore attenzione sull'importante ruolo dei rituali nell'aiutare l'individuo a superare le transizioni della vita. L'implicazione è che queste transizioni sono forse troppo importanti e potenzialmente distruttive perché gli individui possano affrontarle da soli. I teorici dei rituali successivi si sono chiesti se gran parte della patologia moderna potesse derivare dalla mancanza di rituali per queste e altre fasi importanti del processo di socializzazione, che in fondo non sono altro che i cicli della vita: nascita, maturazione e morte - in breve, le dinamiche di transizione. Essere in uno stato di transizione significa anche essere in uno stato di potenziale vulnerabilità. Il parto, ad esempio, è uno stato di grande vulnerabilità sia per la madre che per il bambino. Affrontare ritualmente questa transizione concentra l'attenzione comunitaria su di essa, e con essa la preoccupazione e l'aiuto. Anche la pubertà è un periodo emotivamente vulnerabile per l'individuo.

Van Gennep vedeva nel rituale il potenziale degli esseri umani non solo per elaborare il cambiamento, ma anche per acquisire una certa padronanza su se stessi e sull'ambiente. Se van Gennep ha ragione, allora vediamo che i sistemi rituali sono serviti non solo a riconoscere e facilitare i cicli biofisici naturali, ma anche a essere uno strumento chiave attraverso il quale gli esseri umani hanno assunto un ruolo attivo nella propria evoluzione.

Victor Turner (1920-1983) ha contribuito con importanti intuizioni a due

categorie di base della teoria rituale: l'attività rituale vera e propria - il processo rituale - e il processo rituale.

funzione simbolica stessa, presentata nel suo classico lavoro del 1969, *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*. Secondo Bell, Turner "ha combinato l'interesse del funzionalista per i meccanismi di mantenimento dell'equilibrio sociale con una prospettiva più strutturale sull'organizzazione dei simboli....[Turner] ha sostenuto che molte forme di rituale servono come 'dramma sociale' attraverso il quale le tensioni e gli stress insiti nella struttura sociale possono essere espressi ed elaborati" (Bell 1997, 39). Turner si baserà sul punto di vista di Durkheim secondo cui il rituale serve a riaffermare l'unità sociale. Egli incorporò anche il lavoro di un altro osservatore di rituali, Max Gluckman, che nei suoi *Essays on the Ritual of Social Relations* (1962) prese in considerazione il ruolo del rituale come veicolo di cambiamento, contribuendo così allo stress. Come osserva Bell, "i rituali non ripristinavano semplicemente l'equilibrio sociale, ma facevano parte del processo continuo con cui la comunità si definiva e si rinnovava continuamente" (Bell 1997, 28).

Turner stava, infatti, introducendo il processo di cambiamento come lo stesso processo che forma una società. Il ristabilimento dell'equilibrio non è un ritorno a ciò che era, ma è il processo attraverso il quale ciò che è diventa ciò che può essere, cioè il processo attraverso il quale una società si formula, cambia e si adatta. La catarsi rituale non è semplicemente una reazione alla crisi, ma è il processo stesso di adattamento culturale.

Turner si è basato sul modello di base di van Gennep per il processo rituale e lo ha ulteriormente sviluppato in quattro stadi fondamentali del "dramma rituale": rottura, crisi, riparazione e reintegrazione (Turner [1969] 1997, 94-99), I quattro stadi sono generati da una dialettica di fondo tra le strutture dell'ordine sociale e una

manifestazione temporanea di antistruttura deliberata che Turner ha chiamato *communitas* (131-133). In

Il rituale drammatizza la situazione reale, ed è attraverso questa drammatizzazione che il rituale fa quello che fa da solo" (1997, 40).

Le teorie di Turner sul simbolo conferiscono al simbolo una qualità quasi viscerale. Allo stesso tempo, però, egli ritiene che il simbolo non abbia un significato fisso, ma sia in grado di contenere molti significati diversi allo stesso tempo e di cambiare nel tempo, essendo così "multivocale" (Turner [1969] 1997, 142, sul pensiero simbolico e la *communitas*), in contrasto con l'approccio più statico di Claude Lévi-Strauss (143).

Per Turner, il simbolo funziona in ogni momento attraverso la sua associazione con altri simboli, nel contesto di un sistema simbolico. Egli divide l'aspetto funzionale del simbolo in due polarità: il suo aspetto sensuale (la relazione diretta del simbolo con le realtà sensoriali) e il suo aspetto ideologico. Così, un albero con linfa bianca può essere associato all'allattamento come simbolo sensoriale, mentre rappresenta anche le proprietà sociali matrilineari all'estremità polare opposta (Turner [1969] 1997, 33-34).

La dinamica che agisce all'interno del simbolo è il modo in cui può incorporare un principio morale o astratto nella mente attraverso il suo aspetto sensuale. L'ideale viene reso sensibile e il sensibile viene inserito nelle categorie del morale o dell'astratto. Questa dinamica, per Turner, è ciò che conferisce al simbolo il suo potere.

Un aspetto importante della comprensione del simbolo da parte di Turner è quello di vedere il processo simbolico come derivante dal corpo umano. Egli fa derivare tutti i simboli da tre colori fondamentali: il rosso, il bianco e il nero - il rosso dall'emissione di sangue, il bianco dallo sperma e dall'allattamento e il nero dalle feci

o dalla materia decomposta (39). L'emissione di questi materiali dal corpo umano è un momento di forte associazione emotiva.

Mentre Durkheim e Lévi-Strauss fanno delle relazioni sociali la fonte della formazione simbolica, che viene poi trasferita nel corpo, Turner si muove dal corpo verso l'alto e sostiene che le relazioni sociali stesse, e le loro rappresentazioni simboliche, nascono dal corpo: "In contrasto con la nozione di Durkheim secondo cui le relazioni sociali dell'umanità non sono basate sulle relazioni logiche delle cose, ma servono come prototipi di queste ultime... io postulerei che l'organismo umano e le sue esperienze cruciali sono la *fons et origo* di tutte le classificazioni" (Turner in Bell 1997, 42).

Le teorie di Durkheim richiedono un'accordiscendente componente di "logica primitiva" per spiegare perché le relazioni sociali non seguono un ordine logico se hanno origine al livello intellettuale dell'organizzazione sociale. Turner, osservando i "primitivi" sul campo, inverte il processo simbolico per farci capire che la logica "primitiva" non esiste (Turner [1969] 1997, 92). I fondamenti dell'organizzazione umana esistono intorno a principi che sono sovralogici in partenza. In altre parole, il processo simbolico non è generato dall'intelletto, ma dall'esperienza.

### *La scuola dello strutturalismo*

"Implicito nel funzionalismo di Radcliffe-Brown era l'apprezzamento della struttura sociale come sistema di relazioni che collegano le persone ai loro ruoli sociali" (Bell 1997, 33). Nella sua valutazione del contributo del funzionalismo, Bell prosegue rivelando che Radcliffe-Brown basò il suo modello analitico della funzione religiosa alla struttura sociale sul lavoro dei paleontologi che accertavano la logica dello sviluppo delle diverse specie confrontando il modo in cui le loro strutture anatomiche sorgevano in risposta al loro ambiente fisico. Naturalmente, c'era un certo

scetticismo riguardo al fatto che

questi metodi di confronto si tradurrebbero in un campo in cui l'etnografo confronta strutture sociali invisibili e astratte con le attività della vita quotidiana.

Ciononostante, si pensava che attraverso questa metodologia si potessero ottenere alcune spiegazioni utili. La prima era la relazione funzionale tra il rituale e la cooperazione nella vita comunitaria. La seconda era un mezzo per analizzare il *significato* del rituale in quanto simboleggiava valori culturali fondamentali attraverso l'attività rituale. Secondo Bell, tuttavia, Radcliffe-Brown non riuscì a stabilire un corollario credibile tra struttura sociale e "modelli di simboli e credenze" (Bell 1997, 34).

Nell'opera di Gregory Bateson (1904-1980) si comprende criticamente il modo in cui l'analisi culturale incontra i propri limiti teorici in un momento riflessivo. Bateson ha cercato di spiegare le relazioni tra la struttura sociale, i valori emotivi riflessi nelle strutture culturali e l'individuo soggettivo nel contesto sociale dei valori condivisi.

Utilizzò come oggetto di analisi un rituale eseguito in Nuova Guinea in cui una caratteristica centrale era il travestimento di maschi e femmine. Anche dopo un lungo lavoro sul campo, tuttavia, concluse che le categorie di analisi che stava utilizzando, cioè quelle sociali, culturali, persino la nozione stessa di struttura, "non erano fatti della vita della Nuova Guinea, ma astrazioni create e manipolate da scienziati sociali come lui" (Bell 1997, 34).

Questo libro è un intreccio di tre livelli di astrazione. Al livello più concreto ci sono i dati etnografici. Più astratta è la disposizione provvisoria dei dati per dare varie immagini della cultura, e ancora più astratta è la discussione autocosciente delle procedure con cui i pezzi del puzzle vengono messi insieme... quello che oggi sembra un truismo: che ethos, eidos, sociologia, economia, struttura culturale, struttura sociale e tutte le altre parole si riferiscono solo al modo in cui gli scienziati mettono insieme il puzzle (Bateson 1958, 281).

L'aspetto importante è che egli attribuisce i livelli di astrazione più elevati non alle persone in esame, ma all'analista. È qui che ha i suoi maggiori momenti di dubbio, e credo che sia una valutazione di ciò che ho osservato nell'analisi sociologica del rituale andaluso.

Bateson cercava di stabilire quello che chiamava l'"ethos" totale della cultura: "una tendenza generalizzata che si manifesta nei contesti più diversi della cultura" (220). "L'ethos", spiegava ancora, "è il sistema di atteggiamenti emotivi che regola il valore che una comunità deve attribuire alle varie soddisfazioni o insoddisfazioni... È il sistema culturalmente standardizzato di organizzazione degli istinti e delle emozioni degli individui" (220).

Forse stava osservando in Nuova Guinea tra gli *Iatmul*, ciò che io ho osservato come *formalidad* tra i Rocieros andalusi. Ma si allontanò rapidamente dall'interpretazione di queste "tendenze generalizzate" come estetica incarnata dai risultati di attività rituali, come quella che ho descritto come sintonizzazione emotionale nei capitoli 5 e 6, che si muove dalle emozioni all'intelletto, per ripiegare su una teoria in cui la personalità si struttura prima attraverso l'intelletto e poi si riafferma attraverso il rituale: Abbiamo definito la struttura sociale in termini di idee, assunti e "logica", e poiché questi sono, in un certo senso, un prodotto del processo cognitivo, possiamo supporre che le caratteristiche della cultura Iatmul che stiamo studiando *siano dovute a una standardizzazione degli aspetti cognitivi della personalità degli individui. A tale standardizzazione e alla sua espressione nel comportamento culturale mi riferirò come all'eidos di una cultura*" (220) [corsivo mio].

Ancora una volta, la combinazione di ethos ed eidos stimola, secondo Bateson, una grande quantità di *attività intellettuale* tra gli Iatmul, attività che non è solo racchiusa nell'attività rituale, ma anche realizzata attraverso l'attività ritualizzata (quindi, il nome del libro è un nome dei rituali più importanti) (221). Tuttavia, il concetto di "ethos" gli sfuggiva mentre ne cercava le tracce nell'attività rituale e nelle strutture sociali e culturali. Ritengo, a giudicare dalle sue stesse parole, che la fonte dei suoi dubbi riguardo alla propria analisi fosse dovuta a due problemi fondamentali: (a) non dà l'impressione di aver effettivamente partecipato ai rituali e (b) da quel punto di vista ipotizza un'origine cognitiva per gli atteggiamenti della personalità. Tuttavia, quando ho osservato la nascita di atteggiamenti e personalità tra i Rocieros e in altri siti di flamenco, questo processo cognitivo che egli ipotizza non sembra esserci, ed è in effetti ciò che egli stesso si preoccupava di fare.

Seguendo le orme di Durkehiem, sembra che sia stato lui a fare la "proiezione", non i "nativi". Tuttavia, sembra che la possibilità di questo fatto abbia iniziato a perseguitarlo.

E. E. Evans-Pritchard (1902-1973) rimase un funzionalista, nel senso che credeva ancora che la religione potesse essere compresa solo mettendola in relazione con le strutture sociali. Il suo lavoro con i Nuer del Sudan includeva un'ampia gamma di fattori, da quelli sociopolitici a quelli ambientali, razionalizzando il fatto che tutti questi fattori giocavano un ruolo nella formazione di ogni particolare struttura sociale. Queste concettualizzazioni religiose, tuttavia, erano così complesse da resistere all'analisi di qualsiasi quadro teorico religioso. Pur concordando con i principi generali di Robertson Smith, Durkheim e altri, secondo i quali la religione era un "prodotto della vita sociale", Evans-Pritchard

non poteva essere d'accordo sul fatto che non fosse "nient'altro che una rappresentazione simbolica dell'ordine simbolico", ha insistito sul fatto che è stato "Durkheim, non il selvaggio, a fare della società un Dio". (Bell 1997, 34).

Evans-Pritchard conclude che la religione non può essere ridotta né all'ordine sociale né all'interiorizzazione puramente soggettiva dell'individuo. Notò che nei riti sacrificali, ad esempio, non prevaleva un'unica etica e nemmeno una particolare visione della comunità. Conclude osservando che i partecipanti ai rituali mostravano una serie di atteggiamenti, tra cui l'indifferenza virtuale, l'allegria e l'intensa riverenza. (ibid., 36)

L'importanza di un rituale, ha rilevato Evans-Pritchard, risiede nell'esecuzione degli atti essenziali. I riti stessi mettevano in relazione categorie di pensiero strutturate che erano parte integrante delle relazioni sociali. Senza comprendere le categorie di pensiero filosofiche e religiose e il modo in cui esse mettevano in relazione il regno dello spirito con il regno dell'uomo (l'ordine sociale), era impossibile capire come il rituale integrasse l'ordine spirituale nell'ordine sociale e quindi in un completo ordinamento religioso del mondo. Tuttavia, l'esperienza di questo ordinamento del mondo - ad esempio, le esperienze interiorizzate dei Nuer che vivono all'interno di questo costrutto culturale (in altre parole, il significato effettivo dei riti per i nativi) - era qualcosa che Evans-Pritchard riteneva al di là delle capacità dell'antropologo di modellare. Un elemento essenziale del suo lavoro, quindi, era considerare la concettualizzazione di ciò che era "spirituale" come un ordine strutturato che influenzava l'ordine strutturale del sociale. Il rituale era un mezzo per manifestare queste relazioni. Poiché la società

in generale viene portato avanti nell'esecuzione dei rituali, l'ordine sociale inizia a prendere forma in relazione all'ordine "spirituale" concettualizzato.

Con Evans-Pritchard si assiste a un'interessante svolta tra strutturalismo e fenomenologia. Egli considerò la possibilità che l'ordine sociale stesso fosse modellato su un qualche tipo di esperienza, un'esperienza per la quale non aveva altro termine che quello di spirituale e alla quale, come analista osservatore, riteneva di non avere accesso. Il Rocío fornisce molti esempi di come l'analista osservatore possa non comprendere il funzionamento interno del rituale. Anche in un rituale apparentemente semplice come una processione, un osservatore può facilmente fare un gran numero di osservazioni e non essere consapevole del contenuto fenomenico interno di quella processione.

Nell'opera dell'antropologo strutturalista Claude Lévi-Strauss (nato nel 1908), il linguaggio - e con esso il mito - torna a occupare un posto centrale nello studio del rito. Per Lévi-Strauss, il dibattito mito/rituale manifesta la scissione tra pensiero ed esperienza, una scissione provocata dal linguaggio. Secondo Lévi-Strauss, il linguaggio frammenta la continuità in unità discrete che costituiscono dicotomie polari (Lévi-Strauss 1963, 72-73) che vengono poi articolate attraverso il mito (P. 212-215). Il rituale tenta di rimediare a questa frattura, un tentativo "condannato" di tornare a un insieme "senza mente" che sperimenta la realtà come una continuità senza soluzione di continuità (Bell 1977, 43).

Il rituale, in questo contesto, non è una reazione alla realtà come mondo, né una messa in scena del mito per ottenere qualcosa di concreto all'interno del mondo, ma è in realtà una reazione al modo in cui il mito struttura la nostra esperienza del mondo. In quest'ottica il rituale sociale diventa analogo al "rituale" del nevrotico, un

vano tentativo di risolvere con l'azione ciò che l'azione non può risolvere: la dialettica intrinseca al cuore del mondo.

esperienza umana, provocata dal linguaggio. Lévi-Strauss sostiene che questo fatto spiega "l'ostinazione e l'inefficacia" che spesso si riscontrano nei rituali umani (Bell 1997, 43, parafrasando Lévi-Strauss).

In breve, lo strutturalismo cerca di mettere in relazione i rituali con il mito solo come riflessi delle relazioni interne al di sotto della superficie del mito: le strutture del linguaggio. I simboli rituali vengono messi in relazione con altri simboli rituali senza considerare la loro potenziale relazione con le strutture rituali. Nelle quasi 400 pagine della fondamentale *Antropologia strutturale* di Lévi-Strauss non c'è una sola analisi di un rituale.

Il funzionalismo è un tentativo di spiegare i rituali mettendoli in relazione tra loro senza tener conto del loro potenziale contenuto simbolico. Lo strutturalismo può essere visto come l'opposto: un tentativo di mettere in relazione i miti senza tener conto dei loro fondamenti rituali.

### ***La scuola socialista e postmoderna***

I concetti di entrambe le scuole seguono la traiettoria iniziata dallo strutturalismo linguistico, ma si sviluppano ulteriormente lungo linee ideologiche stimolate dal pensiero marxista. Qui l'esperienza religiosa (rituale) non è un elemento da considerare, tanto meno da mettere al centro dell'esame analitico; solo le strutture sociali e le narrazioni in esse incorporate rivelano ciò che costituisce la conoscenza di sé. In quest'ottica, la conoscenza di sé è sinonimo di identità sociale, un'identità i cui contenuti sono determinati dalle narrazioni che sono incorporate e costituiscono la struttura sociale. Lo stesso processo di rappresentazione costituisce il contenuto della psiche e dell'esperienza del mondo esterno.

Inoltre, secondo questa scuola di pensiero, costruiamo ed evolviamo costantemente le nostre "realità sociali" (cfr. Burr 1995, 2-16, 16-27 e 82-88, alle voci "Discorso e realtà" e "Ideologia come esperienza vissuta") attraverso discorsi che, se analizzati, implicano relazioni di potere (178). In altre parole, non esistono qualità umane innate; tutte le qualità che motivano il comportamento umano sono socialmente costruite e direttamente collegate alle disuguaglianze di potere. Sia i miti che i rituali sono visti allo stesso modo come manifestazioni di un "testo" sociale e considerati nel contesto di come servono, consciamente o inconsciamente, a sostenere o a resistere alle disuguaglianze sociali e a creare identità sociali conformi alle relazioni di potere prevalenti (Burr 1995, 62-68; MacDonnel 1986, 34-38). Poiché viviamo in una percezione socialmente costruita della realtà - in cui le uniche verità sottostanti (o "realità" letteraria, a seconda dell'autore) costituiscono il flusso del potere - la società, in quanto testo, può essere compresa al meglio "decostruendo" le sue sovrapposizioni testuali fino a rivelare le strutture di potere sociale da cui sono nati i vari discorsi. (Si vedano Burr 1995 e MacDonnell 1986 per una valutazione concisa dei principi e delle teorie di base del costruzionismo sociale, soprattutto per quanto riguarda le teorie delle relazioni di potere e dell'identità). Come dovrebbe essere evidente al lettore, il mio lavoro a El Rocío, e con la musica e il rituale in generale, contesta seriamente queste premesse di base. Sto suggerendo che i materiali di base da cui viene formulato il senso di sé sono radicati ben al di sotto del livello del discorso sociale e delle relazioni di potere intrinseche che caratterizzano la sovrastruttura sociale. In un certo senso, sto sostituendo il discorso, con la "formalidad" (come ho esplorato l'argomento nella Parte I), come il fattore più importante per la formazione del senso di sé.

il processo di formazione del sé, un processo che precede e condiziona quello che poi diventa il discorso dell'identità sociale.

L'applicazione delle teorie del costruzionismo sociale si trova nella pratica del *decostruzionismo sociale* (Burr 1995, 106-108). Attraverso il processo di decostruzione del discorso sociale (analizzando il discorso in modo da rivelare lo strato delle relazioni di potere), arriviamo a conoscere noi stessi come soggetti i cui contenuti sono determinati dal nostro posizionamento discorsivo all'interno della struttura sociale. Va detto che il decostruzionismo sociale è anche la metodologia del postmodernismo. Il fatto di definirlo una metodologia, tuttavia, è stato seriamente contestato da autori come John Ellis: "Il costruzionismo sociale nasce da una posizione *epistemologica*, non da una teoria esplicativa. È un approccio alla psicologia (e ad altri corpi di conoscenza) che si concentra sul *significato* e sul *potere*" (Ellis 1989, 23). Ellis capisce che il costruzionismo sociale prende chiaramente lo strutturalismo e lo limita alla sociologia, minimizzando la biologia. Rom Harré ha sottolineato questa differenza: "C'è una scienza dei significati, delle abilità, delle strategie e delle regole (psicologia), e c'è una scienza delle strutture e dei processi neurali e delle fonti genetiche delle forme di base che questi assumono (biologia)" (1983, 62).

Jerome Bruner si appoggia molto alla cultura, ma non tanto al sociale in senso stretto, nella continua discussione natura-vs: "È la cultura, non la biologia, a dare forma alla vita e alla mente umana, a dare significato all'azione collocando i suoi stati intenzionali sottostanti in un sistema interpretativo" (1990, 34).

È importante notare che, per cultura, il costruzionismo sociale implica identità costruite socialmente al servizio di interessi di potere. La coerenza

La dichiarazione che il significato, il linguaggio e il posizionamento sociale sono la stessa cosa agisce come una barriera ideologica a qualsiasi altra considerazione su come la coscienza o la conoscenza possano sorgere. La circolarità di questa argomentazione viene semplicemente accettata come un principio di base del postmodernismo e non viene approfondita, se non per dire che la realtà è rilevante per la particolare istanza di costruzione sociale. Il posizionamento all'interno di tale costruzione è la matrice cruciale in cui l'analista può interpretare il significato e che, secondo la premessa teorica, il significato diventa realtà. Tuttavia, come suggerisce con forza El Rocío, ci sono luoghi culturali in cui il rinvio del significato, e il differimento del significato, a favore dell'esperienza non mediata è proprio il problema, ed è in effetti un'arte deliberatamente coltivata in cui emerge la coscienza di sé (e potremmo aggiungere; un'apprensione più accurata della realtà). I limiti del linguaggio sono ben compresi, e lo sono stati per secoli, il che porta a una domanda pertinente: com'è possibile che la nostra élite "istruita" persista in una premessa teorica che è dimostrabilmente falsa: se il sé non è nemmeno socialmente costruito, in che modo possiamo dire che la realtà è socialmente costruita?

Michel Foucault (1926-1984) è il più convincente dei teorici del discorso postmoderno e probabilmente il più influente. Il suo concetto di base è che noi costruiamo ed evolviamo costantemente le nostre realtà sociali. Di conseguenza, rifiuta l'idea che l'epistemologia debba basarsi su costrutti ontologici di origine: non ci stiamo muovendo *verso* un destino manifesto: "Una storia della genealogia di questo tipo spezzerebbe le identità, rivelandole come maschere, o come molti sistemi intersecati che si dominano l'un l'altro, e non come una singola idea che lotta per la sua auto-realizzazione" (Foucault 1986, 238).

in un'argomentazione contro i valori illuministici e il capitalismo in generale. Per Foucault, l'interpretazione testuale (e questa è una parola importante: leggi, "vedere la realtà come un testo") degli attori all'interno del loro posizionamento sociale segue sempre una traiettoria in cui le relazioni di potere, e il loro rapporto con il sapere, diventano il centro dell'attenzione; "Il sapere è il risultato di desideri contrastanti, caratterizzato dalla volontà di dominare o di appropriarsi. È instabile e violento..." (164).

Se la realtà sociale, cioè una realtà completamente condizionata dai costrutti sociali, è davvero l'unica realtà di cui gli esseri umani possono fare esperienza - sia essa relativa (secondo il postmodernismo) o potenzialmente universale a qualche livello strutturale profondo basato sulla lingua (per gli strutturalisti) - la conclusione inevitabile è ancora che la conoscenza è principalmente un prodotto politico derivato dalle attività generate dalle relazioni di potere sociale e distribuito tra gli individui attraverso i vari mezzi discorsivi sociali. Ma il mio lavoro a El Rocío suggerisce che i praticanti di rituali coinvolgono la realtà attraverso livelli più profondi di esperienza diretta e poi distribuiscono i risultati di queste esperienze nella sovrastruttura sociale sotto forma di estetica incarnata. In questo modo, l'intera questione del linguaggio viene superata e con essa i principi fondamentali del costruzionismo sociale.

Facciamo esperienza della realtà. Cerchiamo di comprenderla attraverso un'esperienza più profonda seguita da riflessioni (rappresentazioni), ma non costruiamo la realtà in un modo o nell'altro; la realtà costruisce noi e il nostro compito di agenti filosofici è quello di cercare di capire come ciò avvenga. Il nostro soggetto in quanto organismo e la nostra relazione con l'ambiente costituiscono la realtà per un essere umano. Il modo in cui questa esperienza totale può essere ristretta

negli angusti confini che non si estendono oltre le nostre interazioni sociali è certamente problematico. Certamente, come conferma la mia esperienza con i Rocieros, noi

può facilmente distinguere tra la nostra condizione sociale e l'esperienza totale di noi stessi come esseri umani all'interno dell'immensità del mondo che ci circonda. I Rocieros lo confermano con la stessa facilità con cui entrano ed escono dalla *communitas*.

Per gli studi sul rito, almeno per quanto riguarda il rito sacro, il postmodernismo è praticamente un vicolo cieco. Poiché la realtà può essere compresa solo come una serie infinita di ripresentazioni, le interpretazioni successive sono reali quanto il rituale e, di conseguenza, analizzare il rituale come esperienza non è necessario; alla fine, l'esperienza non è altro che un'altra narrazione posizionata che porta a una serie infinita di reinterpretazioni. Ma ancora una volta, devo sottolineare che l'esperienza di El Rocío contraddice completamente queste affermazioni; le rappresentazioni, pur avendo i loro effetti, non sono in alcun modo commisurate alle esperienze e all'estetica incarnata che ne deriva.

Se il progetto del modernismo era la creazione di identità, il progetto postmoderno è l'evitamento di un'identità fissa. Mentre il differimento del significato nelle considerazioni postmoderne sul linguaggio può ottenere almeno un certo grado di trazione, l'idea che possiamo differire l'identità all'infinito, soprattutto se per "identità" intendiamo le nostre percezioni della realtà, sembra problematica. È interessante notare che la *différance* di Jacques Derrida (1930-2004) ha una strana relazione con il rituale esperienziale (1973, 23-30). L'argomentazione di Derrida secondo cui il significato tra discorso e testo è continuamente rimandato - una certa assenza e interruzione intrinseca del significato - non solo si basa sul legame proposto dagli strutturalisti tra struttura del linguaggio e coscienza, ma ha anche un parallelo nel mito distaccato che intraprende la propria esistenza indipendente dal suo

fondamento rituale attraverso generazioni di reinterpretazioni.

Come pro porrò più avanti in questo testo, tuttavia, il differimento del significato è in realtà una proprietà dell'esperienza diretta, un obiettivo del rituale esperienziale, mentre il gioco di parole che Derrida propone è reso credibile solo dallo spostamento esperienziale insito nel simbolo linguistico (in quanto ripresentazione) per cominciare.

Ma ecco una serie di citazioni tratte da una critica di Lois Shawver: "La differenza è la... formazione della forma" (1976, 63). È il "dispiegamento storico ed epocale dell'Essere" (1982, 22 in Shawver 1996). [L'ortografia di "differenza" è intenzionale].

Derrida guarda alla "forma" come elemento critico nel modo in cui gli esseri umani concettualizzano. Purtroppo, a mio avviso, la sua fissazione sul linguaggio e sul testo (1976) limita l'applicabilità delle sue intuizioni. Gli schemi all'interno dei quali nascono i concetti potrebbero essere compresi molto meglio in termini musicali e rituali, piuttosto che linguistici, non solo come modelli per la concezione, ma come manifestazioni nella biologia del comportamento. Spero di aver presentato un corpo convincente di materiali preliminari nelle parti I e II di questo lavoro per suggerire che la forma musicale, come estetica incarnata, può svolgere un ruolo significativo nell'autopercezione umana.

### *Il contesto dello strutturalismo biogenetico*

I principi fondamentali dello strutturalismo biogenetico affondano le loro radici nel campo dell'etologia, in cui si ritiene che l'approfondimento di alcune forme di attività rituale umana possa essere meglio compreso studiando alcuni comportamenti rituali degli animali come possibili precursori, o almeno analoghi,

all'attività rituale umana. Julian Huxley (1887-

1975) ha osservato che, sebbene la maggior parte dell'attività rituale fosse generata geneticamente, c'era anche una certa quantità di ciò che si potrebbe chiamare culturalizzazione all'interno dei comportamenti "rituali" (Bell 1997, 30). Ciò che Huxley notò osservando la società umana moderna fu l'apparente rottura del comportamento rituale umano, a cui attribuì una corrispondente rottura della comunicazione. Tuttavia, riteneva anche che il tipo di comunicazione offerto dal processo rituale non potesse essere raggiunto in altro modo. In questo senso, quindi, le funzioni dei sistemi rituali non erano sostituibili dai moderni sistemi di comunicazione altamente simbolici.

Al contrario, la natura altamente simbolica dei nostri sistemi comunicativi spesso fa proprio il contrario: Questa cattiva comunicazione ci porta a sottovalutare le caratteristiche geneticamente basate dei nostri rituali (Bell 1997, 30-31).

Negli ultimi anni sono state acquisite numerose informazioni sul funzionamento del cervello. È ormai ampiamente accettato che le nostre risposte emotive di base abbiano un'origine genetica, anche se la natura della nostra risposta può essere influenzata da effetti sociali. Le risposte genetiche (primarie/universali) comprendono, ad esempio, l'amore, l'odio, la gelosia, il senso di colpa, la rabbia, l'imbarazzo, la felicità, la tristezza, la sorpresa e la paura (Damasio 1999, 50). I due test per stabilire se una risposta è genetica sono: (a) che la risposta emotiva non sia stata insegnata (ad esempio, anche nei neonati e nei bambini piccoli) e (b) che sia coinvolta una risposta corporea automatica genetica (non condizionata). Esempi sono la felicità (riso), la tristezza (pianto) e così via; ma la nostra risposta dipende fortemente dalla nostra cultura e dalle circostanze specifiche.

*Il fatto che* ridiamo è genetico; il motivo *per cui* ridiamo è almeno in parte culturale. Un altro importante

La scoperta è che nel nostro cervello esiste uno speciale sistema di elaborazione pre-parlato, in cui i pensieri e le reazioni inconsce vengono elaborati *prima* che i pensieri vengano convertiti in parole. In effetti, c'è un'enorme quantità di filtraggio dei nostri pensieri inconsci prima che questi diventino coscienti e vengano convertiti in parole (lo dimostrano risultati sperimentali come il mascheramento e la disattenzione).

Erik Erikson (1902-1990) ha sottolineato il processo di maturazione dell'individuo in un contesto di relazioni umane e pratiche rituali. Bell afferma che: "In definitiva, la teoria di Erikson fa della ritualizzazione un legame essenziale tra lo sviluppo dell'individuo umano (ontogenesi) e l'evoluzione della specie umana (filogenesi)" (Bell, 32). Questa teoria collega anche le componenti strutturali biogenetiche del sistema nervoso umano a stati psicologici che devono essere attivati per avere individui sani e pienamente funzionanti, che a loro volta costituiscono la salute e il benessere del gruppo. Possiamo vedere nello strutturalismo biogenetico il "radicamento" nel corpo di quegli stati mentali che occupavano l'attenzione dei fenomenologi, cioè l'esperienza o le esperienze religiose, ma a cui non potevano fare alcuna relazione affidabile con la struttura rituale. Collocando la Neurfenomenologia tra la fenomenologia e gli studi rituali, abbiamo un mezzo di lavoro radicato nel corpo da cui partire per stabilire relazioni che prima potevano essere solo concettualizzate, tra la pratica rituale e i vari stati d'animo.

## *D'Aquili e Laughlin e le strutture neurologiche alla base del "trabocco" che genera l'esperienza mistica*

Cliff Guthrie, in un articolo scritto per il Ritual-Language-Action Group, fornisce una sintesi del strutturalismo biogenetico che inizia con quanto segue:

"Strutturalismo biogenetico" è un nome purtroppo complicato per una promettente linea di ricerca che cerca di applicare la conoscenza dell'evoluzione e della struttura del corpo umano a vari comportamenti umani o culturali. Per dimostrare i suoi metodi si è concentrato in particolare sul rituale e sull'esperienza religiosa, il che non è inaspettato data la forte influenza dello strutturalismo sugli studi rituali in generale e la centralità del rituale e della religione nella maggior parte delle culture umane. Anche se ostacolati da un nome e da un metodo ingombranti, i teorici del rituale stanno iniziando a prestare attenzione agli interessanti contributi che il campo cerca di offrire. Insieme alla teoria della performance, Ron Grimes ha definito lo strutturalismo biogenetico una delle "correnti teoriche più promettenti in materia di rituali". L'articolo di Victor Turner "Body, Brain, and Culture" conclude la sua raccolta di saggi in *The Anthropology of Performance* e tratta sia dello strutturalismo biogenetico che della teoria dello split-brain. Roy Rappaport ha provato alcune delle sue affermazioni in alcune pagine del suo libro principale, pubblicato postumo, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*" (Guthrie 2000, 1).

L'importanza fondamentale dello strutturalismo biogenetico è che riporta l'esperienza religiosa al centro dell'antropologia come fenomeno importante di per sé, indipendentemente da come possa essere interpretata in seguito. La cosa più importante è che gli esseri umani *facciano* queste esperienze e, solo secondariamente, il significato che queste esperienze possono avere. Radicare le esperienze del rituale e di altre discipline correlate, come la meditazione, all'interno di un quadro neurobiologico è l'obiettivo centrale dello strutturalismo biogenetico, termine apparso per la prima volta in *The Spectrum of Ritual* (1979), a cura di Charles Laughlin e Eugene d'Aquili, e successivamente nella variante teorica chiamata *neurofenomenologia*, introdotta da Laughlin, d'Aquili e John McManus in



*neurofenomenologia della coscienza umana* (1990) e, infine, in *The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience* (1999) di d'Aquili e Andrew Newberg.

La seguente sinossi del modello funzionale del sistema nervoso che entra in gioco in relazione all'esperienza religiosa e ad altre esperienze correlate è tratta da tre fonti chiave: Capitolo 2 "Il cervello e il sistema nervoso centrale" in *La mente mistica*, di Eugene d'Aquili e Andrew Newberg (1999, 21-45); Capitolo 2 "La natura della neurognosi" in *Cervello, simbolo ed esperienza*, di Charles Laughlin, John McManus e Eugene d'Aquili (1990, 34-61); e il "Tutorial autoguidato" online di Charles Laughlin, disponibile sul web all'indirizzo [www.biogeneticstructuralism.comtrial.htm](http://www.biogeneticstructuralism.comtrial.htm).

In breve, quindi, ci sono due sistemi che costituiscono la parte più basilare del sistema nervoso centrale umano, chiamato sistema autonomo. È la parte del sistema nervoso totale che regola le funzioni di base del corpo e allo stesso tempo recepisce gli stimoli ambientali. È quello che regola le due polarità del riposo e dell'attività. Il sistema è costituito, a sua volta, da due sottosistemi: il simpatico e il parasimpatico. Il simpatico è il sistema più importante dell'intero sistema che genera "eccitazione" ed è talvolta chiamato sistema ergotropico. Il parasimpatico è l'elemento più importante di un sistema complessivo definito sistema quiescente e regola attività come le funzioni vegetative, quali la crescita cellulare, la digestione e il sonno. Nella maggior parte dei casi il parasimpatico agisce in antitesi al simpatico, in quanto funzionano come inibitori l'uno dell'altro.

Ciò che è importante per l'argomento degli studi rituali, tuttavia, è ciò che accade quando uno dei due sistemi è portato agli estremi, cioè agli estremi di attività o agli estremi di rilassamento, ciascuno dei due sistemi, invece di inibire l'altro, dopo aver raggiunto un certo stadio, ecciterà l'altro. Lo strutturalismo biogenetico riconosce due forme rituali generali che agiscono su uno dei due sistemi nervosi generali. I "rituali lenti" - come la meditazione o la danza estremamente lenta - stimolano il sistema parasimpatico, o quiescente. I rituali "veloci" stimolano il sistema simpatico, o di eccitazione, e spesso utilizzano il ritmo come caratteristica centrale. Tuttavia, come già accennato, quando viene spinto agli estremi, un sistema stimolerà, anziché inibire (come fa normalmente) l'altro sistema e questo dà origine a cinque stati fondamentali:

- Lo stato di iperquiescenza
- Lo stato di iperarousal
- Lo stato di iper-quiescenza con eruzioni del sistema di eccitazione
- Lo stato di iperarousal con interruzione del sistema quiescente
- La scarica massima simultanea del sistema di eccitazione e di quello di quiescenza

Il quinto stato sopra elencato è il più raro e si traduce in una "rottura di qualsiasi confine diretto tra gli oggetti, come senso di assenza di tempo, e l'eliminazione della dicotomia sé-altro" (d'Aquili e Newberg 1999, 26). Il fenomeno che provoca la stimolazione simultanea di un sistema da parte dell'altro è chiamato "spillover" o "sovraffollato" ed è il risultato del fatto che un sistema raggiunge la sua capacità massima e scatena l'altro. Si noti come le metafore utilizzate da Otto

decenni prima, di "traboccare" e "traboccare", per descrivere l'esperienza religiosa decenni fa prima che ci fosse la tecnologia con cui esplorare il sistema nervoso, sono quasi identiche alle metafore usate per descrivere un processo neurobiologico che modella teoricamente quelle stesse esperienze. La simmetria è, se non altro, provocatoria.

Inoltre - e questo è particolarmente interessante per quanto riguarda le mie osservazioni ed esperienze a El Rocío in merito alla "sintonizzazione emozionale" - sotto il titolo "Sintonizzazione del sistema nervoso autonomo", i sostenitori della neurofenomenologia scrivono: "La scarica simultanea *dei* sistemi di eccitazione e di rilassamento può portare a profonde alterazioni della coscienza (Gellhorn e Kiely 1972) e persino a una riorganizzazione della personalità (vedi pagina 135)". (Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 147).

Inoltre, esistono prove sostanziali del fatto che le pratiche rituali possono provocare cambiamenti permanenti nel sistema nervoso e, come si legge in letteratura, si traducono in nuove "impostazioni" o in una "sintonizzazione" del sistema nervoso centrale: "I comportamenti di guida impiegati per facilitare la trance rituale sono in realtà metodi elaborati di sintonizzazione del SNC [Sistema Nervoso Centrale]" (Laughlin, d'Aquili 1979, 136).

Di grande interesse è anche il modo in cui queste pratiche sono collegate al processo di apprendimento, che a sua volta collega queste esperienze all'adattamento umano e di conseguenza all'evoluzione: "Si riconoscono tre stadi di sintonizzazione... in questi stati si è verificato l'apprendimento nel sistema nervoso" (137-138, riferendosi al lavoro clinico di Gellhorn 1970 e Gellhorn e Kiely 1973).

## *Riflessioni sulla validità, l'utilità e i limiti della neurofenomenologia*

Lo strutturalismo biogenetico rende conto, dal punto di vista neurobiologico, di un'importante osservazione relativa alle esperienze religiose: L'attivazione del sistema nervoso verso le fasi di "sovraffollamento" e "spill-over" - le fasi che avviano i movimenti verso la stimolazione di un'esperienza religiosa e degli stati fenomenici correlati - può essere ottenuta attraverso due approcci apparentemente opposti: lo stimolo sensoriale e la privazione sensoriale.

Osservando che il sistema nervoso è completamente attivato al massimo della sua capacità, il che è ciò che determina il sovraffollamento, la violazione e la ricaduta, la sequenza di eventi che porta all'esperienza della "mente mistica" (d'Aquili e Newberg 1999, 47-56), è implicito che l'individuo sta elaborando le informazioni al massimo della sua capacità (165).

Se lo stato fenomenologico che risulta da questa esperienza sia un completo autoinganno da parte della persona che la subisce, o se la persona stia effettivamente elaborando informazioni accurate sulla natura del sé e sulla sua relazione con l'ambiente, è al di là dello scopo di questo lavoro provare in un modo o nell'altro. Ciò che è importante è riconoscere che, dato il ruolo centrale che queste esperienze hanno avuto nello sviluppo della cultura umana, che è per lo più una cultura religiosa, è essenziale che l'antropologia cerchi di comprendere questo fenomeno all'interno della metodologia scientifica.

Il modello offerto dalle teorie e dai metodi iniziali dello strutturalismo biogenetico (Laughlin, d'Aquili e McManus 1979) e il suo sviluppo successivo

sotto il nome di neurofenomenologia (Laughlin, d'Aquili e McManus 1990) danno al ricercatore una base teorica e una metodologia di lavoro con cui iniziare lo studio. Il modello rende conto abbastanza bene dell'esperienza religiosa e delle sue numerose varietà, in termini di neurobiologia.

Inoltre, è l'unica teoria di cui disponiamo attualmente per avvicinarci al fenomeno dell'esperienza religiosa. Riconosce la realtà di tale esperienza, o branca dell'esperienza, e compie il primo passo verso la comprensione di ciò con cui la fenomenologia ha lottato per decenni, ma per il quale altre culture hanno sviluppato intere branche della conoscenza (ad esempio, il tantrismo, il taoismo, il cabalismo, il sufismo e così via; si vedano d'Aquili e Newberg 10-16 per le relazioni tra la neurofenomenologia e le tradizioni orientali, nonché le più antiche tradizioni occidentali).

Ignorare l'esperienza religiosa - e, con essa, il ruolo enorme e centrale che queste esperienze hanno avuto nel corso della civiltà umana - significa ignorare il più grande "elefante nel salotto" delle scienze sociali dell'ultimo mezzo secolo. Ignorare l'esperienza religiosa non è certo una buona scienza. La scienza procede attraverso una dinamica di lavoro tra teoria ed empirismo che si informano a vicenda.

I dati, di per sé, non costituiscono scienza, né esiste una comprensione utile del concetto di dati senza un quadro teorico o sintetico (cfr. James Lett 1997, 48-57 [Capitolo 3, "L'approccio scientifico alla conoscenza] e Kuznar 1997, 30-39). La neurofenomenologia fornisce entrambe le cose: i dati, sotto forma di osservazioni cliniche, e un quadro teorico, come contenuto nelle teorie della neurofenomenologia attualmente configurata (che è un processo in corso).

premessa teorica in evoluzione; si veda il tutorial online di Laughlin alla voce "Metodologia dello strutturalismo biogenetico"). I dati clinici provengono da diverse fonti:

I lavori di Ernest Gellhorn (1967), Gellhorn e W.F. Kiely (1972) e Gellhorn e Loofbourrow (1963) hanno tutti a che fare con studi clinici sulla neurobiologia delle emozioni e degli stati mentali associati alla patologia. Anche i lavori di K.H. Pribram, M.D., Ph.D., dell'Università di Stanford, e dei membri dello staff del Brain Research Center, dell'Università di Radford, sono citati frequentemente. Tutti e sette i lavori citati sono stati scritti tra il 1971 e il 1975 e hanno a che fare direttamente con gli studi neurobiologici sulle emozioni e sugli stati d'animo. Nel 1999, tuttavia, è stato invitato come relatore per il Ministero dell'Istruzione della Repubblica Ceca.

Il discorso era intitolato "L'apprendimento come auto-organizzazione e l'organizzazione del cervello: La struttura superficiale e profonda della memoria, i nuovi risultati dell'EEG con l'utilizzo di 128 array di elettrodi densi, l'apprendimento umano come auto-organizzazione e il biofeedback come sistema di feed-forward". Altre ricerche citate sono quelle di G. Ratcliff (1979), D. Schacter (1977) e R. W. Sperry (1969-1974).

Le tecnologie utilizzate sono principalmente la risonanza magnetica (MRI), l'elettroencefalogramma (EEG) e la tomografia a emissione di positroni (PET). Sebbene per un'opera pubblicata nel 1990 possa esserci una vistosa assenza di materiali più recenti che abbiano a che fare specificamente con il lavoro clinico nella ricerca sul cervello e nella neurobiologia, tuttavia, come indicato dal lavoro di Pribram, il campo sembra essere vivo e vegeto. In un libro di Michael Murphy e Steven Donovan, *The Physical*

*Effetti della meditazione: A Review of Contemporary Research* (1999-2004),

vengono citati e discussi decine di studi.

Di fondamentale importanza nel tentativo di stabilire l'importanza relativa dell'esperienza religiosa e del suo rapporto con il rituale è se l'attività rituale *abbia* o meno effetti sugli esseri umani che la praticano. A questo proposito, il lavoro di Gellhorn e Loofbourrow, citato da Laughlin, sembra significativo: "L'affermazione di Gellhorn secondo cui durante l'abreazione le oscillazioni nel funzionamento ergotropico-trofotropico spesso portano a una 'nuova impostazione del livello di equilibrio automatico'... un cambiamento isterico descritto come 'relativamente duraturo'" (Gellhorn e Loofbourrow 1963, 297; e in Laughlin 1979, 173) suggerisce che l'attività rituale diretta alle emozioni e non necessariamente limitata agli approcci privati o di deprivazione sensoriale al rituale, può avere risultati significativi.

Queste citazioni e altre sopra elencate forniscono la base neurologica per i sostenitori della neurofenomenologia che suggeriscono che il rituale sacro è stato un aspetto importante della "mutazione della specie attraverso il rituale" (Laughlin 1979, 174).

È difficile trovare critiche o valutazioni perché la maggior parte dei campi che impiegano le neuroscienze si occupano più di patologia che di fenomenologia. Una recensione positiva di John A. Miles, Jr. è apparsa nel marzo 1976 sul *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-100, mentre Paul La critica di Ballnoff, pubblicata nel dicembre 1975 su *American Anthropologist* 77 (4): 967-968, pur non essendo favorevole, si limita a considerare il campo un: "... necessario non contributo". Tuttavia, ovviamente questo punto di vista (come chiarito nell'incipit di Guthrie

non è affatto universale e alcuni importanti esponenti del settore non sono ovviamente d'accordo, ad esempio Victor Turner, Ron Grimes e Roy Rappaport.

Nella comunità scientifica, lo strutturalismo biogenetico e la neurofenomenologia sono più emarginati che criticati, e questo probabilmente ha più a che fare con l'argomento trattato che con un serio problema della comunità riguardo alla loro metodologia o validità. In generale, dopo aver esaminato un certo numero di dipartimenti di neurobiologia nelle principali università statunitensi, è emerso che i loro programmi sono orientati verso la medicina e la patologia e non verso alcuno sforzo che possa essere considerato come un tentativo di arrivare sistematicamente a una fenomenologia della coscienza.

Ciononostante, i fondatori dello strutturalismo biogenetico hanno affrontato un aspetto evidente dell'esperienza umana e hanno almeno avviato un'indagine all'interno delle tradizioni scientifiche e umanistiche occidentali che fornisce (1) un modello provvisorio che rende conto di alcuni aspetti del funzionamento del sistema nervoso centrale in relazione all'esperienza religiosa (come descritto sopra), e (2) una metodologia di partenza che combina il monitoraggio del sistema nervoso attraverso l'uso di tecnologie elettroniche con una disciplina per l'introspezione controllata (si veda il tutorial online sullo strutturalismo biogenetico in "Metodi parti 1 e 2" e "Formazione per l'antropologia transpersonale").

La neurofenomenologia riporta l'esperienza religiosa in primo piano negli studi sui rituali e, così facendo, non fa altro che continuare l'inversione di Durkheim da parte di Turner, indirizzando lo studio dell'esperienza religiosa verso il corpo umano e lontano dalle razionalizzazioni sociali superficiali.

In questo modo, anche la neurofenomenologia riprende il discorso dalla fenomenologia di Otto. La differenza è che invece di guardare direttamente ai rituali per trovare i corollari tra la fenomenologia dell'esperienza religiosa e le strutture rituali, lo strutturalismo biogenetico va direttamente al sistema nervoso e da lì cerca di stabilire i corollari tra la struttura rituale e gli stati fenomenici.

### *Limitazioni dello strutturalismo biogenetico*

Non sono d'accordo con la neurofenomenologia, come attualmente configurata, su tre punti fondamentali. Devo sottolineare che non sono in grado di argomentare contro i loro dati neurologici (e nemmeno a favore); piuttosto sto affrontando il loro modello di relazione tra l'attività rituale, i processi all'interno del corpo e le loro potenziali conseguenze, specialmente in relazione alle teorie del discorso.

L'approccio interdisciplinare che sto adottando intende introdurre l'esperienza religiosa negli approcci antropologici al rituale utilizzando i concetti di base sviluppati dai fondatori della neurofenomenologia. La mia critica riguarda solo alcune enfasi che essi hanno posto sul loro modello interpretativo, che a sua volta è il risultato di concetti sviluppati nell'antropologia strutturale.

I fondatori della neurofenomenologia sono essi stessi antropologi interdisciplinari. Mi avvicino al loro lavoro nello stesso modo in cui Judith Becker si avvicina al lavoro di Antonio Damasio, utilizzando il modello che Damasio ha sviluppato come risultato del suo lavoro clinico in neurobiologia.

In primo luogo, c'è un'eccessiva enfasi sul ruolo del mito e del linguaggio incorporata nelle loro teorie che sembra in contraddizione con le loro intere

premesse. La teoria di Laughlin del

La "penetrazione simbolica" è, a mio avviso, mal concepita; in parte come risultato della sua attenzione al processo mentale coinvolto nella pratica meditativa rituale, ma soprattutto a causa della sua dedizione allo strutturalismo linguistico di Lévi-Strauss (Laughlin 1990, 8, 78-79).

Il fatto che le persone meditino sui simboli non è, a mio avviso, dovuto ad alcuna virtù del simbolo stesso. Il simbolo serve semplicemente come punto focale con cui iniziare il compito di fermare la mente e muovere il corpo verso la privazione sensoriale. È l'atto della meditazione e le ore prolungate di inattività e controllo della mente che potenzialmente inducono gli stati risultanti, non il simbolo. Il simbolo in particolare è relativamente insignificante.

Sebbene la "penetrazione simbolica" possa essere utile in alcuni aspetti della considerazione rituale, come ad esempio per istigare una ricerca, o una ricerca, come ho trattato nel Capitolo 8, il simbolo non porta di per sé direttamente a uno stato fisico/emotivo, ma, piuttosto, può solo potenzialmente innescare materiali che sono già presenti grazie al suo potere di riferirsi a qualcos'altro, che è esattamente la proprietà del simbolo descritta da Peirce (Peirce 1955, 102; in Turino 1988, 5) - niente di meno ma certamente neanche niente di più. La meditazione prolungata è una pratica rituale faticosa, fisica e potenzialmente emotiva, indipendentemente da ciò che può sembrare a un osservatore. È a questa fisicità che la pratica deve la sua efficacia e non, credo, a una "penetrazione simbolica".

Naturalmente, alla luce di quanto trattato in precedenza in questo capitolo, c'è molto in gioco nella proposta che il potere dei simboli, e quindi del linguaggio in generale, possa essere stato enormemente esagerato dai recenti sostenitori delle scienze sociali.

Si consideri che l'intero edificio del costruzionismo sociale, compreso il postmodernismo, poggia sullo strutturalismo linguistico; sono modelli intellettuali in sé che poi si basano su modelli di funzionamento dell'intelletto per la loro epistemologia.

La diade polare di Lévi-Strauss, pur riflettendo una limitazione del linguaggio e forse turbando in qualche misura la mente di un intellettuale, non riflette necessariamente la natura della realtà, né necessariamente turba così tanto la persona media. Sembra che l'uomo che gesticolava verso la convergenza delle Hermandades sulla strada per El Rocío, e che prefigurava l'esperienza della Salida, non solo non fosse turbato dal termine "caos controllato" ma, al contrario, sembrasse gioirne, come i Rocieros gioiscono dell'atto del caos controllato che descrive così bene la Salida, ma che certamente non contiene o determina la Salida.

La presunta angoscia creata dalle antinomie della vita tra gli esseri umani è ciò che ha portato Laughlin e gli altri a postulare una serie di "pulsioni" all'interno del sistema nervoso come modi per dar loro un senso. Questi elenchi di pulsioni (d'Aquili e Newberg 1999, 52) sono, a mio avviso, gli elementi più deboli del loro modello e non a caso gli elementi che non sono stati supportati da alcuna prova neurologica diretta. Individuare il luogo in cui il cervello elabora il linguaggio non costituisce la localizzazione di una "pulsione" che spieghi ciò che il cervello sta facendo.

Al contrario, le prove che emergono sembrano contraddirre il loro strutturalismo linguistico: "Ciò che è entusiasmante delle nuove prove [il lavoro neurobiologico sulle strutture di trasformazione e cognitive] è che sembrano indicare... che tali configurazioni di elementi sono altamente stabili a livello neurale

e cognitivo".

sistemi, non facilmente modificabili, ma non assolutamente e permanentemente fissi né in senso ontogenetico né in senso filogenetico, come sembrerebbe implicare la struttura Lévi-Straussiana" (d'Aquili e Newberg 1999, 82-83).

Non c'è abbastanza spazio per approfondire la questione, ma vorrei semplicemente proporre che il bisogno di risolvere i paradossi - una caratteristica centrale del modello esplicativo del rituale di Lévi-Strauss (1963, 80-89) - rappresenta un problema intellettuale che può essere reale o meno e, cosa più importante, può non costituire affatto una motivazione significativa per le persone a perseguire il rituale religioso; Per questo motivo, le persone a El Rocío sembravano perseguire i loro rituali con grande vigore e intensità, ma sembravano poco interessate, e molto meno motivate, da qualsiasi angoscia esistenziale intellettualizzata.

In secondo luogo, l'ipotetica vessazione della mente da parte degli opposti polari, postulata sia da Lévi-Strauss (1963, 70-75) sia da Eliade (1963) e di conseguenza seguita da una schiera di antropologi e sociologi, tra cui Laughlin et al., impone una strategia intellettuale al comportamento umano che potrebbe essere grossolanamente esagerata. Non solo, ma, come si vedrà nel capitolo successivo e alla luce di quanto già ampiamente suggerito dalle mie osservazioni a El Rocío, ciò che sembra emergere nel campo della neurobiologia in relazione alla musica, al rituale e alla coscienza umana, suggerisce che l'intelletto possa essere uno strumento di un'evoluzione emotiva, e non il contrario.

In quest'ottica, qualsiasi "imperativo cognitivo" (Laughlin 1979, 161), pur essendo forse un concetto utile per spiegare il comportamento secondo un quadro preconcetto, potrebbe non avere molto a che fare con il motivo per cui gli esseri

umani si comportano nel modo in cui si comportano.

Infine, i sostenitori dello strutturalismo biogenetico non tengono conto del fatto, come ho già sottolineato in precedenza, che molti rituali non hanno affatto come obiettivo la stimolazione del sistema nervoso verso un'esperienza mistica, e inoltre si potrebbe dire che molti, se non la maggior parte dei rituali, la evitano deliberatamente (ad esempio, la maggior parte dei matrimoni, dei funerali e dei battesimi).

Non comprendendo il ruolo che la dinamica tra esperienza e rappresentazione gioca nel dispiegarsi di un sistema rituale, i sostenitori della neurofenomenologia hanno inavvertitamente creato una nozione statica di rituale che non rende conto né della varietà dei rituali, né della varietà dei rituali all'interno di un singolo sistema rituale, né dell'esistenza stessa dei sistemi rituali in primo luogo, in contrapposizione a un insieme di pratiche mistiche interculturali.

### *Sintesi del trattamento del mito/rituale all'interno di varie scuole di teoria rituale*

Per quanto riguarda la tabella sottostante, le lettere della terza colonna, R e M, stanno per rituale e mito. Esse descrivono, come rapporti semplificati, l'enfasi proporzionale tra i due elementi dell'esperienza (rituale) e della rappresentazione (mito), così come si manifestano nelle varie scuole di teoria rituale trattate: Una grande M o una grande R suggeriscono che l'attenzione è rivolta al mito o al rituale; una grande R e una piccola m suggeriscono che entrambi sono considerati, ma l'enfasi è sul rituale e viceversa. Inoltre, se manca una lettera, l'approccio teorico, a tutti gli effetti, la esclude come non necessaria. Le parentesi indicano che sono presenti ma solo nominalmente, come nel caso della scuola sociologica.

<b>Postmodernità</b>	Esperienza e rappresentazione sono indistinguibili. Rituale come testo	M
<b>Il discorso</b>	La realtà come prodotto del discorso sociale M Il di scorso è uno strumento delle relazioni di potere. Il rituale come testo. Autoprodotto soggettivo di narrazioni socialmente posizionate	
<b>Strutturalismo</b>	La coscienza è una funzione del linguaggio che frammenta la re altà in diadi binarie discrete. Il rituale è un futile attività che cerca di reintegrare la coscienza in un tutto	
<b>Sociologico</b>	Sebbene Durkheim svaluti il mito e consideri il nega l'esperienza religiosa e la sostituisce la mitologia con un altro mito: la psicologia della proiezione inconscia.	[R/M] rito,
<b>Psicologico</b>	Utilizza il mito per decodificare le motivazioni inconsce del co mportamento M/r. Il rituale mette in atto le motivazioni del mito.	
<b>Fenomenologia 2 Eliade</b>	L'  esperienza religiosa è un prodotto dell'  contro con il Simbolo. Il rituale rievoca il mito contenuto (una ripresentazione). Il rituale non è importante; La mente formula il mito come risposta all'"orrore della storia". I rituali seguono come rappresentazioni del contenuto mitologico.	:  es  in
<b>Funzionalismo</b>	Il mito è una copertura che permette ai rituali di regolare il com portamento sociale/dei membri ciò che è importante è il sistema di rituali.	
<b>Fenomenologia 1 Cercava</b>	relazioni strutturali rituali all'  esperienza religiosa universale Rm; "awe and tremendum" erano reazioni all'esperienza che il rituale cercava di suscitare.	cor  esp

<b>La scuola del mito</b>	Il mito permette di conoscere la "mente primitiva".
dibattito mito/rituale]	
<b>Scuola Rituale II</b>	<p>rituale è la base esperienziale che genera le rappresentazioni mitologicheR  [del mito/rituale]</p> <p>Queste rappresentazioni possono essere più confuso che utile.</p>
<b>Biogenetico Strutturalismo</b>	<p>Riconoscimento dell'esperienza religiosa come un funzione semiotica relazione reintegrativa tra coscienza e ambiente in un insieme coerente attraverso la manipolazione rituale del sistema nervoso.</p> <p>C'è una certa ambiguità sul ruolo che il mito e il simbolo svolgono nel determinare l'esperienza religiosa.</p>

## *Sommario: Il problema*

Tenendo presente il commento di Bell sulla crescente tendenza all'astrazione all'interno delle scienze umane (Bell 1997, 21), se iniziamo dal fondo della lista possiamo vedere questa tendenza riflessa nello schema della terza colonna a destra, man mano che si sale. A partire dalla Fenomenologia 2 - la fenomenologia di Elide che dichiara l'esperienza rituale come il risultato dell'incontro simbolico all'interno della mente - c'è una chiara progressione dell'enfasi sull'astrazione e sul linguaggio man mano che la colonna si sposta verso l'alto e si arriva all'attuale espressione del postmodernismo in cima, in cui tutti i fenomeni, tutte le esperienze, sono considerate come un testo. La realtà dell'esperienza religiosa, o di qualsiasi altra esperienza, è negata in cima alla lista in quanto condizionata dalle rappresentazioni della mente, eppure l'esperienza religiosa è l'oggetto centrale dell'analisi solo in fondo alla lista.

Tuttavia, la deriva verso l'astrazione e la simbolizzazione dell'esperienza, e l'allontanamento dall'esperienza religiosa come fenomeno a sé stante, persiste anche nello strutturalismo biogenetico a causa del mantenimento dello strutturalismo linguistico all'interno della sua premessa teorica di base, come ho descritto sopra.

Il problema a cui mi riferisco, tuttavia, non è la tendenza all'astrazione in sé, ma piuttosto il fatto che quando il corpo delle teorie rituali viene preso nel suo insieme, diventa evidente che le teorie in generale sono a volte in diretta contraddizione tra loro. Ai due estremi abbiamo le scuole del funzionalismo e dello strutturalismo. Nel funzionalismo sociale il corpo di approcci teorici analizza il rituale ignorando qualsiasi contenuto mitologico. Nello strutturalismo il mito è analizzato esclusivamente e il rituale è considerato insignificante.

Alla base di questo spettro di distinzioni teoriche c'è proprio l'elemento con cui sono iniziati gli studi sul rituale: la stessa dinamica rito/mito, in cui se si enfatizza il significato del rituale, il significato del mito viene proporzionalmente de-enfatizzato, e se si enfatizza il mito, il rituale viene corrispondentemente diminuito.

Questa dialettica persiste nello strutturalismo biogenetico, dove le contraddizioni intrinseche sono esposte lungo la linea di faglia della stessa dinamica mito/rituale: Partendo dalla neurobiologia dell'esperienza religiosa (la parte biogenetica), i sostenitori della neurofenomenologia mantengono la centralità del rituale come luogo della sua manifestazione, ma paradossalmente, nella misura in cui propongono una corrispondente teoria concomitante dell'efficacia simbolica (la parte strutturalista), devono continuamente postulare una serie di "pulsioni" comportamentali astratte che portano la teoria complessiva sempre più lontano dall'esperienza religiosa stessa e in strati crescenti di astrazioni esplicative per le quali c'è sempre meno evidenza neurobiologica. La teoria stessa comincia a degenerare in una serie di rappresentazioni sempre più astratte della sua stessa premessa teorica; la pulsione 1 è spiegata dalla pulsione 2, è spiegata dalla pulsione 3 e così via (d'Aquili e Newberg 1999, 52), invece di rimanere ancorata alla realtà dell'esperienza religiosa come radicata nel sistema nervoso centrale, che era la premessa originale. È come se la teoria in evoluzione dello strutturalismo biogenetico ripercorresse la stessa progressione verso una serie infinita di astrazioni che ha condotto lo strutturalismo linguistico nel pantano del postmodernismo.

Chiaramente, non si tratta di determinare quale delle scuole di studi rituali sia stata completamente corretta o completamente sbagliata. Ognuna di esse ha

hanno fornito utili spunti allo studio del rituale e, di conseguenza, allo studio delle scienze umane in generale. Proporrò che esiste un fenomeno di fondo di cui ogni scuola di pensiero ha affrontato una parte: un processo le cui relazioni strutturali interne cambiano man mano che il processo si muove attraverso fasi diverse. Proporrò che i "marcatori" di questo processo si trovino nel rapporto mutevole tra la dinamica mito/rituale. Nel Capitolo 13 propongo che la relazione proporzionale all'interno della dinamica mito/rituale colloca il rituale all'interno di un continuum che lo caratterizza come più o meno esperienziale, o simbolico, rispetto ad altri rituali all'interno di uno specifico sistema di rituali (anch'esso da definire nel Capitolo 13). Propongo che l'osservazione da parte degli analisti di questo processo così come si manifesta in diversi stadi, cioè diversi rituali all'interno di un sistema di rituali, senza considerare la sua relazione con altri rituali all'interno del sistema, ha portato a diverse teorie sulla natura del rituale.

Per esempio, se prendiamo le tre categorie di rituali che sono centrali nella romería di El Rocío - la Messa, le Processioni e la Salida - possiamo vedere immediatamente che il rapporto tra simbolo ed esperienza è sorprendentemente diverso. Se tre diversi analisti avessero esaminato solo uno di questi rituali e poi avessero formulato una teoria del rituale basata solo su quel rituale, avrebbero potuto facilmente giungere a teorie completamente contraddittorie su quale possa essere l'oggetto del rituale cattolico andaluso e del rituale in generale. La differenza tra questi tre rituali, come li ho descritti nella Parte II, è il loro livello di esperienzialità. Se iniziamo con la Messa, l'evidenza ci porta a concludere che ciò che motiva le persone a compiere il rituale è il suo contenuto simbolico. Ma se iniziamo con la Salida, l'evidenza ci suggerisce che

che è l'esperienza stessa del rituale a essere avvincente; e con le processioni, un certo rapporto tra le due cose.

Quello che propongo è una teoria che metta in relazione le intuizioni delle varie scuole di teoria rituale in un insieme coerente che riveli ciò che ha valore all'interno di ciascuna teoria e come queste intuizioni si sostengano a vicenda. Tuttavia, sono convinto che il modo migliore per affrontare questo problema sia la relazione tra musica e rito. Come ho sottolineato nella Parte II, c'è una funzione semiotica all'interno di un rituale musicale che punta a un modello di fenomenologia rituale che va oltre le limitazioni dell'approccio dello strutturalismo linguistico. Nel campo dell'etnomusicologia, un campo che si potrebbe sostenere sia iniziato con lo studio del rituale comparato, il dibattito mito/rituale trova un diretto analogo nel dibattito musica/linguaggio.

Se consideriamo il titolo del libro di William James, *Le varietà dell'esperienza religiosa* (1902), e ne consideriamo l'argomento e il contenuto come un tentativo di capire cosa rappresentano i vari comportamenti o esperienze religiose, e poi sostituiamo la parola "varietà" con la parola "forme" per leggere, "Allora, dato ciò che è stato suggerito nella Parte I riguardo alla forma musicale, al suo potenziale morfologico e alla sua relazione con il rituale musicale, potremmo scoprire che un punto di partenza migliore con cui avvicinarsi a una teoria del rituale è quello di affrontarlo dalla direzione del rituale musicale. Le forme del rituale religioso musicale, in quanto espressione particolare delle varietà dell'esperienza rituale religiosa, potrebbero fornire intuizioni inaspettate su ciò che sta alla base dell'esperienza religiosa. Come risulterà evidente nel Capitolo 12, ciò che è centrale nello studio del rituale musicale come studio della fenomenologia è un'enfasi

sulle relazioni tra musica, emozioni e trance, piuttosto che sulla struttura del linguaggio e sulla cognizione. Esistono anche prove neurobiologiche a sostegno dell'intima relazione tra emozioni, coscienza e musica nelle teorie di Nils Wallin, che verranno esaminate alla fine del Capitolo 12.

In breve, le vecchie idee e i vecchi modelli che collegano l'evoluzione della coscienza umana alla struttura del linguaggio e alle sue funzioni cognitive, teorie che hanno dominato le scienze umane per gran parte del secolo scorso, potrebbero lasciare il posto a una più ampia comprensione della coscienza come prodotto dell'evoluzione emotiva intimamente legata al flusso tonale e alle strutture musicali. Ancora una volta, gli studi sui rituali saranno al centro, e al centro degli studi sui rituali c'è l'analogo mito/rituale del processo semiotico di base dell'esperienza e della rappresentazione.

## Capitolo 12: Mito e rituale nell'etnomusicologia

### *Musica, trance ed emozioni: Un'opportunità per studiare la fenomenologia rituale*

Quella che segue non è assolutamente una rassegna della teoria etnomusicologica. Il compito è molto meno ambizioso. Quello che mi propongo di fare in questo capitolo è una breve rassegna di come il ruolo della musica è stato visto teoricamente nel suo rapporto con il rituale e la trance, come parallelo alle tendenze che ho discusso nel capitolo 12 riguardo alla dinamica del mito e del rituale in termini di esperienza e rappresentazione (o esperienza e simbolo). Ho scelto solo un numero selezionato di analisti rituali, che credo rappresentino le posizioni teoriche di base sul tema della musica, delle emozioni e della trance rituale. Non sono certo gli unici, e forse alcuni lettori riterrebbero che non siano i più importanti, tuttavia a mio giudizio sono le scelte migliori per rappresentare le varie posizioni sulle questioni che qui interessano.

Il motivo per cui mi sono concentrato sul tema della trance e delle emozioni è duplice: In primo luogo, la trance e la sua relazione con le emozioni offre agli studi sui rituali un confronto viscerale con la fenomenologia. Lo scopo di studiare un rituale di trance è che, a un certo punto dell'analisi, l'analista deve affrontare gli aspetti fenomenologici della trance in un modo o nell'altro. Fare un'analisi di un rituale di trance e ignorare il fenomeno della trance significa non aver analizzato affatto il rituale.

In secondo luogo, lo studio della trance rituale in etnomusicologia colloca la musica e la trance

in relazione diretta. Anche in questo caso, è necessario affrontare la fenomenologia della trance e il suo rapporto con la musica. Questo rapporto, come si vedrà nella discussione che segue, riflette la stessa dinamica mito/rituale che opera nel campo generale degli studi sui rituali e ha un'analogia diretta nel dibattito musica/linguaggio (o discorso).

***Quando la musica deve essere analizzata come veicolo di un discorso, come un testo, la musica deve essere analizzata come veicolo di un discorso.***

Jean-Jacques Nattiez ha sostenuto nel suo *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1990) che la risposta musicale è costruita socialmente attraverso il discorso *sulla* musica. La musica è un vettore di simboli, ma non ha un'essenza al di là della sua comunicazione simbolica. In altre parole, la musica è considerata e analizzata come un testo in cui il discorso sul testo costituisce il *significato della* musica *e*, attraverso il suo significato, le sue qualità soggettive come costrutto sociale. In questo modo la musica può essere vista come il raggiungimento di una realtà soggettiva attraverso lo stesso processo utilizzato dagli esseri umani: un "sé" soggettivo (l'affettività musicale) attraverso il suo posizionamento sociale (associazioni in scena) e la sua "vita" come una serie di discorsi consecutivi e mutevoli nel tempo. Ciò che Nattiez ha fatto con la soggettività musicale è parallelo a ciò che il postmodernista Jaques Lacan ha teorizzato riguardo alla soggettività umana (Appignanesi e Garratt 1999, 88-91).

Forse non è una sorpresa, considerando le associazioni di lunga data (spesso contestate) tra soggettività umana e struttura musicale.

Nattiez propone che il contenuto musicale risulti da un costrutto sociale che è comunque un prodotto principalmente dell'élite privilegiata o potenziata attraverso il potere

della *critica*. Egli dà al critico e al compositore lo stesso potere sull'estetica e sulla poetica.

La teoria si basa su due presupposti: (1) che la musica non ha un potere intrinseco di indurre risultati fenomenologici e (2) che la creazione musicale è sociale piuttosto che culturale. Implicita in questo secondo punto è la convinzione che una direttiva emessa dall'élite in materia di estetica determinerà l'estetica popolare.

Utilizzando El Rocío come esempio, sosterrò che l'intera nozione di un processo dall'alto verso il basso che ha origine nella struttura sociale per quanto riguarda la musica e l'estetica è grossolanamente esagerata dagli analisti sociali che partono proprio da questa supposizione. La musica di El Rocío suggerirà che la "musica popolare" può essere vista semplicemente come lo stato di una particolare arte musicale in quel particolare momento e che è più probabile che si tratti di un fenomeno di struttura trans-sociale che riflette un'estetica condivisa piuttosto che un'estetica che riflette i rapporti di potere (un esempio di creazione della forma musicale e del suo rapporto con la struttura sociale è stato trattato nella Parte I).

Parte dell'argomentazione risiede nel fatto che la musica implica un'affettività fenomenologica, e questo è particolarmente vero per la musica che è in procinto di nascere o di trasformarsi, come nel caso dei luoghi di generazione culturale come il pellegrinaggio. Se El Rocío è un esempio, i luoghi di creazione musicale non sono limitati o condizionati dal posizionamento sociale come v o r r e b b e r o i sostenitori delle scuole di pensiero discorsive, come quella di Nattiez.

*La fenomenologia è un'abitudine appresa, costruita socialmente, e la musica agisce solo come un segno per indurre un comportamento rituale.*

Gilbert Rouget nella sua opera principale, *Music and Trance: Toward a Theory of Relations between Music and Possession* (1985), si è concentrato sulla relazione tra musica e trance. Egli ha concluso che, pur essendo coinvolta nell'induzione della trance, la musica non ha un potere intrinseco in questo processo. Il suo ruolo è invece limitato a quello di portatore di simboli: un messaggio codificato, compreso solo dai praticanti del rituale, che innesca una risposta ai comportamenti appresi. Il lavoro di Rouget in etnomusicologia sostiene il lavoro teorico di Nattiez, ovvero un approccio semiologico all'affettività della musica in cui l'effetto musicale è considerato un costrutto strettamente sociale.

Rouget modella anche la possessione della trance come un'identità socialmente costruita con la quale il trancer si *identificherebbe* a sua volta. Egli rifiuta completamente la nozione di qualsiasi relazione tra la neurobiologia e i modelli di percussione, così come qualsiasi relazione emotiva essenziale che non sia costruita socialmente. Il suo lavoro suggerisce quindi che non esiste una relazione strutturale tra musica e trance, o tra musica ed emozioni.

*Laddove la struttura rituale, la struttura sonora e la fenomenologia sembrano essere isomorfe*

Steven Friedson, nel suo *Dancing Prophets* (1996), ha sostenuto che le strutture musicali stesse sono l'elemento chiave: "Ciò che gli etnografi hanno trascurato più volte nelle loro indagini sul mondo della guarigione africana sono le

dimensioni musicali dell'esperienza" (Friedson 1996, 168). (Friedson 1996, 168). La sua esperienza tra i

Tumbuka ha esplorato il modo in cui essi utilizzano la musica come terapia, in quella che ha definito una "tecnologia di guarigione" (165-166). Per quanto riguarda gli effetti della musica sia nella guarigione che nel provocare la trance e simili stati alterati, ha concluso che sono direttamente collegati agli effetti dei ritmi incrociati della musica sul sistema nervoso: "Ciò che viene esplorato nel tamburo *vimbuza* sono i confini multistabili tra le configurazioni polifoniche e policinetiche; nella danza di trance del *vimbuza*, i confini tra l'uomo e lo spirito: ontologicamente, ciò che separa gli oggetti dai soggetti" (169).

Il concetto di fusione tra sé e l'altro ha analogie con le relazioni tra segno e oggetto nella semiotica. La relazione parallela tra segno/oggetto e sé/altro, come si manifesta all'interno di un'esperienza musicale, è splendidamente rivelata dall'esperienza dello stesso Friedson: "I miei confini tra il sé come soggetto e il suono della batteria come oggetto stavano perdendo il loro significato..." (161).

Il linguaggio è sempre confuso dal collasso soggetto/oggetto, come rappresentato nella fusione sé/altro, perché, per sua stessa natura, è costituito dallo "scarto" tra i due; il segno e il suo oggetto. Il loro collasso segna il confine del linguaggio, ma non della soggettività o dell'esperienza.

Friedson, tuttavia, è perfettamente consapevole delle domande che potrebbero sorgere riguardo alla propria soggettività e si preoccupa di analizzare le sue esperienze e le sue osservazioni in modo da rivelare chiaramente che esse costituiscono un modo di conoscere, un modo di essere nel mondo. Giunge alle sue conclusioni con la stessa forza con cui Rouget giunse alle sue: "Questa realtà clinica musicalmente costituita, parte del sistema sanitario di Tumbuka, non è una costruzione astratta ma un processo vivente, e come tale ha più a che fare con

un'ontologia dell'energia che con un'estetica della musica" (163). È chiaro che sta

Come ho argomentato nel capitolo 6 a proposito della juerga, queste esperienze rituali musicali possono essere analizzate come un processo che manifesta alcune caratteristiche osservabili. È a questo tipo di processi osservabili che credo si riferisca quando dice: "Quello che ho cercato di scoprire in questo libro è un'etnomusicologia di una realtà clinica" (167). Le sue esperienze approfondite e intime con questi rituali musicali lo portano a concludere che: "La musica può infatti essere un modo privilegiato di essere, un modo di essere-nel-mondo che è al di là o prima dei fenomeni linguistici e quindi è particolarmente degno di serie indagini ontologiche" (167). Il linguaggio, nonostante l'affermazione di Heidegger, potrebbe non essere l'unica casa dell'Essere. Per invertire la direzione analitica, un'analisi dell'esperienza musicale, l'arte temporale per eccellenza, può effettivamente dare un contributo importante a un'ontologia fondamentale la cui essenza è la temporalità" (167).

La posizione di Friedson è ovviamente radicalmente diversa da quella di Rouget. Le esperienze personali di Friedson, unite a ciò che gli avevano insegnato i suoi informatori, lo portarono a una conoscenza dell'esperienza della trance e del suo rapporto con la musica che metteva direttamente in relazione le strutture musicali con il suo stato fenomenologico.

### *Dove la struttura musicale e le strutture sensoriali del sistema nervoso sono isomorfe*

Il lavoro di Nils L. Wallin colloca l'affettività della musica in profondità, all'interno di strutture cerebrali che si ritiene operino al di sotto, o indipendentemente, da quelle attualmente associate alle facoltà linguistiche. Egli si spinge fino a dire che

le nostre risposte musicali sono radicate nella nostra evoluzione e condividono le risposte comuni a

quelle che si trovano negli altri mammiferi. Egli usa il termine "isomorfico" per descrivere il diretto parallelo strutturale tra la struttura musicale e la risposta all'interno del sistema nervoso.

Uno dei contributi più provocatori di *The Origins of Music* (Wallin, Merker e Brown 2000) è un articolo intitolato "A Neurobiological Role of Music in Social Bonding" di Walter Freeman (2000, 411-424). L'aspetto più rilevante dell'articolo per questo lavoro è il suggerimento che esiste un legame diretto tra gli effetti del legame emotivo indotto dalla musica e lo sviluppo dell'intelletto nell'evoluzione umana: "Concludo che la musica e la danza hanno avuto origine attraverso l'evoluzione biologica della chimica del cervello, che ha interagito con l'evoluzione culturale del comportamento. Ciò ha portato allo sviluppo di tecnologie chimiche e comportamentali per indurre stati alterati di coscienza". (Freeman 2004, 422). Come ho chiarito nelle parti I e II, ciò che definisco strutturazione emotiva era presente in modo preponderante a El Rocío in relazione alle pratiche musicali ritualizzate. Ciò che Freeman sembra esplorare è il processo biochimico che permette di suscitare e strutturare le emozioni attraverso la musica e il rituale; ma il processo stesso nasce non solo come risultato delle possibilità insite nell'evoluzione biochimica, ma anche quando queste potenzialità latenti vengono strutturate attraverso comportamenti intenzionali.

*Dove l'innesto di costrutti fenomenologici appresi gioca un ruolo parziale, e il rapporto tra neurologia e strutture sonore gioca un ruolo altrettanto importante*

Judith Becker, lavorando a stretto contatto con il lavoro neurobiologico di

Antonio Damasio, ha scritto l'innovativa opera etnomusicologica *Deep Listeners*:

*Music, Emotion, and Trancing* (2004), che si colloca a metà strada tra Friedson e Rouget (entrambi citati nel suo lavoro). Il modello presenta tre caratteristiche fondamentali:

**Il proto-sé:** elabora le informazioni come perturbazioni o stimoli provenienti dall'ambiente, così come all'interno dell'unità biologica. Mantiene l'omeostasi e non ha coscienza.

**Il nucleo del sé:** percepisce i cambiamenti che si verificano all'interno del proto-sé e stabilisce un "io" a cui questi cambiamenti, o perturbazioni, come immagini percepite, si presentano al "senso corporeo integrato", come lo definisce Becker (146).

**Il sé autobiografico** (il sé come narrazione): I cambiamenti, nel corso del tempo, attingono alla sensibilità immediata del nucleo del sé, e i ricordi accumulati dei cambiamenti immagazzinati nella memoria autobiografica producono una narrazione continua del sé che è consapevole di sé, ma con abitudini e aspettative.

In termini semiotici, potremmo vedere il *proto-sé* come il modello del primo stadio di elaborazione dell'esperienza da parte del sistema nervoso; il *nucleo del sé* come la formulazione dell'esperienza in segni e simboli per il sé; e il *sé autobiografico* come l'utilizzatore di simboli, l'elaboratore di segni. Possiamo suggerire provvisoriamente che questi stadi nell'elaborazione e nella rappresentazione dell'esperienza corrispondano approssimativamente alle tre categorie dell'essere di Peirce: Firstness, Secondness e Thirdness.

Il processo di trascinamento della comunità nel rituale attraverso la musica e le credenze condivise crea un ambiente in cui può avvenire il trascinamento comunitario. Becker utilizza la teoria dell'autopoietica di Maturana e Varela, tratta

dal loro lavoro *L'albero della conoscenza* (1987), come modo per spiegare la natura del trascinamento come un processo di

omeostasi praticata da tutte le unità che si autocreano e si autocontrollano attraverso un mezzo chiamato "accoppiamento strutturale" (Becker 2004, 121-122). In questo modello, l'unità auto-monitorante (in questo caso l'uomo, ma a quale livello non è chiaro), le perturbazioni dell'ambiente sono valutate internamente per stabilire in che misura l'unità interagirà con le perturbazioni e manterrà comunque i propri confini strutturali: "... l'organismo stesso 'determina' quali perturbazioni sono 'permesse', come e in che misura una perturbazione sarà modificata. Pertanto, le perturbazioni non causano mai i cambiamenti in un organismo; possono solo istigare o innescare il cambiamento" (121).

La proposta che qualsiasi sistema auto-organizzato possa determinare, come scelta, in che modo sarà influenzato dall'ambiente è problematica. Una cosa è dire che un'entità autocosciente percepisce uno stimolo e lo interpreta come un'emozione, ma è un'altra cosa dire che tutti gli stimoli producono cambiamenti solo nella misura in cui il cambiamento è *consentito*. Certamente, se la temperatura di una stanza viene alzata a 350 gradi, si verificheranno dei cambiamenti, che l'entità li consenta o meno, e lo stesso vale per un suono musicale estremamente forte.

Tuttavia, il processo di trascinamento, in cui la musica può avere un ruolo dominante, è il mezzo con cui la comunità rituale dà vita a una seconda narrazione, la narrazione mitologica che viene poi completamente interiorizzata dal trancer, e questa narrazione sostituisce la narrazione interiore del trancer. Becker trova che la distinzione di Damasio tra il senso corporeo integrato della coscienza centrale e la coscienza linguistica del sé autobiografico "... mi permette di immaginare meglio la neurofisiologia della trance come la sostituzione di una persona in trance durante il

trancing, un sé autobiografico circoscritto e alternativo che recita un ruolo prescritto.

all'interno di una narrazione sacra stabile" (Becker 2004, 146).

La trance stessa consiste in uno spostamento dell'io autobiografico, come narrazione, con una seconda narrazione, una narrazione mitologica collettiva.

Inoltre, c'è la questione del cambiamento: come avvengono i cambiamenti strutturali per cui i trapassati nel rituale balinese del *Bebuten*, ad esempio, non sanguinano dopo essersi pugnalati? Presumibilmente la narrazione mitologica lo rende possibile, ma come si realizza? Ma può un cambiamento nella *narrazione*<sup>37</sup> causare un cambiamento nella struttura biologica? Se intendiamo la parola "narrazione" nel modo in cui Becker e Damasio la usano, dobbiamo rifarcirci ai principi fondamentali dello strutturalismo linguistico e alla sua evoluzione nelle varie scuole di costruzionismo sociale trattate nel Capitolo 11. Ciò che in realtà consideriamo l'influenza operativa all'interno della "narrazione" è il termine ampio di *discorso* utilizzato dai sostenitori del costruzionismo sociale. Dal punto di vista di questo chiarimento terminologico, possiamo vedere che sia Becker che Damasio aderiscono, in misura significativa, ad alcuni dei principi fondamentali del costruzionismo sociale, soprattutto Becker, visti i suoi riferimenti teorici a Maturana e Varela citati in precedenza. Sebbene il costruzionismo sociale comprenda ancora un ampio spettro teorico, il sé soggettivo è visto come un prodotto del discorso sociale la cui efficacia operativa è il presunto potere del linguaggio (Burr 1995, 134-137, 146-153); quindi il sé *linguaggizzato*<sup>38</sup>, come una "narrazione". Becker sostiene che la capacità della persona in trance di evitare il sanguinamento ha più a che fare con la narrazione socialmente costruita, di cui il sé soggettivo è un prodotto, che con qualsiasi relazione intrinseca tra la musica e lo stato di trance. Che la narrazione interiore di un individuo possa avere qualcosa a che fare

con la determinazione della loro esperienza deve essere vero a un certo livello. Ma la domanda rimane: Il trancer può evitare il sanguinamento come risultato della sua "narrazione" interiore alternativa?

La relazione segno/oggetto nel linguaggio è una relazione arbitraria. Se il linguaggio interiore si interrompe, per essere sostituito da un altro linguaggio interiore, anche se diverso dal primo, quali qualità innate avrebbe sulla biologia un cambiamento nelle relazioni segno/oggetto della stessa categoria? L'auto-narrazione, come sistema di segni per l'io all'interno di un sistema biologico autopoietico, sostituisce quel sistema di segni con un sistema di segni che era attribuito a qualche altro soggetto, un soggetto costituito come sistema di segni "Tu", ma che in precedenza, prima della sostituzione, era un "altro" oggettivo costituito all'interno del sistema di segni "Io". Ciò che prima era un oggetto diventa l'io soggettivo, sostituito da un sistema di segni "Tu". Mentre lo spostamento del sistema simbolico "Io" (come rappresentazione della mente/corpo) da parte di un altro (un ordine simbolico "Tu" creato attraverso il discorso sociale comunitario) sembra convincente finché è visto come una messa in scena, come mai c'è un "Tu" biologico corrispondente che è significativamente diverso dalla biologia originale? In quale "casa" biologica risiedeva in precedenza o stiamo parlando di accedere a potenzialità nascoste all'interno del sé totale che sono sempre state presenti? In ogni caso, come rappresentazioni simboliche del proto-sé, le due diverse narrazioni non fanno altro che riproporre lo stesso continuum biologico. Qualcosa di diverso è entrato nel processo? Cosa è cambiato: la narrazione come ordine simbolico o l'ordine biologico? È chiaro che si tratta dello stesso corpo e che è cambiato solo il sistema di segni del suo funzionamento interno. È sufficiente per cambiare le strutture

biologiche? Becker pone una grande enfasi sulla

relazione tra l'eccitazione emotiva e l'ascolto profondo e, di conseguenza, per l'esperienza di trance: "Poiché l'eccitazione emotiva è un prerequisito per l'ascolto profondo e la trance, la musica può svolgere un ruolo centrale come precipitatore della trance, come precipitatore di sentimenti trascendenti negli ascoltatori profondi" (Becker 2004, 147).

In una sezione intitolata *Trance e linguaggio*, Becker chiarisce che per lei la relazione tra trance e musica è quasi interamente mediata dal linguaggio, cioè che la musica funziona per veicolare contenuti simbolici: "Le esperienze di trance sono costruite socialmente e vissute personalmente all'interno di una particolare cosmologia religiosa che incoraggia alcuni tipi di sentimenti e alcuni tipi di atteggiamenti corporei e ne limita altri. I processi di trance sono incorporati all'interno di visioni del mondo... che sono messe in atto dalle persone in trance... sono inseparabili dalle comprensioni linguistiche" (Becker 2004, 27).

Per Becker, la fenomenologia rituale della trance è molto meno una comunione con la struttura musicale (anche se come trascinamento comunitario il suo ruolo è importante) e molto più uno spostamento di un copione con un altro, di un linguaggio con un altro, di un ordine simbolico con un altro. Il cambiamento nell'ordine simbolico creerebbe il cambiamento nelle strutture biologiche, mentre per Friedson c'è una comunione con l'energia modellata - un modello che è isomorfo con i modelli musicali - e questi modelli ristrutturano la biologia che, a sua volta, risulta in un nuovo ordine simbolico come riflesso del cambiamento nella biologia, ma non viceversa. Il linguaggio dell'esperienza viene dopo, non prima. Friedson interpreta il processo in questo modo: "La struttura esistenziale della musica stessa, in cui i profeti danzanti e gli spiriti suonati dal tamburo sono portati avanti in una presenza

fenomenologica incarnata" (1996, 128).

Di seguito, tuttavia, Becker cita Damasio su un'altra questione chiave che cerca di spiegare come un cambiamento di copione, un cambiamento di narrazione, possa creare cambiamenti biologici. Damasio sostiene innanzitutto che la risposta a posteriori a uno stimolo che si traduce in un'immagine di dolore è una funzione del cervello tanto quanto lo stimolo originale, cioè sono di uguale entità. Tuttavia, non si riferisce solo all'immagine del dolore, ma anche al danno tissutale che l'ha generato. Da ciò conclude che "... è un processo che interrelaziona i modelli neurali del danno tissutale con i modelli neurali che rappresentano te, in modo tale che possa sorgere un altro modello neurale: il modello neurale di te che sai, che è un altro nome per la coscienza....Se quest'ultimo processo di interrelazione non ha luogo, non saprai mai che c'è stato un danno tissutale nel tuo organismo....Se non ci fossi tu e non ci fosse il sapere, non ci sarebbe modo per te di saperlo, giusto?". (Damasio 1999, 73; in Becker 2004, 148)

Damasio sta cercando di radicare nella biologia l'affermazione che le ripresentazioni dell'esperienza sono in gran parte uguali all'esperienza - un'argomentazione che sembra essere alla base di gran parte della teoria del discorso in generale - ma in questo caso semplicemente non ha senso. La costruzione sociale della realtà è un processo simbolico e come tale è limitata a quelle aree dell'attività umana mediate dal processo simbolico. Dire che un tessuto bruciato a 350 gradi Fahrenheit è un processo simbolico che può essere negato dalla mancanza di rappresentazione chimica e simbolica - sia come "scelta" sia come negazione attraverso una coscienza assente - è problematico.

C'è anche la questione dei limiti della scelta in relazione al costruzionismo sociale, alla trance e al concetto di sistema autopoietico. Jim Wafer in *The Taste of*

*Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomblé* (1991) fornisce una

esempio eccellente di come la trance possa influenzare e persino costringere le persone. La storia di Wafer riguarda la sua iniziazione al *Candomblé* brasiliano. Tuttavia, sebbene alla fine abbia ceduto al desiderio di sperimentare la trance, ha opposto resistenza la prima volta che questa si è presentata. Il suo amico, un marxista convinto, si rifiutò di riconoscere la trance come reale, ma quando finalmente cominciò a sentire la trance che lo assaliva involontariamente, interruppe le sue ricerche perché sentiva di non poter resistere alla costrizione della trance che lo assaliva attraverso la musica rituale (Wafer 1991, 94-95). Che cosa ci dice questo sulla condizione dei sentimenti condivisi in comune e sul ruolo dell'eccitazione emotiva che tali sentimenti, abbinati alla musica, suscitano come requisito per la trance?

### *Mito e rituale tra i tre approcci generali alla trance*

Per Rouget, il mito e la narrazione sono l'unica realtà della trance. Per Friedson, il rituale crea la realtà. Anche se Wafer entra nei dettagli del contesto mitologico del *Candomblé*, dedica molto più tempo a descrivere i comportamenti dei posseduti in relazione a categorie di entità spirituali. Alla fine, la possessione è molto più una tecnologia che una messa in scena - ed è per questo che, all'interno del sistema rituale complessivo di pratiche diverse in contesti diversi, egli viene a sapere che alcune trance sono teatrali e altre, come la sua esperienza, decisamente no. In queste ultime, il rituale crea il mito, non il contrario. Friedson considera la relazione tra musica, trance e spirito come una relazione di "energia modellata" che risulta in una maggiore capacità di auto-ristrutturazione dell'ontologia dell'energia" (Friedson 1996, 163). Questo approccio è molto più simile al modo in cui Katz ha inteso il

"ribollire" dell'energia.

energia" del !Kung per lavorare (Katz 1982).

Per Becker la trance è fondamentalmente una messa in scena di contenuti mitologici ottenuta attraverso lo spostamento della narrazione individuale per una narrazione costruita collettivamente. Il ruolo della musica è ambiguo, ma funziona più come un ordine simbolico (linguaggio) che come una forza modellata come suggeriscono Friedson e Wafer: Anche in questo caso l'interpretazione di Becker della trance, se contrapposta alle altre due, può essere vista come marcatamente diversa: "Le esperienze di trance sono socialmente costruite e personalmente sperimentate.... Tutte le esperienze di trance sono preformate nel quadro di una particolare comprensione del sacro, e interpretate dal trancer in un modo che è congruente con le comprensioni del suo gruppo sociale; sono inseparabili dalle comprensioni linguistiche" (Becker 2004, 27).

Da Rouget a Becker a Friedman: La processione di enfasi è contraddittoria agli estremi e ambigua al centro.

<b>Rouget</b>	M	Il mito domina.	La musica funziona come discorso. La trance è completamente costruita socialmente.
<b>Becker</b>	M/r	L'evocazione mitica guida il rituale.	La musica funziona come ausilio alla narrazione. La trance è un discorso come narrazione mitologica.
<b>Friedson</b>	R	La manipolazione rituale crea una fenomenologia di trance.	Musica e rituale sono praticamente sinonimi.

Il rapporto tra musica e discorso è parallelo, per analogia, a quello tra rito e mito. È possibile che tutti e tre i ricercatori abbiano ragione, ma che stessero osservando non solo rituali diversi, ma anche funzioni rituali diverse? La chiave per

comprendere le loro differenze è contenuta nella relativa

proporzioni della dinamica mito/rituale o del rapporto musica/discorso.

### ***Trance simbolica***

In questa sezione proporrò alcune idee sul rituale che spero possano aiutare a riconciliare le posizioni di Friedson e Rouget, le cui posizioni vedo come un altro analogo della dinamica mito/rituale del processo di esperienza e rappresentazione che è stata così importante nello sviluppo degli studi sul rituale. L'ambiguità di Becker fornisce un eccellente punto di partenza. Ci fornisce un indizio importante nella scelta delle illustrazioni per *Deep Listeners*.

Una fotografia, che ritrae un gruppo di *qawwali* (cantanti e musicisti della tradizione sufi del Pakistan e dell'India settentrionale), li mostra seduti in quello che sembra un palazzo o una grande villa, forse addirittura la tomba di un santo, in una posizione che fa pensare a un concerto.

Un'altra lastra è una miniatura del XVI secolo che raffigura dei sufi danzanti nella foresta. Uno è crollato in primo piano ed è assistito da un altro sufi. Due musicisti suonano flauto e tamburi, uno batte le mani, due guardano (uno con una perla di rosa), mentre due danzano la danza a spirale caratteristica della setta sufi Mevlevi fondata dal famoso poeta/sufi Jalaluddin Rumi (1207-1273).

Il contrasto tra due tradizioni affini dice molto sulla differenziazione rituale. Sebbene entrambi siano esempi di musica di trance e di tradizioni affini (il sufismo), vengono eseguiti in condizioni diverse e, suggerisco, con obiettivi diversi. Questi obiettivi potrebbero non essere evidenti a prima vista, nemmeno con un'osservazione diretta.

Becker descrive gli aspetti emotivi/musicali "sceneggiati" delle esibizioni di *qawwali*: Un *habitus* sufi di ascolto di una cerimonia musicale comporta una sequenza di emozioni, sentimenti e azioni che potrebbe essere definita un "copione" (Schank e Abelson 1977, 36-68; Russell 1991a, 1991b). I copioni sono come le liturgie in quanto prescrivono una sequenza più o meno fissa di eventi... per includere anche le risposte affettive, fenomenologiche... l'effetto del copione, quando è pienamente recitato, è la gioia finale di una conoscenza diretta e personale di *Allah*" (Becker 2004, 82).

Questo è un argomento a sostegno degli aspetti culturali e di costruzione sociale dell'emozione e della trance che coincidono con gli esempi che si inseriscono nello scenario rappresentato nella lastra. Questo scenario raffigura un rituale altamente socializzato, già pienamente inserito nell'ordine sociale. Ma possiamo davvero credere che ogni volta che il copione viene "messo in scena" si verifichi una comunione diretta con Dio?

Per un osservatore che proviene da una cultura in cui la trance è relativamente rara (anche se Becker fa un eccellente caso per rivelare il fatto che la trance non è così rara negli Stati Uniti come potrebbe sembrare), qualsiasi rituale di trance apparirà come esperienziale ed emotivo. Tuttavia, suggerirò anche che la lastra raffigura qualcosa di molto diverso, sebbene faccia comunque parte dello stesso processo rituale. I sufi nella foresta stanno eseguendo un rituale molto più vicino all'estremità primordiale di un sistema rituale. La performance nella foresta è, prima di tutto, per loro stessi. Un uomo è già collassato in primo piano e viene assistito. Interpreto questa scena come un esempio di rituale in cui l'esperienza religiosa, come una sorta di "comunione divina", è proprio il problema. Il rituale

consiste nel tentare un'operazione che può avere successo o meno (cosa rischiosa se tentata a palazzo), per la quale è necessario avere molto tempo a disposizione.

disponibili e una grande quantità di energia pronta per essere investita.

Ignorare lo stato fenomenologico di estasi divina, comunione o trascendenza "spirituale" che è l'obiettivo del *dhykr* sufi significa ignorare la caratteristica saliente più evidente del rituale. Ma aspettarsi che la comunione o l'estasi divina si verifichino in ogni cerimonia è semplicemente impossibile. Il motivo per cui i sufi raffigurati nella targa si sono recati nella foresta è quello di liberarsi dalle restrizioni del rituale simbolico per poter perseguire seriamente la comunione divina. Tuttavia, è anche più che probabile che l'unica ragione per cui sapevano che una cosa come la comunione divina era possibile era perché avevano partecipato a rituali simbolici in precedenza nella loro vita.

"Trance simbolica" non è un ossimoro in una cultura in cui la trance svolge un ruolo essenziale per molte ceremonie, ceremonie che devono essere eseguite in un determinato arco di tempo e per scopi simbolici. Non indica nemmeno "finzione" o falsificazione, ma piuttosto che c'è un ruolo e un copione - *proprio* quello che sosterrà essere assente in diversi rituali funzionanti. Se paragoniamo la Salida di El Rocío a ciò che i sufi stanno eseguendo nel bosco come ciò che ha dato origine a ciò che i *qawwalis* hanno poi eseguito a palazzo, proprio come El Rocío ha dato origine alla Misa Rociero come l'esperienza nel bosco e la sua *riproposizione* a palazzo (o in chiesa nel caso di El Rocío). Entrambi rappresentano rituali all'interno di sistemi rituali, ma svolgono funzioni diverse all'interno di tali sistemi. Tuttavia, è necessario identificare il sistema rituale e comprendere ciò che viene elaborato.

È possibile che alcune delle osservazioni di Becker riguardino la trance simbolica. Sto suggerendo questa possibilità perché i soggetti in trance tendevano a operare all'interno di copioni

e una musica che funziona principalmente come supporto indicale alla narrazione.

(Becker 2004, 77-85)

La cultura balinese, per esempio, è talmente in sintonia con la trance che sto suggerendo la possibilità di una "trance simbolica" e, ancora una volta, con questo non intendo affatto "falsa" come un inganno, ma piuttosto che la trance può essere simboleggiata all'interno di contesti rituali in modo da procedere con il lavoro di presentazione del contenuto mitologico del rituale. Uno dei concetti mitologici che viene rappresentato per essere preso in considerazione dai partecipanti al rituale di trance simbolica è il fatto che la trance è una realtà che può essere sperimentata. La trance simbolica, tuttavia, implica una scelta e un certo grado di performatività. Ma abbiamo esempi in cui la musica e il rituale di trance possono essere costrittivi per l'individuo e il grado di scelta può essere limitato.

Ne *Il sapore del sangue* (Wafer 1991), abbiamo proprio un esempio di ciò che chiamo trance simbolica riconosciuta come tale: La falsa trance è un fenomeno familiare nel Candomblé ed è nota come *equé*, che Taís [il nome di un informatore] ha definito per me come "un tipo di teatro". L'esistenza dell'*equé* non significa che non esista una vera e propria trance. Ma significa che le persone che entrano in trance hanno un notevole margine di manovra" (34).

Ci sono molte ragioni per cui si potrebbe mettere in atto una trance falsa o simbolica, non ultima il potenziale di fallimento di un rituale esperienziale: a volte non funzionano. Nell'isolamento di un ritiro in montagna, nel mezzo di un deserto o nel profondo della foresta, un piccolo gruppo di ricercatori può avere anni per raggiungere un certo stato. Un gruppo come quello dei !kung può avere giorni interi, se non settimane, per raggiungere un particolare stato fenomenologico (Katz 1982).

Questo lusso di tempo non è semplicemente disponibile in

il rito ceremoniale. La possessione, come la Messa o come l'incoronazione, deve essere eseguita entro un tempo stabilito e secondo un copione specifico, in modo che il contenuto mitologico possa essere integrato nel tessuto culturale sociale. Lo scopo principale di questo rituale è quello di diffondere i contenuti simbolici, le ripresentazioni della conoscenza esperienziale.

La simbolizzazione di uno stato di trance, al posto della sua effettiva esperienza, è qualcosa per cui le società in cui il fenomeno della trance è stato ritualmente soppresso non hanno alcuna categoria. Rappresentando lo stato di trance, la sua esperienza potenziale rimane nel repertorio culturale. Uno dei motivi per cui oggi nelle società occidentali il fenomeno della trance è molto più ridotto (in confronto) è che la trance non è rappresentata *ritualmente* come istituzione culturale. Tuttavia, la neurobiologia implica fortemente che la trance sia una proprietà del sistema nervoso, per cui rimane comunque un potenziale (come Becker rivela nel suo capitolo sulla storia della trance negli Stati Uniti e in Europa nel suo "Interludio" in *Deep Listeners* [2004]).

La Santa Comunione è un atto altamente simboleggiato nelle culture cattoliche. Per questo motivo, il concetto di comunione diretta con il Divino è abbastanza comune, anche se non viene sperimentato da milioni di cattolici ogni singola domenica durante il rito della Santa Comunione. La rappresentazione di questa esperienza potenziale è fondamentale per mantenere il concetto nel repertorio culturale. Il miracolo della Transustanziazione della Santa Comunione non è né "finto" né "eseguito"; è simboleggiato all'interno della Messa ogni domenica e successivamente perseguito ed eventualmente sperimentato, nella misura in cui si è disposti a farlo, al di fuori della Messa (come trattato nel capitolo 8). Allo stesso

modo, non ci stupirebbe scoprire che, sebbene la trance sia

Nelle società in cui la trance è diffusa, potrebbero esserci rituali in cui la trance è simboleggiata piuttosto che sperimentata, mentre in altri rituali la trance *viene* sperimentata. Entrambi i tipi di rituale funzionerebbero all'interno dello stesso sistema rituale, ma potrebbero essere difficili da distinguere l'uno dall'altro.

Ci sono alcuni possibili indizi che propongo come chiavi per indicare un probabile grado di esperienza:

1. Il contesto sociale: Se il rituale ha un alto profilo sociale, è più probabile che si tratti di un rituale simbolico (alto rapporto simbolico/esperienziale) in cui l'esperienza di trance vera e propria potrebbe essere sostituita da una trance simbolica.
2. Se il rituale è meno importante dal punto di vista sociale o si svolge al "limens sociale o nella foresta", per così dire, può indicare un rituale più esperienziale.
3. Il grado di enunciazione mitologica palese indica un'enfasi sull'esperienza simbolicamente spostata.
4. Il grado e i dettagli di una scrittura rituale sono un forte indicatore di un rituale simbolico.
5. La sensibilità temporale del copione: se esiste o meno un vincolo temporale definito in cui tutte le attività previste dal copione devono svolgersi.

*Conclusioni preliminari sulla dinamica mito/rituale come si riflette nel lavoro etnomusicologico sul campo incentrato su musica e trance*

Sebbene il campo dell'etnomusicologia abbia affrontato in parallelo molte delle stesse questioni emerse negli studi sui rituali, non era intenzione di questa breve indagine trattarle tutte. L'obiettivo, come dichiarato all'inizio di questo capitolo, è stato quello di guardare solo al modo in cui

in cui il rapporto tra musica e trance è stato trattato in termini generali e per rivelare come, proprio come negli studi sul rituale (e in effetti da questo approccio l'etnomusicologia può essere vista come uno studio sul rituale musicale), la dinamica mito/rituale che era alla base del modo in cui ogni teoria successiva guardava al rituale, trova un'analogia nelle attuali teorie all'interno dell'etnomusicologia. Ma in etnomusicologia la dinamica mito/rituale può essere vista più chiaramente attraverso il suo analogo nel rapporto tra musica e discorso: il rituale sta al mito nella stessa relazione che la musica sta al discorso.

Entrambi sono analoghi del processo semiotico di base dell'esperienza e della rappresentazione. Il rapporto tra musica e rituali, soprattutto se abbinato a un'elevata eccitazione emotiva, offre molte opportunità per comprendere il ruolo delle emozioni nella coscienza umana. In termini di spostamento esperienziale, questi rituali possono essere particolarmente preziosi per comprendere i parametri del comportamento simbolico.

Quello che propongo è che se una teoria affronta la questione della musica e del discorso, affronterà anche la questione del mito e del rituale. Ho iniziato una possibile soluzione a questo problema, le apparenti contraddizioni all'interno dell'etnomusicologia in relazione alla trance e alla musica, proponendo il concetto di "trance simbolica", in cui sostengo che la trance simbolica non è meno "reale" o più "falsa" dell'atto simbolico della transustanziazione della Messa cattolica, come discusso nel capitolo 8. La trance deve essere rappresentata all'interno della società come un potenziale che può essere ulteriormente perseguito in altri rituali. La trance deve essere rappresentata all'interno della società come un potenziale che può essere ulteriormente perseguito in altri rituali, proprio come la comunione con il Divino

viene perseguita a un livello più profondo al di fuori dei confini della Messa in rituali come la Salida. Svilupperò ulteriormente la relazione tra il rituale simbolico e il rituale esperienziale nel capitolo 13.

Un'altra questione importante sollevata in questo capitolo è stata quella di richiamare l'attenzione sul ruolo cospicuo che le emozioni giocano all'interno del rituale musicale, e in particolare nei rituali che inducono la trance. Ma richiama anche l'attenzione sul fatto che gli studi attuali stanno illuminando il ruolo critico che le emozioni giocano nel *creare la coscienza* piuttosto che nell'ostacolarla. Il rapporto tra emozioni, coscienza e musica sarà ulteriormente esplorato attraverso il campo della biomusicologia.

### *Introduzione alla biomusicologia*

L'etnomusicologo e biologo evolutivo svedese Nils Wallin ha coniato un nuovo termine: biomusicologia (Wallin 1991). Si tratta di un campo interdisciplinare relativamente nuovo che collega l'evoluzione della musica con l'evoluzione della coscienza umana in modo non tanto parallelo a movimenti simili all'interno delle scienze umane che si basavano sulla linguistica strutturale, ma in un modo importante li sostituisce in un senso e li espande in un altro. Dico "soppianta" nel senso che, se i principi di base del campo si dimostreranno fruttuosi, la preminenza del rapporto tra linguaggio e coscienza che ha prevalso negli ultimi decenni sarà sicuramente messa in discussione. Ma potremmo anche considerare il campo come un'espansione del discorso complessivo sul linguaggio e sulla coscienza. Ci sono correnti all'interno del campo, come quella rappresentata dal lavoro di Steven Brown, che suggeriscono l'esistenza di un *proto-linguaggio* (in Wallin 1991, 271-298), alla base sia della musica che del linguaggio, che costituisce il processo evolutivo essenziale alla base della coscienza umana.

Mi concentrerò su quale sia il contributo della biomusicologia all'attuale discussione sulla

relazioni tra musica, rituali, emozioni e coscienza umana. Di particolare interesse è il lavoro sul campo di Wallin con i richiami dei pastori nel nord della Svezia, chiamati *Kölning* (Wallin 1991, 398). Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalla sua opera fondamentale, *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* (1991). Il mio obiettivo è quello di richiamare l'attenzione su quelli che mi sembrano i punti più salienti che si riflettono nelle mie osservazioni a El Rocío.

Il suo primo compito, ancor prima di introdurre i dati, è quello di collocare il suo lavoro all'interno di un contesto più ampio di fenomeni musicali in termini ampi, persino astratti: "Il cambiamento implica il tempo e il tempo è l'essenza stessa della musica e dell'esperienza musicale... Esce dal silenzio e ritorna nel silenzio... Tra questi punti di nascita e di morte c'è un'incessante fluttuazione tra eventi periodici e aperiodici. La musica è inestricabilmente legata a un sistema vivente di questo tipo, cioè al soggetto umano in possesso di una coscienza emergente di sé" (xviii).

La stessa periodicità delle romerías si manifesta come un'istanza rituale musicale nel tempo e nello spazio: ogni anno nasce dal silenzio come *Ida* (l'andata) e ritorna al silenzio come *Vuelta* (ritorno). Ed è solo una manifestazione musicale periodica tra le tante del calendario cattolico e agricolo andaluso. Quello a cui alludo qui è la possibile relazione tra la periodicità della performance rituale, la periodicità intrinseca della musica e il potenziale corollario che potrebbero avere con la coltivazione di specifiche modalità di coscienza del sistema vivente umano attraverso le modalità emozionali del sistema rituale andaluso.

## Il catalogo delle emozioni come catalogo degli stati coscienti

Wallin inizia quindi a concentrarsi sulla neurobiologia di questa coscienza emergente:

La sua mente che diventa cosciente, interagendo con i poteri condizionanti infrastrutturali come il DNA, il sistema nervoso centrale, ecc, seleziona e organizza la sequenza degli eventi tonali, creando così un senso attraverso la correlazione, l'associazione e la simmetria: un flusso tonale che diventa musica... Questo è stato implicito nel nostro discorso, per esempio, attraverso l'adozione della nozione embriologica di "cherod" per designare quel momento di una struttura musicale in evoluzione in cui il sistema reagisce a una fluttuazione imprevista, a un'amplificazione o a un impulso conflittuale che ha la sua fonte nella dinamica della vigilanza emergente nel soggetto, ossia nell'agente che controlla il flusso tonale (xviii).

Il suo concetto di "cherod" sembra riflettersi nelle mie osservazioni sulla risonanza estetica all'interno della juerga di El Rocío, e di cui sono stato testimone anche all'interno della juerga di flamenco. All'interno del gruppo si registra che si è manifestato qualcosa di leggermente diverso, la cui consonanza o dissonanza viene determinata come critica reattiva. "Si sostiene inoltre che le origini primordiali di tali strutture tonali vadano ricercate in "forme genetiche", definite non da schemi fissi, ma da specifiche dinamiche sensomotorie con radici nei substrati nervosi, che sono simili negli esseri umani e in altri animali superiori..." (ibidem).

Possiamo vedere qui che la forma musicale potrebbe facilmente essere emersa come la prima manifestazione di un'estetica comportamentale radicata in queste "dinamiche sensomotorie" che sono a loro volta radicate nei substrati del sistema nervoso centrale. La forma musicale non è fissa, nel senso che è un veicolo fluido per l'espressione emotiva che cambia con l'espressione stessa. Il palo andaluso può manifestarsi come struttura tonale nel suo momento di espressione, ma il contenuto dinamico che lo riempie è strutturato dal contenuto emotivo, un contenuto

che è già strutturato all'interno del corpo.

"Una funzione della musica potrebbe essere il suo contributo a conservare, ripristinare e regolare il carattere vitale di un individuo, oltre ad aiutarlo a riconoscere e manipolare le emozioni come forme mentali sottoposte a vincoli sociali" (Wallin 1991, 481). I parallelismi tra ciò che Wallin suggerisce come ruolo della musica nella formazione del "carattere vitale" di un individuo e ciò che ho descritto come la "forma de ser" emergente come prodotto dell'estetica musicale incarnata all'interno dei rituali musicali di El Rocío (e dell'Andalusia in generale) sono sorprendenti.

"Tuttavia, se nell'uomo l'emozione, come sottoaspetto emergente e dinamico della mente e del divenire cosciente, è destinata ad agire anche nel mantenimento e nello sviluppo, rispettivamente, di un comportamento intenzionale... anche nell'*apprendimento virtuale, funzionale e cosciente*, allora deve esistere una sorta di morfologia specifica e riccamente diversificata non solo del repertorio della vocalizzazione come manifestazione dell'emozione o come liberatore dell'emozione, ma dell'emozione, di per sé, come processo neurofisiologico, come "objets mentaux" (482).

Il parallelo è evidente anche nella citazione precedente. La morfologia che ho rintracciato prima nei Fandangos, come fatto storico, e poi nelle Sevillanas come processo continuo legato alla strutturazione emotiva ritualizzata, sono inconfondibili. Uno dei termini chiave è "apprendimento consapevole". Sono convinto che, a un livello profondo, gli andalusi che partecipano a questi rituali siano perfettamente consapevoli di lavorare consapevolmente su se stessi, come riconoscerebbe la maggior parte delle persone religiose, anche se potrebbero non articolare e inquadrare ciò che stanno facendo in termini evolutivi.

"Secondo queste proposte, la sintassi della manifestazione emotiva nei mammiferi superiori e in alcune specie di uccelli dovrebbe essere considerata, in una prospettiva evolutiva, come una qualificazione primordiale della sintassi del repertorio emotivo umano... Questa conclusione solleva immediatamente la questione se vi sia anche una dipendenza e un'interazione reciproca, non solo un parallelismo, tra i due percorsi evolutivi: tra ciò che chiamerei la fenomenologia dell'emozione come processo neurofisiologico e, rispettivamente, come manifestazione comportamentale del gesto sonoro e della musica" (483).

Anche in questo caso possiamo notare che le forme musicali e la loro morfologia nella cultura musicale andalusa, insieme alle varie modalità processionali, offrono esempi potenziali e provocatori di risultati distanti da quelli a cui si riferisce Wallin. Le forme musicali come repertorio emozionale strutturato funzionano come fenomenologia emozionale che a sua volta può essere espressa attraverso la performance formalizzata come scopo incarnato. Ma il modo in cui il movimento processoriale, come "esibizione comportamentale" che include il gesto sonoro e la musica, si è legato al repertorio emozionale emergente potrebbe essere visto come un esempio dei "due percorsi evolutivi". La processione come prototipo rituale, il movimento e l'esibizione formalizzati e la processione come veicolo di varie modalità emozionali emergenti forniscono un ponte etologico tra la fenomenologia della coscienza emozionale emergente e la pratica rituale consapevole e deliberata.

"Le gradazioni emozionali più sottili; il potere morfodinamico che regola il processo emozionale e l'espressione emozionale è stato utilizzato per sviluppare e stabilire, a partire dalle forme genetiche primordiali, una sorta di 'catalogo' di modelli di

emozione.....Un tale catalogo semiotico codificato è un prerequisito necessario per attività ceremoniali come il rito e la musica, dove ogni epoca della storia umana e ogni regione della cultura umana ha utilizzato frammenti arcaici per costruire forme sempre nuove e diverse" (484).

Il perfezionamento morfodinamico che egli postula può essere compreso in termini di sintonizzazione emotionale a cui ho accennato nella Parte I. Si tratta di un processo morfodinamico continuo che di fatto regola e perfeziona il contenuto emotuale. Allo stesso modo, il "catalogo di modelli di emozioni" è esattamente il modo in cui vedo la varietà dei *palos* (o forme) andalusi.

Ma per quanto riguarda i "frammenti arcaici" a cui allude Wallin, ne vedo un esempio esplicito nella processione. Esplorando i diversi usi della processione possiamo vedere come questa forma o comportamento rituale sia costruito sui comportamenti di base del movimento e della produzione sonora comuni.

Va detto però che c'è un enorme intervallo di tempo tra la fase dello sviluppo umano affrontata da Wallin e l'attuale Rocío.

Tuttavia, se la sua tesi di base è corretta - ovvero che la coscienza umana è emersa in concomitanza con la produzione di musica come emozione focalizzata - il fatto che qualcosa di così basilare continui a essere espresso nelle pratiche rituali fino ai giorni nostri non è così sorprendente. Inoltre, il *kölning*, di cui si parlerà in seguito, è esso stesso una vestigia di pratiche che risalgono a molto tempo fa, senza contare che la pastorizia è ancora praticata dagli esseri umani in tutto il pianeta.

## Il richiamo del pastore: Né musica né linguaggio

Qui, Wallin (1991) ci introduce al canto/chiamata dei pastori svedesi: "Comunicare con la mandria su distanze di centinaia di metri o anche di qualche chilometro per mezzo di *richiami*: segnali acustici senza parole, strutturati secondo un modello di base, con sottocaratteristiche che riguardano principalmente l'altezza e l'intensità" (387).

"Le strutture del kolning non sono principalmente e fondamentalmente 'musica', ma segnali acustici con radici funzionali e morfologiche in questa cultura arcaica di pastorizia, dove servono come richiami per il bestiame addomesticato e come segnali tra i pastori" (388).

Nella Parte I, Capitolo 2, ho introdotto il potenziale di funzionamento della processione come rituale di marcatura territoriale. Ma i segnali musicali, come ho trattato anche nei capitoli da 2 a 5, indicano che il potenziale di comunicazione della processione verso un osservatore è solo un aspetto della presenza fisica della processione. C'è anche la comunicazione all'interno della processione. C'è l'intercomunicazione del canto in coro, ma c'è anche la funzione di segnalazione del tamborilero: "Arriva il Simpecado" (El Camino) e "Ci prepariamo a partire" (Al Alba). Questa segnalazione avviene attraverso il flauto acuto, un segnale per i partecipanti all'interno più che una proiezione per quelli all'esterno.

"Questi tre diversi tipi di frasi vengono combinati per mezzo dell'addizione libera in catene,... se il bestiame è vicino, possono essere preferite le frasi canore parlate, mentre dominano le frasi sonore forti e acute quando il bestiame è lontano.

L'ultimo tipo è la kölning propriamente detta" (391). "I suoni della kölning non sono fonemi, ma veicoli di quelli che poi sono diventati fonemi come la vocale" (412).

Wallin è irremovibile nell'affermare che le origini del kölning non sono da ricercare nel linguaggio, ma in qualcosa di più simile al gesto e alla voce (389), più simile a "segnali di avvertimento e di dominanza a distanza ravvicinata tra gli animali" (390), e che la fisiologia del suono in relazione alla laringe può persino suggerire un aspetto atrofizzato da tempo di quell'organo (388). Lo paragona al suono dell'ululato di un lupo che ha una "chiara organizzazione formantica che acusticamente si avvicina a ciò che chiamiamo "vocale""", eppure non è una vocale (413). E con questo esempio continua a sostenere che un'autocoscienza emergente può essere meglio spiegata come un'estensione musicale di attività che sono già all'interno del potenziale dei primi proto-umani, piuttosto che cercare di collegare la coscienza con un modello cognitivo basato su un'astrazione come il linguaggio che sembra non avere alcuna base etologica. In altre parole, l'ululato non funziona affatto come un proto-linguaggio, ma può essere visto come materiale di base per un'emozione vocalizzata che, una volta focalizzata in modo più fine come *intenzionalità*, potrebbe formularsi in un flusso tonale controllato. La chiave della sua argomentazione (e non è facile da seguire) è che i substrati neurobiologici necessari per creare il flusso tonale intenzionale sono simmetrici alla coscienza concomitante che dirigerebbe quel flusso in primo luogo; da qui la simmetria. Da qui, l'emozione come flusso cosciente sarebbe in grado di diventare l'alveo da cui un intelletto, sviluppandosi come effetto della coscienza, potrebbe eventualmente formulare il tipo di relazioni semiotiche arbitrarie che troviamo nel linguaggio; il linguaggio emergerebbe in un essere umano già pienamente cosciente, e non prima.

La Fig. 13-1 (nel prossimo capitolo) è tratta dalla teoria di Steven Brown di un "linguaggio muscolare" che egli presenta in "The 'Musilanguage' Model of Music" in *Origins of Music* (Wallin, Merker e Brown 2000, 275) come precursore sia della musica che del linguaggio nel primo sviluppo umano. Questa teoria completa il lavoro sul campo di Wallin fornendo una base teorica che suggerisce un substrato neurologico più ampio che spiega lo spettro di funzioni che si trovano nella musica. A sostegno della sua teoria, Wallin si avvale di diverse discipline, tra cui la neurobiologia, la fonologia, la semiotica musicale, la comunicazione animale e altre ancora.

### Il flauto del pastore fischiante e la lingua del pastore fischiante: una breve digressione

Il "flauto del pastore" non è solo acuto (Capitolo 4), ma è anche spesso chiamato con una parola che significa fischiato, come la parola spagnola "silbo" che è uno dei termini usati per indicare un tamborilero: *silbador*, o fischiatore. Ciò che è interessante riguardo all'idea di una possibile laringe "atrofizzata" (ipotizzata da Wallin, sopra) per quanto riguarda lo sviluppo del flauto da pastore che si trova in tutta la cultura europea (trattato nel Capitolo 4), è che ci sono anche un certo numero di "lingue" fischiante che ancora sopravvivono. Una di queste si chiama "Silbo Gomero" ed è ancora usata dai pastori nelle valli montuose delle Isole Canarie.<sup>39</sup>

Nell'edizione di gennaio 2005 di *Science*, in un articolo che riguarda il lavoro di David Corina, professore associato di psicologia dell'Università di Washington, e di Manuel Carreiras, professore di psicologia all'Università di La Laguna, nelle Isole Canarie, troviamo i seguenti commenti:

"I nostri risultati forniscono ulteriori prove sulla flessibilità della capacità umana di linguaggio in una varietà di forme", ha detto Corina. Questi dati suggeriscono che le regioni linguistiche dell'emisfero sinistro sono adattate in modo unico per scopi comunicativi, indipendentemente dalla modalità del segnale". I non silbatori non riconoscevano il Silbo come lingua. Non avevano nulla a cui aggrapparsi e quindi si attivavano diverse aree del loro cervello. Ma i Silbadores analizzavano il Silbo in modo diverso, come una lingua, e impegnavano le aree associate al linguaggio".

Non sono certo di essere d'accordo con la loro interpretazione dei dati e, a giudicare dal lavoro emisferico svolto da Wallin nel suo lavoro con il kölning, potrei suggerire che Corina stia enfatizzando eccessivamente la dicotomia cervello sinistro/cervello destro. Come ho sottolineato nel Capitolo 3, nelle processioni del Rocío il tamborilero suona anche mentre la gente canta qualcosa di completamente diverso. Questo suggerisce che un processo musicale può funzionare in qualsiasi punto dello spettro emotivo e referenziale.

Di conseguenza, è la facoltà musicale a compiere questo spostamento più che la facoltà linguistica. Questo sembra essere ciò che Wallin suggerisce a proposito del Kolning. Il modello del "musilinguaggio" presentato da Brown (1991, 274-298) spiega come il pastore si sposterebbe semplicemente a quell'estremità dello spettro per concentrarsi sugli elementi referenziali del silbo gomer, piuttosto che impegnare una facoltà del cervello completamente separata. Ciononostante, la potenziale eredità tra un linguaggio musicale ibrido usato dai pastori, le sue somiglianze tonali in termini di gamma con l'attuale flauto da pastore, la loro nomenclatura condivisa come "fischetto" e la possibilità di una laringe atrofizzata un tempo in grado di produrre toni molto più alti tra gli esseri umani, è certamente intrigante, soprattutto alla luce della teoria del musilinguaggio proposta da Brown, insieme agli studi sul campo di Wallin sul kölning. Ma ciò che è di più immediata importanza è il fatto che lo studio dimostra che esiste un'ambiguità tra il modo in cui il cervello elabora la

musica e il linguaggio in quanto possono

facilmente si sovrappongono e si confondono. Sto suggerendo che, alla luce di tutto quanto precede, questa ambiguità è una manifestazione profonda del processo di esperienza e rappresentazione che caratterizza la funzione del sistema nervoso centrale, un processo che si estende in ulteriori analogie oltre la musica e il linguaggio, fino al mito e alla dinamica rituale. Il cervello è strutturato per muoversi lungo questo spettro mentre elabora l'esperienza come informazione, il cui risultato è il pensiero simbolico. Wallin e collaboratori forniscono almeno una timida cornice temporale e una teoria esplicativa di come questo processo possa essersi verificato. Le loro teorie sottolineano l'importanza critica che la strutturazione tonale può aver avuto in questo processo. Quello che vorrei proporre è la considerazione di come il rituale musicale possa essere stato un'altra caratteristica critica di questo processo.

### La processione come movimento strutturato: la forma musicale come emozione strutturata

Il titolo del capitolo 3 di Wallin (1991, 92) è: "Vigilanza-Motivazione-Emozione-Comportamento propositivo". Si notino le relazioni tra: la marcatura (marcia) in processione, la strutturazione emotiva inerente alla processione canora e gli aspetti di vigilanza che sono ancora evidenti nella storia delle processioni andaluse in relazione alla guerra di riconquista contro i Mori di cui si parla nel capitolo 2 e alle origini dei bastoni di vigilanza portati dagli ufficiali come descritto nei capitoli 5 e

9. Wallin pone una grande enfasi sulla nicchia ambientale e sulla relazione tra il comportamento intenzionale e l'elaborazione dello stimolo uditivo come strumento primario per mantenere lo "spazio occupato dalla specie" (231). Gli atti etologici, nel modo in cui si formano, si manifestano e si generano emozioni, non possono essere

considerati

eventi pienamente rituali, ma forse comportamenti proto-rituali che hanno costituito i resti "arcaici" su cui sono emersi i comportamenti rituali. Dai comportamenti arcaici che producono suoni, sono emersi anche comportamenti musicali concomitanti che possono avere (usando il lavoro di Wallin come esempio) substrati neurobiologici e simmetrie come "forme": forme rituali e forme musicali che danno origine a forme comportamentali.

La processione musicale potrebbe essere uno dei rituali umani più fondamentali che si sono evoluti dal processo di vocalizzazione proto-musicale e proto-linguistico che Wallin identifica come l'antenato del *kölning*, che a sua volta sembra essersi evoluto come corollario fisico della coscienza emergente; la forma rituale/musicale. In altre parole, il potenziale fenomenico della processione, che è la sua capacità di strutturare le emozioni in concomitanza con lo scopo, sembra avere una relazione fondamentale sia con la musica che con il rituale, in quanto etologicamente radicati in processi che Wallin ritiene siano stati essenziali anche per l'emergere della coscienza umana: la musica (come esempio il *kölning*), lo scopo (la vigilanza, la concentrazione emotiva) e i movimenti formali di gruppo (il branco o il movimento in formazione): il movimento di gruppo con uno scopo e un contenuto emotivo.

La fisiologia e il meccanismo anatomico del *kölning* sembrano rappresentare uno stadio filogenetico dell'evoluzione umana in cui i legami con il mondo espressivo dei vertebrati non umani più evoluti sono più evidenti che nella maggior parte della musica di oggi. Tuttavia, l'enfasi in questo libro è dedicato proprio a questa tecnica vocale e l'ipotesi che si sia sviluppata in simbiosi bioculturale con il passaggio dalla caccia all'allevamento di animali da gregge addomesticati, un processo di enorme impatto sull'evoluzione umana, non indica che io ritenga che questo sia *il modo* in cui la musica è diventata musica (509).

Sia la musica che la processione nell'uomo possono avere un rapporto

ontologico diretto con la relazione tra l'uomo primitivo e alcuni animali da gregge. Non è solo la comunicazione tra gli esseri umani a essere importante, ma anche la comunicazione tra gli animali.

comunicazione tra gli esseri umani e gli animali da branco con cui avevano rapporti simbiotici; prima come cacciatori predatori, poi come manipolatori addomesticati.

L'interazione tra i due gruppi sembra aver svolto, se Wallin ha ragione, un ruolo importante nello sviluppo della coscienza umana. Tuttavia, non è chiaro come o perché ciò sia avvenuto.

Sebbene la biomusicologia sia ancora agli albori, sembra esserci molto materiale di supporto nello studio del rituale andaluso. Si noti come, in modo interessante, il lavoro di Wallin arrivi a principi di base simili dall'osservazione e dallo studio delle relazioni neurologiche alla base del kölning; pastorizia (movimento strutturato), musica (vocalizzazione; suono emozionale strutturato), individualità (coscienza strutturata), vigilanza (scopo strutturato) e marcatura sonora del territorio (spazio e tempo marcati), come ho fatto io, senza i dati neurologici, naturalmente, riguardo alle basi rituali del Rocío: La processione come marcatura/marcia del territorio utilizzando il suono strutturato e la formazione: le formazioni strutturate in movimento che utilizzano il suono organizzato per generare e strutturare gli stati emotivi; i cataloghi emotivi come generatori di particolari stati fenomenici che, nel caso del rituale andaluso, includono le forme musicali come veicoli per quegli stati emotivi e la loro morfologia.

## *Riassunto del capitolo 12*

### **La coscienza e le emozioni: Dal linguaggio alla musica**

Il ruolo delle emozioni come sede della coscienza fondamentale, o "coscienza di base", come suggerisce la relazione tra le emozioni e la coscienza di base, è stato definito come un'esperienza di vita.

trance, proposto da Becker, Damasio e Wallin (provenienti da campi diversi) è illuminante e contrario alle tendenze accademiche precedentemente prevalenti: Lo stesso strutturalismo, in quanto eccessiva enfasi sul ruolo che l'intelletto, e con esso il ruolo che il linguaggio, svolge nella coscienza umana, è seriamente messo in discussione dall'enfasi sulla relazione tra emozioni, musica e coscienza presentata dagli autori sopra citati e dai loro associati e colleghi. A sua volta, questa de-enfasi del linguaggio si ripercuote sul modo in cui vediamo il ruolo della musica, soprattutto in termini di rituali e stati d'essere.

La biomusicologia fornisce una base neurobiologica per considerare l'evoluzione della coscienza umana come un'evoluzione delle emozioni piuttosto che dell'intelletto. Inoltre, se Wallin ha ragione, l'evoluzione delle emozioni e con esse l'evoluzione della coscienza non è modellata dalla musica, ma piuttosto è *simmetrica* alla musica. Questa intima relazione tra la coscienza e le emozioni mette ulteriormente in luce la distanza tra il linguaggio e la coscienza come una metafora che è stata a lungo confusa come analogica; gli esseri umani creano rituali per rappresentare i loro pensieri perché gli esseri umani sperimentano la vita come pensiero. Tuttavia, ciò che potrebbe essere più vicino alla verità è che gli esseri umani creano rituali come mezzi per approfondire le loro esperienze e creano miti come riflessi di tali esperienze.

### Dinamica mito/rituale come musica/discorso: Rapporto simbolico

Tuttavia, ci troviamo ancora di fronte alla realtà del rituale simbolico: perché simboleggiare le esperienze in un rituale piuttosto che tentare di realizzarle? Perché la Messa dovrebbe simboleggiare le emozioni della glorificazione, del dolore e della

misteriosa soggezione, ma non le emozioni del rito?

non tentare di realizzarli nel rituale? Perché i danzatori del Gamelan potrebbero simboleggiare la trance piuttosto che tentare di indurla? Ovviamente la musica a volte funziona in modo simbolico, più come un linguaggio, più come un simbolo per l'ascoltatore, come le melodie del tamborilero sul Rocío. Il fatto che un rituale possa funzionare principalmente in modo simbolico è parallelo al fatto che anche la musica può farlo.

Quello che proporrà provvisoriamente qui è che i tre elementi del rituale trattati in questo capitolo: trance, emozioni e musica, affinché il rituale continui a funzionare come un rituale coerente che verrà ripetuto (indipendentemente dagli aspetti fenomenologici), questi tre elementi devono funzionare più o meno allo stesso livello (se non allo stesso esatto livello) di gradi proporzionati della dinamica mito/rituale. In altre parole, a prescindere dal grado di funzionamento simbolico della musica, deve funzionare anche la trance e l'eccitazione emotiva. Il motivo, come discusso in precedenza quando si è trattato della possibilità di trance simbolica, è molto semplice: la musica necessaria perché la possessione prenda piede può richiedere un'ora un giorno, ma tre ore un altro giorno. Anche i livelli emotivi possono richiedere un tempo più o meno corrispondente. Ma se le attività simboliche richiedono solo 30 minuti per essere completate, c'è un problema. Non si può raccontare una storia simbolica di 30 minuti con tre ore di musica, o viceversa, né si può raccontare la storia di 30 minuti più e più volte finché non si raggiunge l'angoscia emotiva desiderata; o la si raggiunge o non la si raggiunge entro il tempo stabilito. Il tempo assegnato fa parte di ciò che costituisce la struttura del rituale.

I potenziali conflitti tra struttura ed effetto del rituale, tuttavia, non sono il motivo per cui abbiamo rituali simbolici. Abbiamo questi tre elementi, la musica, le

emozioni e la trance, in quella che chiamo "*congruenza semiotica*", o in un uguale "*rapporto simbolico*".

deliberatamente perché c'è bisogno di rituali simbolici e di rituali in varie funzioni simboliche. Il rituale simbolico non è un rituale esperienziale fallito, come indica il fatto che la Messa non fallisce nell'indurre la trance o nell'indurre l'esperienza della transustanziazione. I rituali simbolici sono categorie funzionali del rituale a sé stanti e soddisfano scopi particolari all'interno del sistema rituale. I rituali simbolici fanno parte dello spettro di rituali che operano lungo un continuum che include i rituali esperienziali. Tuttavia, il motivo per cui ci sono vari gradi di rapporto tra simbolico ed esperienziale all'interno del sistema rituale sarà trattato ulteriormente nel Capitolo 13.

Ciò che propongo in questo momento, alla luce di quanto presentato finora, è che il lettore consideri che i tre elementi: emozione, musica e trance, devono funzionare in modo congruente allo stesso rapporto simbolico affinché il rituale abbia una qualche coerenza riconoscibile come rituale. La musica non funziona sempre nel modo suggerito da Wallin o da Becker, anche se forse un tempo la musica poteva funzionare principalmente a livello esperienziale. Nel capitolo conclusivo, il capitolo 13, verrà presentato un resoconto teorico del rituale simbolico e con esso della trance simbolica, delle emozioni simboliche e della musica simbolica, in termini di sistema rituale complessivo.

## Capitolo 13: Conclusioni e sintesi della teoria del rituale: verso una teoria dei sistemi rituali

Ho suddiviso le conclusioni in due concetti di base che rispondono alle due traiettorie indicate nell'introduzione di questo lavoro: sintonizzazione emotiva e spostamento esperienziale. Il riassunto e le conclusioni di entrambi i concetti di base includono i fatti osservabili e le mie estensioni teoriche.

Il primo concetto, lo spostamento esperienziale dell'esperienza religiosa, comprende le caratteristiche centrali di una teoria delle relazioni sacre rituali e della morfologia rituale che chiamo "spirale rituale". La sezione 1 di questo capitolo presenta questa teoria del rituale e nel contempo due brevi riassunti. Il primo riguarda l'esperienza religiosa così come l'ho trattata in questo lavoro e il secondo è una breve spiegazione di come sto applicando la semiotica alla mia teoria del rito. Il resto della sezione introduce le varie componenti che insieme costituiscono la teoria delle relazioni rituali. La sezione 2 mette in relazione i concetti di base della teoria della spirale rituale con qualsiasi potenziale corollario musicale attraverso l'ipotesi della congruenza funzionale tra musica e rito.

Il secondo concetto, quello di sintonizzazione emotiva e della sua potenziale conseguenza, la proliferazione emotiva, è riassunto nella Sezione 3 ed è fondamentalmente un costrutto teorico. Tuttavia, il veicolo principale del processo che definisco sintonizzazione emotiva nel rituale andaluso è la processione musicale/emotiva costituita dal coro e dalle juergas fisse. Questi due elementi sono fatti osservabili, così come la coltivazione di un'unica modalità emozionale da parte

di ogni processione rituale. Le strutture rituali della processione e della juerga,  
insieme a

Il contenuto emotivo focalizzato (soprattutto nella processione) manifesta una strutturazione rituale delle emozioni. La strutturazione emotiva attraverso le pratiche rituali costituisce la base di dati su cui si fonda la teoria della sintonizzazione emotiva.

La sezione 3 presenta la sintonizzazione emotionale come la somma dei tre elementi di base che hanno costituito gli oggetti fondamentali di analisi di questa tesi: forma rituale, forma musicale e modalità emotionale Ciò che emerge dalle due sintesi, la prima della teoria della spirale rituale e la seconda della sintonizzazione emotiale, è che la seconda è un correlato puramente musicale della prima.

Nella Sezione 4, faccio riferimento alle teorie evolutive della biomusicologia riguardanti la musica e la coscienza, presentate nel Capitolo 12, per suggerire la possibilità che un intero sistema rituale non sia altro che un sistema di forme musicali in costante evoluzione nel tempo. Le forme musicali e i rituali di El Rocío, e per estensione dell'Andalusia cattolica, sembrano supportare questa idea.

Alla fine di queste conclusioni suggerisco alcuni modi in cui la teoria della spirale rituale potrebbe essere applicata come strumento analitico utile e pratico sul campo.

### ***Sezione 1: La spirale rituale - Verso una teoria delle relazioni rituali***

Porre l'esperienza religiosa al centro degli studi sul rituale sacro e considerarla provvisoriamente come uno stato caratterizzato da un'intensificazione della consapevolezza e da un apprendimento accelerato.

Solo ponendo l'esperienza religiosa al centro dello studio del rituale sacro, l'ubiquità del rituale sacro e la sua persistenza storica cominciano a farsi sentire.

senso. L'esperienza religiosa sembra essere unica per gli esseri umani e, direi, fondamentalmente umana. Con questo in mente, alla neurofenomenologia (o strutturalismo biogenetico) va riconosciuto il merito di aver compiuto almeno il passo coraggioso di porre l'esperienza religiosa al centro degli studi sul rituale, nel tentativo di comprendere le basi neurobiologiche dell'esperienza religiosa. La neurofenomenologia, nonostante le critiche discusse nel Capitolo 11, inizia l'indagine indirizzando lo studio del rituale sacro verso l'esperienza della religione piuttosto che solo verso i suoi sottoprodotti, come le arti rappresentative, la storia e il dogma.

Suggerisco, come modo provvisorio e credo utile, di trattare il fenomeno dell'esperienza religiosa all'interno di questo lavoro, e senza tentare di descriverne ulteriormente i contenuti, come uno stato di maggiore consapevolezza e di apprendimento accelerato. Lo suggerisco sulla base degli studi dello strutturalismo biogenetico che indicano che l'attivazione della mente mistica avviene solo quando l'intero sistema nervoso centrale è completamente attivato (Laughlin, et al. 1990, 34-61; d'Aquili e Newberg 1999, 21-45). Questo mi suggerisce che l'individuo che sta vivendo l'esperienza religiosa sta elaborando le informazioni al massimo delle sue capacità. Questo, a sua volta, suggerisce che la persona sta imparando, o formulando le informazioni come conoscenza, a un ritmo accelerato. Su cosa si stia imparando e su cosa possa essere questa conoscenza, se universale in qualche modo, culturale o individuale, non sono disposto a fare ipotesi in questo momento. Possiamo supporre che, poiché tutti gli esseri umani sembrano condividere sistemi nervosi fondamentalmente simili e che (secondo i principi della neurofenomenologia) l'attivazione del sistema nervoso nello stato mistico (Capitolo 11) si verifica lungo gli stessi processi strutturali neurologici più o meno uguali tra tutti gli esseri umani

tra le diverse culture. Tuttavia, per quanto ne so, al momento non sono stati condotti studi per sostenere o negare questa ipotesi. Ciò che è importante notare è che il sistema nervoso umano, secondo i neurofenomenologi, ha latente nelle sue relazioni strutturali la capacità di fare questa esperienza e quindi l'esperienza religiosa e le sue varietà sembrano essere un potenziale fondamentale in tutti gli esseri umani. Inoltre, l'esperienza stessa sembra essere un'estensione di ciò che il sistema nervoso umano è costantemente impegnato a fare: elaborare e modellare le relazioni tra il sé e il sé e il suo ambiente, che comprende sia l'ambiente immediato sia l'ambiente esteso o cosmologico. Non è in discussione la convinzione, da parte di coloro che hanno vissuto esperienze di questo tipo, che l'esperienza abbia dato loro una comprensione molto più potente della realtà, o che si tratti di uno stato di estremo autoinganno.

L'importanza dell'esperienza religiosa in relazione al rituale sacro è ciò che questo lavoro cerca di sottolineare. Propongo che l'esperienza religiosa sia il fenomeno centrale più importante che opera dietro tutti i sistemi rituali sacri. Il mio studio riguarda il rituale, non la neurologia. Ma sono convinto che i rituali e i sistemi rituali non possano essere spiegati senza tenere conto dell'esperienza religiosa. I sostenitori della neurofenomenologia hanno almeno presentato un modello, anche se lo accettiamo solo come costrutto metaforico, di come gli aspetti fenomenologici dell'esperienza religiosa possano essere considerati in diretta relazione con le pratiche rituali.

Una volta accettata provvisoriamente l'esperienza religiosa nei suoi termini e riconosciuta la sua centralità nelle pratiche rituali umane, possiamo procedere verso una teoria di come i sistemi rituali sacri possano nascere. Un sistema rituale sacro, come

che verrà ulteriormente definita in seguito, può essere vista come un sistema di comportamenti per realizzare tutti e tre i seguenti obiettivi: (1) indurre l'esperienza, (2) trattenere e conservare nella memoria l'esistenza stessa dell'esperienza religiosa e (3) conservare la conoscenza ottenuta da queste esperienze attraverso vari stadi di rappresentazioni simboliche. Sulla base del mio lavoro a El Rocio e in altre aree del rituale andaluso, propongo che, come risultato di questi tre modelli di comportamento istituzionalizzati, l'esperienza religiosa metta in moto un processo che genera cultura. Sebbene, come ho raccontato nel Capitolo 11, molti studiosi nell'ambito degli studi rituali abbiano suggerito che gran parte, se non la maggior parte, della cultura umana può essere vista come il risultato di processi rituali, il modo in cui questi rituali potrebbero essere nati è rimasto poco chiaro; da qui le molte teorie sul rituale, spesso contraddittorie, che sono state brevemente esplorate nei Capitoli 11 e 12. Propongo che la cultura religiosa sia fondata su un sistema di comportamenti rituali che sono direttamente o indirettamente collegati all'esperienza religiosa. La spiegazione di come questi rituali possano nascere per formare un sistema di rituali correlati è l'obiettivo centrale della teoria che presento in questa sezione.

### Breve rassegna dell'esperienza religiosa

In questa sede mi limiterò a presentare alcuni aspetti superficiali dell'esperienza religiosa che sono già stati citati in gran parte di questo lavoro, avvalendomi del modello dello strutturalismo biogenetico presentato da d'Aquili e Newberg. Postulando un continuum di esperienze che si mantengono entro i limiti neurobiologici del modello presentato dai sostenitori della neurofenomenologia, possiamo identificare un processo che genera diversi gradi di esperienze che

rientrerebbero nel concetto di "esperienza religiosa".

all'interno di una categoria generale di "esperienze religiose". L'ampiezza delle esperienze, che vanno dagli stati esperienziali minori lungo il "continuum unitario" (termine loro; d'Aquili e Newberg 1999, 97) all'espressione più piena come esperienza di comunione diretta con un "Essere Unitario Assoluto" (sempre termine loro; d'Aquili e Newberg 1999, 98) costituiscono per la neurofenomenologia lo spettro o le varietà dell'esperienza religiosa.

Ancora una volta, non sto discutendo se le esperienze religiose costituiscano o meno apprensioni più profonde della realtà o se siano in realtà potenti stati di illusione e autoinganno in un senso o nell'altro. La mia enfasi è sul fatto che questi stati si verificano, che sono storicamente coltivati, che hanno avuto un enorme impatto sulla cultura umana e che - cosa più significativa per questa tesi - sembrano avere una profonda relazione con il rituale e la musica. Inoltre, come già detto, quando si raggiungono i livelli più intensi di queste esperienze, qualsiasi cosa stia accadendo a livello neurobiologico richiede la *massima attivazione possibile del sistema nervoso centrale*.

L'ultima affermazione, a mio avviso, è un aspetto critico del modello presentato dai neurofenomenologi ed è ciò su cui baso il mio suggerimento che l'esperienza religiosa sia uno stato di maggiore consapevolezza e di apprendimento accelerato. Il problema è che al momento la scienza non ha modo di valutare che cosa sia stato esattamente "appreso" in quello stato, se si tratti di un'apprensione più diretta della realtà o di un profondo caso di autoinganno. La determinazione di una risposta a questa domanda, tuttavia, non è il problema qui.

La posizione che assumo per avanzare una possibile teoria del rituale è la stessa che ho sempre sviluppato in questo lavoro come risultato della mia indagine su El Rocio e sul suo rapporto con il cattolicesimo andaluso. Propongo che i sistemi rituali si basino in primo luogo sulle esperienze religiose e che i pensieri o le riflessioni su tali esperienze siano in secondo luogo. Come determinare quali siano le proporzioni precise tra queste esperienze e le loro rappresentazioni e riflessioni, per arrivare alla formulazione di una teoria generale del rituale e della religione, costituirebbe un'esplorazione continua che va ben oltre i limiti di questa tesi.

Tuttavia, ciò che posso dire in questo momento è che se la mia posizione è corretta - cioè che i sistemi rituali religiosi sono fondati principalmente sull'esperienza religiosa stessa e non principalmente sui dogmi e sulle riflessioni che ne conseguono - allora il problema delle loro proporzioni interagenti deve essere visto come un problema di semiotica radicato nei processi neurologici. Ancora una volta, lo strutturalismo biogenetico è un buon primo passo in questa direzione. Quello che segue è quindi un riassunto di ciò che è stato trattato in questo lavoro sull'esperienza religiosa:

- (a) La massima attivazione possibile delle strutture del sistema nervoso umano si traduce in un'esperienza fenomenologica che d'Aquili e Newberg chiamano "mente mistica" (1999, 79-120). Ogni saggio critico lungo il processo verso la piena attivazione del sistema nervoso è caratterizzato metaforicamente come uno "spill-over" o "overflow" in cui uno dei due sistemi di base all'interno del sistema nervoso centrale totale stimola l'altro (Laughlin online tutorial; Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 146-152; d'Aquili e Newberg 1999, 95-102).

- (b) Un aspetto cruciale della piena attivazione del sistema nervoso è che crea uno stato fenomenologico in cui non esiste la dicotomia soggetto/oggetto tra l'individuo e l'universo in generale: l'esperienza di un flusso semiotico di scambio continuo, indifferenziato. Vale la pena notare che questa sembra essere l'antitesi esperienziale di ciò che viene proposto dalla posizione dello strutturalismo linguistico, in cui il rituale è visto come "atto nevrotico" che tenta di unire ciò che il linguaggio ha irrimediabilmente frammentato (Lévi-Strauss in Bell 1997, 43).
- (c) L'esperienza religiosa rivela un sé soggettivo che non è condizionato né dalla posizione sociale né dai vincoli del linguaggio. Il fatto stesso dell'esperienza di fusione tra sé e l'altro è di per sé una penetrazione dei limiti del linguaggio. Le strutture del linguaggio, lungi dal determinare l'estensione della nostra coscienza e tanto meno la nostra esperienza della realtà, formano una barriera che viene superata nelle fasi iniziali dall'attivazione della "mente mistica". *Il linguaggio stesso sembra essere solo un confine liminare, tra gli altri, che l'esperienza religiosa penetra.*
- (d) Non tutti sono inclini o interessati a perseguire l'esperienza religiosa. La persistenza onnipresente della religione e dei rituali religiosi suggerisce, tuttavia, che la maggior parte delle persone è suggestionabile dalla sua ripresentazione, a un livello o a un altro, e che la maggior parte delle persone agirà in base a questa suggestibilità in un grado o in un altro. Tutti gli esseri umani, in questo contesto, si collocano a metà strada tra l'ateo indifferente e il santo mistico.

(e) La suggestionabilità dell'esperienza religiosa sembra essere equamente distribuita tra tutte le classi e le razze. Il lavoro di W. A. Christian Jr., *Local Religion in 16<sup>th</sup> Century Spain* (1981), è particolarmente significativo su questo punto. Il suo studio sulla religiosità tra le popolazioni rurali e urbane della Spagna del XVI secolo indica che le persone sono religiose e non religiose in proporzioni più o meno uguali tra tutte le distinzioni di classe, ricchezza e istruzione. Questo contraddice la "saggezza" intellettuale prevalente che sostiene che l'istruzione porta a una minore religiosità, mentre la povertà e l'ignoranza ne sono il terreno di coltura. Questo fatto sociale, la relazione tra *communitas* e religiosità, sembra correlare a livello sociale ciò che lo strutturalismo biogenetico suggerisce sia vero a livello biologico: che tutti gli esseri umani condividono un sistema nervoso simile e con esso il potenziale per le esperienze religiose.

(f) Secondo la neurofenomenologia, un'esperienza dell'Essere Unitario Assoluto - cioè la piena attivazione del sistema nervoso - è rara, anche se le molte esperienze minori ad essa collegate sono piuttosto comuni (d'Aquili e Newberg 1999, 102-103).

L'esperienza religiosa non è sempre l'obiettivo di un rito sacro.

Se da un lato propongo che l'esperienza religiosa (e le sue varietà) costituisca il fenomeno centrale di ogni tradizione rituale sacra, dall'altro suggerisco anche, allo stesso tempo, che l'esperienza stessa (l'attivazione della mente mistica alla sua massima capacità) non è l'obiettivo rituale di ogni rito in un sistema rituale;

La maggior parte dei rituali non cerca affatto di fare questo. Inoltre, i rituali più visibili, quelli socialmente più sviluppati e importanti, sono specificamente progettati per evitare tali esperienze. Il *come* e il *perché* di questo fatto costituisce la base della teoria delle relazioni rituali delineata di seguito, che chiamo spirale rituale. Il modo migliore per avvicinarsi alla comprensione di questa teoria del rituale che propongo è quello di considerare il sistema nel suo complesso come un processo semiotico a livello culturale che tuttavia è analogo ai processi semiotici all'interno degli individui.

#### Discussione semiotica preliminare: categorie di spostamento S/O nella semiotica peirceana

Il primo passo verso una *biosemiotica* di base (termine provvisorio) che supporti una teoria delle relazioni rituali è quello di abbracciare pienamente la tricotomia dei segni di Peirce e i tre livelli di elaborazione dei segni (si veda Van Baest 1995 per un'approfondita spiegazione generale del segno peirceano e delle sue categorie e Turino 1988 per un'applicazione della semiotica peirceana alla musica). Ciò che Peirce ha fatto è stato fornire un mezzo attraverso il quale l'affettività relativa dei segni potesse essere stabilita come un insieme di relazioni. Queste relazioni si basano su quello che io chiamo spostamento semiotico. Se consideriamo i seguenti tre tipi di segni - in progressione dalle categorie di Peirce Firstness, Secondness e Thirdness - il fattore determinante è la crescente distanza, o "gap" in termini di relazione intrinseca, tra il segno e il suo oggetto. Poiché la relazione in esame è quella tra il segno e il suo oggetto, i tre tipi di segni costituiscono la Dicotomia II (in contrapposizione alla Dicotomia III, che considera il modo in cui un segno può essere interpretato dal lettore del segno, e alla Dicotomia I, la relazione S/O come proprietà

nella realtà). Possiamo vedere, come tracciato di seguito, che il cambiamento di categoria da

La primarietà attraverso la terzità, all'interno della tricotomia II, è il prodotto di uno spostamento crescente tra un segno potenziale e il suo oggetto.

**Icona:** esiste una relazione basata sulla somiglianza. Una fotografia, due variazioni della stessa melodia. Due suoni forti provenienti da fonti diverse.

**Indice:** Il segno è collegato al suo oggetto attraverso la co-occorrenza nell'esperienza reale. Il fumo che può indicare il fuoco. Ma anche un inno nazionale suonato in diverse occasioni specifiche, come una parata o una bandiera, che può suggerire cose diverse a persone diverse in base alle loro esperienze passate. La melodia del Tamborilero suonata al Rocio rispetto a quella ascoltata in una registrazione.

**Simbolo:** Lo *Yin-Yang* taoista, i colori di una bandiera nazionale, il significato di una parola e il suo suono o espressione scritta.

Come spiega Tommaso Turino: "I simboli sono segni su altre cose, mentre le icone e gli indici sono segni di identità (somiglianza, comunanza) e connessioni dirette" (Turino 1988, 5). Ma Peirce prende in considerazione anche le relazioni segno/oggetto che non richiedono un interpretante (percettore) affinché tali relazioni esistano nella realtà (Tricotomia I). Il fatto che ogni segno potenziale, indipendentemente dalla tricotomia in cui può essere elaborato (se viene elaborato da un essere umano) abbia comunque una traccia nella tricotomia I, è il modo in cui Peirce radica saldamente la sua semiotica all'interno di un quadro pragmatico positivista. Questa caratteristica del suo modello è fondamentale per la mia teoria del default esperienziale rituale, a cui ho già fatto riferimento nel Capitolo 8 e che continuerò a sviluppare di seguito.

Nella tricotomia III, dove l'interpretante è ciò che viene preso in considerazione (la persona che legge un segno), Peirce considera la realtà della relazione segno/oggetto nella categorizzazione del suo effetto potenziale relativo; un'espressione facciale contro l'idea di un unicorno, per esempio. C'è l'interpretante emotivo, come "sentimento non riflesso causato da un segno" (Turino 1988, 3), l'interpretante energetico come "reazione fisica causata da un segno, sia che si tratti di un battito di piedi alla musica..." (3), e l'interpretante segnico come concetto linguistico (ibid.).

"Quando un albero cade nella foresta": Il primo passo nell'analisi semiotica è determinare che cosa è il segno, che cosa è l'oggetto, che cosa è l'effetto e a chi, in ogni caso. Sebbene apparentemente semplice, questo passo fondamentale viene spesso trascurato, *portando alla confusione postmodernista* menzionata in precedenza" (corsivo mio).

Quello che voglio sottolineare con questi esempi è che esiste una grandezza relativa di spostamento tra il segno e il suo oggetto, certamente non qualcosa che può essere misurato, ma che può comunque essere confrontato. Lo spostamento tra il rossore del sangue ossigenato e il sangue stesso, e il possibile significato (nella mente di un interprete) della vista del fumo per un potenziale incendio, è considerevole. Tuttavia, non è altrettanto grande quanto quello del potenziale "significato" che potrebbe essere raggiunto (o meno) come risultato della percezione (sempre da parte di un interprete) del simbolo taoista e del simbolo stesso come una serie di linee interrelate su un foglio di carta. Sto suggerendo che queste categorie di segni apparentemente compartmentate sono in realtà un processo di scambio senza soluzione di continuità che costituisce un flusso semiotico che si muove con

maggior forza da uno spostamento inferiore a uno superiore rispetto all'inverso, da uno spostamento superiore (simbolizzazione) a uno superiore (simbolizzazione).

minore spostamento (relazioni effettive). Con "maggiore forza" intendo semplicemente che c'è più probabilità che l'interpretante metta in relazione diretta il segno/oggetto man mano che il "gap" S/O si riduce, in gran parte perché la relazione segno/oggetto diventa sempre più una proprietà delle circostanze reali e presenti, rispetto alle associazioni arbitrarie e apprese della convenzione. Mentre queste relazioni nella realtà sono ancora una questione di gradi e di grandezze di probabilità per quanto riguarda l'effetto finale potenziale che può o non può avere su un potenziale interprete, queste relazioni di gradi giocano comunque un ruolo importante nella probabilità che un segno venga elaborato del tutto, o in un modo particolare, che non può essere ignorato. L'alternativa è iniziare a considerare l'ambiente come un "testo" socialmente costruito, in cui tutte le categorie di segni e i livelli di esperienza sono confusi nella stretta restrizione dei segni intellettuali strutturati linguisticamente che costituiscono gli scambi cognitivi nella Terzità. Credo che questa sia la "conflazione postmoderna" a cui si riferiva Thomas Turino sopra.

### Default esperienziale e spostamento semiotico

Inoltre, come ho discusso nel capitolo 8, ogni segno ha la sua "traccia" all'interno di ogni "categoria di essere" sottostante. Per esempio, un uomo che legge la descrizione di un incendio fumante è comunque seduto sulla sua sedia e percepisce l'"ambiente operativo" (termine preso in prestito dalla neurofenomenologia) della sua stanza e i suoi stessi processi biologici, indipendentemente dal grado di consapevolezza che può avere o meno di essi, così come una persona che assiste a una Messa sperimenta l'ambiente operativo indipendentemente dal grado di elaborazione del flusso di simboli che proviene dal sacerdote o dalla rete simbolica

incorporata nella chiesa.

iconografia. Le operazioni mentali nella Terzità non possono avvenire in un vuoto biologico. Nel mio concetto di *default esperienziale*, mi sto semplicemente basando sul concetto di traccia semiotica di Peirce per suggerire che, indipendentemente dal fatto che i segni della Terzità siano elaborati o meno all'interno di un determinato ambiente, come ad esempio un rituale, la traccia di quei segni all'interno dell'ambiente operativo viene comunque sperimentata ed elaborata a un certo grado di coscienza: non per scelta, ma per le semplici condizioni della realtà.

Lo spostamento semiotico non è costituito solo dal grado di astrazione tra un simbolo e il suo oggetto, categorizzato dalle tre modalità di Firstness, Secondness e Thirdness all'interno del modello semiotico peirceano, ma anche dalla sua potenziale entità di entrare in relazione. Le categorie peirceane forniscono un mezzo relativo con cui confrontare diversi gradi di spostamento semiotico. Quando i segni entrano in relazione a partire da un campo di segni potenziali, come nell'effetto di "valanga semantica" descritto da Turino (1988, 12), come una rete di segni, la loro propensione statistica a essere interpretati in un modo o nell'altro si combinano per creare quello che chiamo un "potenziale semiotico" che, nel caso dei rituali, non deve ancora essere considerato in un senso assoluto a sé stante, ma piuttosto come un potenziale che può essere compreso solo se confrontato con il potenziale semiotico di un altro rituale nel sistema. Ogni specifica istanza di un rituale costituisce una rete di segni.

Lo spostamento semiotico può essere visto anche come un altro modo di guardare alla dinamica mito/rituale. Il grado di rappresentazione dell'esperienza religiosa è il grado di spostamento dell'esperienza stessa nella simbolizzazione. Il suo spostamento definitivo è nel linguaggio e nei simboli, in cui è

completamente fratturato in rappresentazioni simboliche e da cui può essere reintegrato come esperienza solo con un grande sforzo attraverso pratiche che sono state sancite e coltivate all'interno dei molti sistemi rituali sacri del mondo. (Si veda d'Aquili e Newberg 1999, 91-93, per una discussione sulle varie tradizioni rituali per l'induzione dell'esperienza religiosa). Il rituale, lungi dall'essere un tentativo infruttuoso e "nevrotico" di reintegrare ciò che il rituale non è in grado di reintegrare, è virtualmente l'*unico* mezzo attraverso il quale tale reintegrazione può avvenire, proprio perché l'attività rituale che porta all'esperienza religiosa ha portato alla simbolizzazione dell'oggetto spostato; l'oggetto assente all'interno di un rituale sacro è l'esperienza religiosa, o le esperienze, stesse.

### Proliferazione rituale, rapporto simbolico e sistemi rituali

Il processo di reintegrazione di ciò che è stato spostato (la conoscenza diretta dell'esperienza religiosa) avviene a vari gradi esperienziali come rituali spin-off, un processo che chiamo "*proliferazione rituale*". La proliferazione rituale inizia quando un rituale centrale (come la Messa), a un certo punto della sua evoluzione, inizia a scindere da sé rituali separati in risposta al crescente spostamento del suo obiettivo rituale iniziale, cioè l'esperienza religiosa, in gradi crescenti di simbolizzazione. Questo concetto è stato sviluppato nella Parte II confrontando il contesto storico della Messa e il suo rapporto attuale con le tre modalità processionali andaluse, e in particolare il suo rapporto con le processioni formali di El Rocío (Capitolo 9) e la processione rituale di Salida (Capitolo 10).

La bidirezionalità del cambiamento rituale in relazione all'esperienza religiosa - una verso l'aumento dei rapporti di simbolizzazione e l'aumento dello spostamento esperienziale (*alto rapporto simbolico*), e una lontano dalla simbolizzazione e verso livelli più profondi di reintegrazione dell'esperienza religiosa (*basso rapporto simbolico*) - è ciò che suggerisco costituisca un sistema rituale. Propongo che sia a causa di questi diversi rapporti esperienziali che gli analisti rituali, guardando ai singoli rituali, sono arrivati a conclusioni così contrastanti. La corrente "verso l'alto", astraente e simboleggiante, può essere vista come l'incontro con il simbolo nella versione eliadiana dell'"eterno ritorno" (1991), di cui l'esempio in questo lavoro è stata la Messa ed è storia, mentre il movimento "verso il basso" nell'esperienza può essere visto come la "processione del satiro" che porta al raggiungimento del concetto di "saggezza tragica" di Nietzsche (Nietzsche [1872-1886] 2000, 38-39) - un concetto che costituisce la base del suo "eterno ritorno" ([1872-1886] 2000, 307-333). L'esempio fornito in questo lavoro per chiarire la progressione verso livelli più profondi di esperienza è stata la progressione delle processioni all'interno di El Rocío, che inizia con la partenza dopo la Messa nella Cattedrale e termina alla Salida. Ma entrambi i concetti, quello dell'incontro di Eliade con il simbolo e quello della processione nella foresta di Nietzsche, possono essere visti come lo stesso processo semiotico di esperienza e rappresentazione in fasi diverse: uno che si muove più in profondità nell'esperienza, l'altro che si muove più in profondità nella simbolizzazione, uno che sposta l'esperienza in simboli che tuttavia rimandano all'esperienza, e l'altro che reintegra le esperienze simbolizzate dal primo, generando a sua volta nuovi simboli. Come una spirale in movimento, se si entra nella spirale dal lato occidentale, allora il movimento circolare sembra procedere

nord-est, ma se entriamo dal lato orientale il movimento sembra andare verso sud-ovest. Vorrei suggerire che il punto attraverso il quale un analista interviene in questo processo semiotico (quale rituale sceglie di studiare), avrà molto a che fare con il risultato dell'analisi.

### **Il discorso, le grandezze semiotiche e la forgiatura dei segni**

Tuttavia, propongo anche una leggera estensione del modello peirceano dei tipi di segno e delle loro categorie di esperienza potenziale. C'è anche la considerazione della "magnitudine". La direzione di una corrente semiotica, in termini di forza, deve essere intesa come di maggiore entità (come prodotto della probabilità che il segno venga elaborato in ogni caso) all'interno dei livelli peirceani di Firstness e Secondness, rispetto al livello di Thirdness. Ancora più importante, se si considera la grandezza di un segno o di una rete di segni come un potenziale che sorge nel campo percettivo di un lettore di segni (interpretante) costituito principalmente da segni di Terzità, tale potenziale non avrà la forza, in termini di probabilità di effetto, di superare ciò che è già presente come abitudini e disposizioni del lettore. I segni di Terzità trovano la loro interpretazione nell'utente del segno solo perché il "percorso" per la loro ricezione è stato chiaramente preparato nel tempo (la definizione stessa di segno di Terzità). Il processo di individualizzazione, cioè il processo attraverso il quale l'individuo arriva a conoscere se stesso, è lo stesso processo che prepara i probabili percorsi per la semiosi (l'elaborazione dei segni di Terzità). Nel capitolo 6 ho presentato un esempio di come l'estetica possa essere incarnata attraverso il rituale musicale e di come queste pratiche rituali creino a loro volta un discorso. Vorrei sostenere che

che quelle disposizioni e abitudini dell'individuo, incarnate dall'estetica incarnata che ho esplorato nei capitoli 6 e 7, non possono essere messe in atto con la stessa facilità dai media discorsivi, un processo che per definizione richiede che le predisposizioni siano già in atto affinché il processo semiologico abbia luogo: Che effetto può avere una frase scritta su una persona che non sa leggere la lingua? Che efficacia può avere uno spot televisivo se una persona non è in grado di relazionarsi con ciò che viene pubblicizzato? Qual è la probabilità (l'entità dell'effetto potenziale) che una pubblicità per il vestito Rocío di quest'anno possa avere su una persona di Hanoi, in Vietnam, rispetto a una di Siviglia? È certamente *possibile*, ma quanto è probabile?

L'illusione che questo tipo di segni (o rete di segni) possa alterare il comportamento umano attraverso il "discorso", direi che è grossolanamente enfatizzata da teorici del discorso come R. Harré (1983). Come suggerisce la storia di El Rocío (per esempio), ogni volta che un discorso proveniente dall'esterno dell'esperienza rituale tenta di imporre ai praticanti del rituale un comportamento che non sia già consonante con la loro estetica comportamentale, incontra un'accanita resistenza e ha poco o nessun effetto a meno che non venga esercitata una grande forza. In parole povere, la dottrina non può prevalere sulla pratica a meno che non porti con sé un grado proporzionale di forza esterna; i simboli non creano il comportamento, ma sono il risultato e il riflesso del comportamento. L'estetica incarnata forgiata all'interno dei rituali esperienziali dall'individuo emergente, come nelle pratiche juergas presentate nel Capitolo 6, va molto più lontano nel creare il terreno su cui sorgerà il discorso successivo rispetto al discorso

che provengono dalla sovrastruttura determinano il comportamento dell'individuo che è nato come prodotto delle pratiche rituali.

Un'ultima considerazione che vorrei introdurre è il concetto di "forgiatore" di un segno, in contrapposizione all'interpretante, nel senso che una persona che canta, per esempio, sta forgiando segni potenzialmente a ogni livello delle categorie peirceane dell'essere. Tuttavia, questa persona sta anche interpretando i propri segni forgiati anche nel momento della loro produzione, in quanto l'atto di forgiare un segno ha effetti sullo stato d'essere del forgiatore stesso, in una misura o nell'altra: Non può essere altrimenti. Una congregazione, o un coro, di persone che cantano crea segni (per altri potenziali interpreti, ma anche per se stessi) che influenzano il proprio stato d'essere. Il flusso semiotico dei segni ha chiaramente origine all'interno della loro biologia e si muove verso l'alto come ulteriori segni *potenziali*, mentre la ricezione passiva dei segni da parte di un pubblico permette, in misura maggiore, di accentuare qualsiasi connotazione astratta o aspetto potenzialmente simbolico della musica. Non è una questione di questo o quello, ma di grado in termini di effetti potenziali, tuttavia le condizioni iniziali non sono le stesse: una persona quando canta non funziona semioticamente (come processore di informazioni) nello stesso modo in cui funziona quando ascolta qualcun altro cantare. La direzione fisica del movimento del suono è diversa, così come il flusso direzionale delle informazioni. L'entità dell'effetto, tuttavia, sebbene aumentata dal falsario, non è necessariamente determinata solo da questo fatto. La differenza nel campo, come discusso nella Parte II, capitoli 8 e 9, può essere vista come la differenza tra i Rocieros che cantano le proprie canzoni in processione sulla strada per El Rocío, rispetto a quelle stesse persone sedute in chiesa che ascoltano la musica di un'altra persona.

canto di un coro ecclesiastico. Le processioni e le juergas discusse nella Parte I sono buoni esempi in cui la piena partecipazione e la forgiatura di segni, nel modo di battere le mani, cantare, ballare, gridare e improvvisare, è ciò che la maggior parte dei praticanti del rituale sta facendo, e queste stesse attività costituiscono il rituale (tenendo conto che le juergas sono esse stesse un tipo di rituale). I rituali di "energia bollente" descritti da Katz (1982) forniscono esempi grafici in cui non solo i segni musicali sono forgiati dai partecipanti, ma secondo i praticanti, c'è la forgiatura di un qualche tipo di energia percepibile come risultato diretto della loro attività rituale musicale. Inoltre, quando un operatore rituale forgia segni attraverso un'attività rituale come il canto e la danza, la sua esperienza predefinita (come verrà ulteriormente considerato in seguito) è quella della propria performance; cioè, la traccia di ogni segno che forgia è radicata nella sua performance. Come per i partecipanti alla Salida, c'è poca differenziazione S/O, poco spazio semiotico. I segni forgiati sono autoreferenziali. Questa è una distinzione cruciale tra un rituale interprete/pubblico come la Messa (Capitolo 8) e un rituale pienamente partecipativo come la processione della Salida (Capitolo 10). L'esperienza predefinita dell'esecutore rituale, come l'esecutore della juerga musicale, indipendentemente dal fatto che sia ispirato o meno, o che sperimenti un qualche tipo di momento spirituale o estatico, è quella della propria performance.

Al contrario, lo spostamento critico che avviene nel rituale pubblico/performer (e lo stesso vale per qualsiasi altra performance musicale) è lo spostamento della stessa performance del pubblico.

**Default rituale:** Ciò che viene vissuto come traccia, indipendentemente dalla relazione dell'interprete con l'oggetto simboleggiato all'interno del rituale.

Come ho già notato, il concetto di default esperienziale è stato trattato nel capitolo 8, che trattava della Messa, e di nuovo nel capitolo 10, che trattava della Salida. Quello che segue è una ricapitolazione che serve a presentare il concetto all'interno della teoria generale del rito che sto proponendo.

Innanzitutto, i rituali che funzionano prevalentemente all'interno della categoria della terzità peirceana (cioè che si rivolgono a oggetti altamente simbolizzati e caratterizzati da un ampio spostamento S/O) sono comunque condotti da persone che sono in perpetuo scambio con il loro ambiente operativo. Se le strutture rituali forniscono un supporto sufficiente (attraverso la durata, l'intensità, l'intenzionalità e così via) per superare lo spostamento tra ciò che viene simbolizzato (l'oggetto assente) e ciò che viene sperimentato nell'ambiente operativo, è ciò che determinerà la categoria funzionale predefinita del rituale, o la sua stazione predefinita, all'interno del sistema rituale. La congregazione sperimenta la Messa come esseri fisici all'interno di un ambiente operativo, e all'interno di questo ambiente ogni simbolo ha la sua traccia attraverso i tre gradi delle categorie peirceane dell'essere: Primità, Secondità e Terzità. I simboli altamente astratti e i sermoni del sacerdote possono essere elaborati o meno a un livello specifico di esperienza, ma in ogni caso, come illustrato nel capitolo 8, i fedeli non possono fare a meno di sperimentare la realtà della loro presenza nell'ambiente. Questa esperienza, a prescindere dall'intenzionalità che accompagna il rituale e dalla rete di significati potenziali contenuti nell'ambiente simbolico, costituisce l'esperienza predefinita del rituale. La questione fondamentale sollevata qui è semplice: Cosa *si* sperimenta quando non c'è

"esperienza religiosa" all'interno di un rituale sacro? L'esperienza dell'ambiente operativo è quella che chiamo l'esperienza predefinita, e questa esperienza predefinita, specialmente all'interno di un rituale comunitario altamente simbolico, sarà inevitabilmente predefinita ad un'esperienza dell'ordine sociale nella misura in cui l'ordine sociale è presente e percepito dalla congregazione. Continuerò a suggerire, per ragioni che verranno fornite in seguito, che in un rituale altamente simbolico l'ordine sociale è inevitabilmente presente e quindi viene inevitabilmente sperimentato.

L'altra faccia del concetto di default esperienziale è quella dello spostamento esperienziale. A cosa si riferisce la rete di simboli altamente astratti in un rituale simbolico come la Messa che non è effettivamente presente? È, in primo luogo, l'esperienza religiosa stessa. L'esperienza è stata spostata in rappresentazioni simboliche.

La domanda più ovvia è: perché?

### Deriva simbolica, proliferazione rituale e rituale centrale

Propongo che le forze trainanti dietro il movimento verso una maggiore astrazione all'interno di un rituale siano dupli: In primo luogo, il successo stesso di un rituale lo trascina sempre più all'interno della struttura sociale grazie alla presenza stessa del corpo crescente della congregazione. Man mano che il rituale si inserisce nelle strutture sociali, la rappresentazione e la codificazione delle implicazioni dell'esperienza religiosa diventano più importanti dell'esperienza stessa. Il rituale, sulla strada per diventare una religione, in un senso molto reale diventa sempre più amministrativo e il discorso aumenta di importanza. Questa è la radice del processo di

spostamento dell'esperienza che dà inizio all'inevitabile movimento di un rituale verso quella che chiamo: *deriva simbolica*. È

questa deriva simbolica che crea lo spostamento di S/O all'interno di un processo rituale che deve essere colmato, o all'interno dello stesso rituale o altrove in qualche altro rituale, affinché l'esperienza spostata continui a funzionare come fonte vitale di conoscenza per la comunità in generale.

La crescente distanza nel tempo tra i segni rituali e i loro oggetti riflette il crescente allontanamento del rituale centrale dalla sua stessa fenomenologia ontologica. Il fatto che nuovi rituali sembrino sorgere in risposta a quelle esperienze che sono state simbolicamente spostate, confermerebbe ciò che Nietzsche ha affermato per primo e che è stato poi riaffermato da Laughlin e altri, in termini di struttura neurologica: la spinta verso livelli più profondi di esperienza è innata negli esseri umani. Si tratta di un potenziale latente all'interno di tutti gli esseri umani a cui ogni individuo, in un grado o nell'altro, può partecipare in base alle proprie predisposizioni. Ciò che risulta da questa tensione accumulata tra ciò che è sempre più simbolizzato (deriva simbolica) e ciò che è stato spostato; *spostamento semiotico* o *esperienziale*, è ciò che fa precipitare i rituali "spin-off" o "breakaway" che costituiscono la *proliferazione rituale*. La proliferazione rituale si presenta in una varietà di forme e intenzioni rituali, come il pellegrinaggio, il digiuno e altre pratiche ascetiche, meditazioni, automortificazioni e così via. A mia conoscenza, la proliferazione rituale non è mai stata identificata o affrontata in precedenza dagli studi sui rituali. Mentre i prodotti di rappresentazione, come le mitologie e le altre arti, sono stati riconosciuti da vari analisti rituali come il prodotto o la causa delle pratiche rituali (si veda il Capitolo 11), io propongo che questi prodotti culturali siano tutti esempi dell'esperienza di rappresentazione descritta sopra e che siano caratterizzati da una più profonda ricerca di *significato*. La proliferazione rituale,

tuttavia,

è il risultato di un flusso direzionale opposto: dalla rappresentazione all'esperienza, ed è caratterizzato dalla ricerca di un'*esperienza* più profonda, un processo che si manifesta prima come rituale e solo successivamente, nella sua corrente di ritorno, come arte rappresentativa.

Sto suggerendo che i sistemi rituali comprendono una proliferazione di rituali che sono interrelati da un rituale centrale comune, un rituale centrale che, attraverso il tempo e la deriva simbolica, ha creato rituali di rottura nella sua scia, in quanto i praticanti del rituale hanno perseguito livelli più profondi dell'esperienza religiosa al di là dei confini strutturali del rituale centrale in evoluzione, sempre più simbolico. Ne consegue quindi che il rituale centrale di un sistema rituale, come ad esempio la Messa, deve essere il rituale con il più alto rapporto simbolico, perché la sua crescente simbolizzazione (e socializzazione) è responsabile della nascita degli altri rituali come rituali di rottura. Questo a sua volta suggerisce che il rituale centrale dovrebbe essere il più antico del sistema e quello che ha subito il maggior grado di deriva simbolica.<sup>40</sup> Ma la caratteristica più importante del rituale centrale, se la mia tesi è corretta, è che gli altri rituali del sistema sono stati almeno in parte, se non totalmente, generati da questo rituale generatore centrale, come conseguenza del fatto che esso ha subito un ampio spostamento esperienziale in risposta al suo successo (o popolarità) che gli ha fatto assumere un ruolo amministrativo sempre più importante all'interno delle strutture sociali che gli si sono formate intorno. Il rituale deve diventare, come risultato di questo crescente ruolo sociale, sempre più simbolico e, con questa simbolizzazione, sposta proporzionalmente l'esperienza e questo processo, che io chiamo deriva simbolica, avviene in concomitanza con lo *spostamento esperienziale dell'esperienza religiosa*.

Il rituale centrale rifletterà inevitabilmente l'ordine sociale in misura molto maggiore di qualsiasi altro rituale all'interno del sistema. L'ordine sociale è solitamente rappresentato e sperimentato quando la società si riunisce per riaffermare la conoscenza che è già stata integrata nelle strutture sociali. Per *impostazione predefinita*, le strutture sociali sono vissute all'interno di un rituale altamente simbolico, perché inevitabilmente l'ordine sociale è presente e manifesto, mentre gli oggetti rituali sono per definizione astratti come simboli, e come tali sono per lo più assenti. La communitas non è, in generale, una caratteristica del rituale centrale altamente simbolico. Al contrario, l'ordine sociale è implicito o in modo palese, come parte dell'obiettivo rituale (ad esempio, un rituale di incoronazione) o come esperienza predefinita (la parrocchia cattolica, e con essa la Messa, in quanto nella maggior parte dei casi riflette ancora la stratificazione socioeconomica). Deriva simbolica, spostamento esperienziale e proliferazione rituale sono i concetti centrali della teoria delle relazioni rituali che presento qui, e insieme suggeriscono un modo attraverso il quale i rituali nascono e creano un sistema rituale.

### Spostamento esperienziale e rapporto simbolico come processo semiotico continuo: Una sintesi della teoria della spirale rituale

Quando si esaminano i singoli rituali con interesse per il loro stato fenomenologico, diventa evidente che non c'è una fenomenologia coerente da un rituale all'altro, anche se da un'istanza di un rituale specifico alla sua esecuzione ripetuta, c'è una certa coerenza osservabile (ad esempio: la Messa, ogni domenica, in una specifica parrocchia, avrà una coerenza molto prevedibile). Se così non fosse, sarebbe difficile immaginare come, o perché, il rito verrebbe ripetuto più volte, o considerato un rito. Il

Le incongruenze fenomenologiche non si trovano tanto tra un'istanza e l'altra di un particolare rituale, ma da una categoria rituale all'altra all'interno della stessa famiglia di rituali. Le differenze fenomenologiche tra le categorie rituali all'interno dello stesso sistema possono essere molto evidenti e, come detto in precedenza, possono essere più diverse da categoria a categoria all'interno dello stesso sistema che tra categorie simili a livello transculturale.

L'esperienza religiosa (la cui varietà più forte è la piena attivazione del sistema nervoso) e il suo spostamento nella simbolizzazione è ciò che ritengo sia la forza alla base dei sistemi rituali sacri e propongo che questa sia la spiegazione più convincente della tenacia e dell'ubiquità dei sistemi rituali nella storia dell'umanità. Quando il suo grado di spostamento viene considerato come la dinamica operativa all'interno di ogni rituale all'interno di un sistema, allora le diverse posizioni teoriche presentate negli ultimi due capitoli possono essere riconciliate. In precedenza, quando l'analista interveniva in un sistema rituale per l'analisi, formulava una teoria che presupponeva che lo stesso rapporto di spostamento esperienziale si verificasse in tutti i rituali di quel sistema. A livello transculturale è facile commettere questi errori. Per esempio, un confronto tra la Messa cattolica, il Salat musulmano, il Sabbath ebraico e il Bedaya musulmano/induista potrebbe far pensare che il regno del rituale religioso sia limitato ai rituali altamente simbolici e a quelli profondamente radicati e investiti socialmente: il che può essere certamente vero, come ho sempre sostenuto. Ma un confronto tra le mie esperienze con la Salida di El Rocio e gli zykr dell'Ordine turco di Jerrahi, o con i resoconti delle pratiche di yoga tantrico descritte da O. Garrison (1983), il rituale africano di Vimbuba sperimentato da Friedson (1996, 158-162), e il Boiling

Il rituale energetico dei !kung, come descritto da Katz (1982), darebbe un quadro totalmente diverso del rituale sacro. Inoltre, le somiglianze tra le culture (lateralmente), se si confrontano rituali dal funzionamento simile, possono essere altrettanto sorprendenti delle differenze tra rituali (verticalmente) all'interno dello stesso sistema, ma le cui funzioni sono diverse; ad esempio, le differenze tra la Messa e la Salida, descritte nella Parte II di questo lavoro, sono molto più ampie delle differenze tra la Messa e il Salat musulmano, se consideriamo ciò che viene sperimentato piuttosto che ciò che viene simboleggiato. Ciò che sostengo spieghi queste differenze e somiglianze tra i rituali è il rapporto simbolico relativo a cui ogni rituale funziona rispetto all'esperienza religiosa. Ho già suggerito in questo lavoro che l'esperienza religiosa in sé non è ciò che viene elaborato attraverso gran parte, se non la maggior parte, del sistema rituale (i rituali simbolici sembrano dominare numericamente, almeno questo è il caso del cattolicesimo andaluso), ma piuttosto la sua *rappresentazione* a vari livelli di spostamento esperienziale, che è l'obiettivo rituale. Sto suggerendo che il sistema rituale formula l'esperienza religiosa in diversi stadi e che questi diversi stadi si manifestano in alcuni tipi di rituali meglio caratterizzati dal loro grado di rapporto simbolico piuttosto che da uno specifico modello simbolico o comportamentale. La maggior parte del sistema rituale rappresenta in realtà l'esperienza come un mezzo per diffondere e integrare la "conoscenza" nella cultura e nella società umana. La conoscenza, in questo caso, è fondamentalmente quella derivata dall'esperienza o da una serie di esperienze.

## Le stazioni rituali come "tracimazioni" del potenziale semiotico

I diversi rapporti proporzionali della dinamica mito/rituale da un rituale all'altro all'interno di un sistema rituale costituiscono i diversi livelli esperienziali a cui l'esperienza religiosa viene vissuta e istituzionalizzata. I singoli rituali che costituiscono la spirale rituale possono essere visti come "stazioni" costituite da diversi rapporti di esperienza e rappresentazione che determinano le funzioni semiotiche descritte sopra. Vale la pena di notare ancora una volta che potrebbe esserci più di una relazione metaforica tra il riversarsi dell'attività umana oltre i confini rituali di un rituale simbolico in vari gradi di attività rituali esperienziali, come proposto da questa teoria della spirale rituale, e il modello dell'esperienza religiosa stessa come costituita da un "riversamento" tra sottosistemi all'interno del sistema nervoso umano. I due processi, il sistema rituale sacro e l'esperienza religiosa umana, possono rivelarsi più un'analogia diretta tra i processi semiotici e il comportamento umano che una relazione metaforica.

Questa tendenza degli esseri umani a ricercare, in varia misura, la conoscenza esperienziale diretta, la interpreto in termini semiotici e la vedo come un processo semiotico naturale all'interno degli esseri umani, sia a livello individuale che collettivo. Questo processo, a sua volta, in equilibrio con il processo simbolico o rappresentativo, è alla base di qualsiasi sistema rituale. I sistemi rituali sono per me una strutturazione istituzionale del processo semiotico - un processo che, ovviamente, è sempre in corso in qualsiasi atto umano, ma che nel caso di un sistema rituale e dei suoi atti interni rituali si fonda su un particolare tipo di esperienza e sulla sua serie di rappresentazioni a vari gradi di differenziazione esperienziale.

Spero di aver presentato un'argomentazione che renda almeno plausibili i principi fondamentali della teoria della spirale rituale: Spostamento esperienziale dell'esperienza religiosa, deriva simbolica e proliferazione rituale. La teoria cerca di spiegare come nascono i sistemi rituali e la loro capacità apparentemente infinita di generare attività umane sia attraverso le arti rappresentative sia attraverso gli sforzi esperienziali. El Rocío, come rivela questa indagine, fa entrambe le cose: Ha generato una grande quantità di letteratura, musica e speculazione intellettuale e ha generato un'enorme quantità di attività umana come risposta al semplice atto di compiere il rituale.

Se proponiamo provvisoriamente che la spirale rituale è un modello esplicativo accurato per il rituale cattolico andaluso, e che il modello può essere esteso per rendere conto di altri sistemi rituali basati sull'universalità dell'esperienza religiosa e del rituale religioso, allora possiamo spiegare come intere culture possano facilmente diventare culture religiose basate non tanto su credenze condivise, ma su attività rituali condivise nel modo dei sistemi rituali generati dalla proliferazione rituale. Le credenze generate da questi sistemi tra una popolazione possono non essere sempre congruenti tra tutti i suoi membri, ma comunque l'identità culturale si mantiene unita attraverso le pratiche rituali e l'estetica culturale condivisa che esse generano. Possiamo quindi proporre che ciò che unisce le persone all'interno di raggruppamenti categoriali così ampi come la cultura cristiana, la cultura musulmana, la cultura indù, ecc. e le loro infinite suddivisioni, saranno i loro sistemi rituali sottostanti e sovrapposti molto più di qualsiasi sovrapposizione dottrinale o amministrativa specifica.

La teoria delle spirali rituali fornisce anche almeno le basi per una metodologia

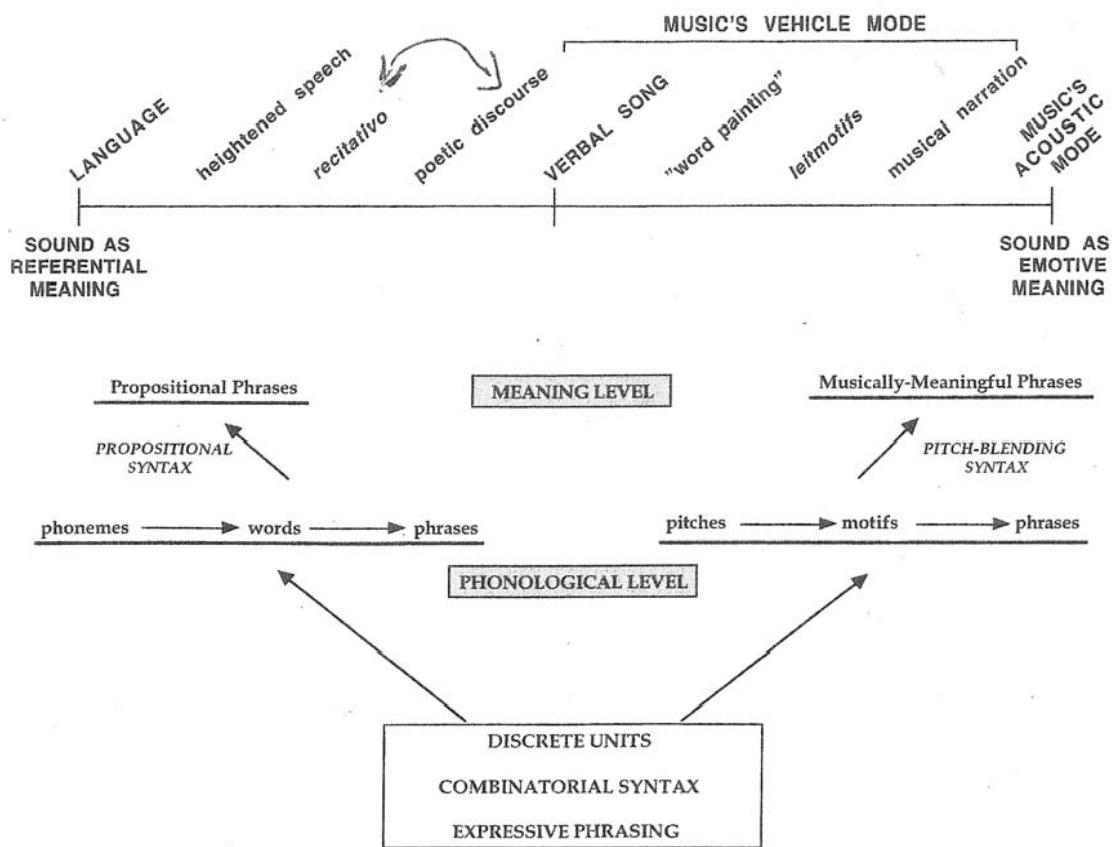
con cui effettuare un'analisi dei rituali e dei sistemi rituali basata sui principi di (a) confronto dei rapporti simbolici relativi all'interno di un sistema rituale, in quanto riflettono i gradi relativi di spostamento esperienziale dell'esperienza religiosa (b) il grado relativo di forgiatura dei segni rispetto alla lettura dei segni da parte di una congregazione, (c) le implicazioni della stratificazione sociale rispetto alla communitas all'interno di un particolare rituale e (d) il concetto di default rituale che riflette le relazioni S/O all'interno di una particolare struttura rituale. Ma di particolare interesse per l'etnomusicologo è l'ipotesi della congruenza semiotica rituale e musicale, un'idea che presenterò nella sezione seguente.

## ***Sezione 2: Il principio della congruenza tra musica e semiotica rituale***

In riferimento alla teoria del musilinguaggio, proposta da Steven Brown (2000, 271-298) nel capitolo precedente, anche se penso che sia un po' un ossimoro usare l'espressione "suono come significato emotivo" per riferirsi alla modalità effettiva della musica, trovo comunque utile lo spettro che descrive e che mette a fuoco, attraverso la relazione tra musica e linguaggio, un'analogia con lo spettro che ho cercato di rivelare nel rituale attraverso la dinamica mito/rituale. Se dovessimo collocare un rituale in ogni punto dello spettro tra "suono come significato emotivo" e "suono come significato referenziale" (vedi Fig. 13-1), avremmo uno spettro parallelo che va dal rituale come esperienza al rituale come simbolo. Lo spettro rivelerrebbe un movimento nei cambiamenti del potenziale semiotico come se fosse una

sequenza di cambiamenti nel rapporto simbolico. Ma ciò che Brown rivela è anche l'espansione del divario semiotico dall'acustico e dall'emotivo al referenziale e al simbolico.

Ciò che è di particolare interesse è che ci deve essere una congruenza di funzionamento lungo tutto lo spettro; non si tratta di assoluti, come se non ci fosse un'emotività acustica nel linguaggio o un possibile simbolismo nella struttura emotiva del suono, ma piuttosto che il grado di ciascuno è ciò che determina la funzione categoriale. Non c'è un uno o l'altro, ma piuttosto proporzioni di rapporti simbolici; l'uno si allontana mentre l'altro avanza. Propongo che in ogni fase, affinché ci sia uno stadio riconoscibile, come nella differenza tra "discorso accentuato" e "leitmotiv", per esempio, la funzione relativa delle qualità referenziali o esperienziali della musica (o viceversa del linguaggio) deve essere congruente.



**Figura 13-1 Schema della teoria del "musilinguaggio" di Steven Brown (Wallin, Merker e Brown 2000, 275)**

In altre parole, la musica non può funzionare come recitativo nel suo rapporto riferimento/emotivo ed essere comunque considerata un leitmotiv. In quest'ultimo caso, il rapporto *deve* essere diverso: non può essere altrimenti. Il rapporto deve cambiare. Quando questo rapporto cambia, le strutture musicali, in qualche modo, cambieranno con esso.

Il grado di spostamento esperienziale all'interno di un rituale rispetto agli altri rituali del sistema crea un rapporto semiotico che a sua volta determina la sua funzione semiotica relativa all'interno del sistema rituale. Se un rituale funziona ad un rapporto altamente simbolico, anche la musica in quel rituale deve funzionare ad

un rapporto altamente simbolico se il rituale

è di funzionare come un rituale. La musica della Messa non può funzionare nello stesso rapporto semiotico in cui funzionano le Sevillanas Rocieras all'interno di una juerga al Rocío. La funzione semiotica della musica, all'interno di un rito che impiega la musica, deve funzionare con lo stesso rapporto semiotico con cui il rito funziona all'interno del sistema rituale di cui fa parte. Se la musica fosse impiegata con una funzione semiotica diversa, cambierebbe la funzione del rituale. Se, per esempio, il canto estatico (e, con esso, la "danza" di spinte e urla) e l'incessante tintinnio di campane che caratterizza la Salida fossero eseguiti durante la Messa, nelle stesse sequenze di durata e intensità, semplicemente non ci sarebbe la Messa. Possiamo avere una Messa o una Salida, ma non possiamo averle entrambe nello stesso momento e luogo. Il suono strutturato della Messa deve essere congruente con la sua fenomenologia rituale strutturata, e lo stesso vale per la Salida. Lo stesso non vale però per il contenuto simbolico. Come si è detto nella Parte II, il contenuto simbolico può variare da semplice a complesso ed esoterico, ma da solo non determina il potenziale semiotico del rito. La Salida dura 14 ore. La salamandra e la mezzaluna sotto l'immagine (descritta nel capitolo 3) sono presenti per tutto il tempo. Ma, come il cambio di costumi che l'immagine ha subito nel corso degli anni (Appendice B), questi simboli hanno un effetto minimo sul rituale rispetto all'attività esperienziale; attività che, come descritto nel Capitolo 10, non ha alcuna rappresentazione simbolica (ad esempio, i "crunch" descritti nel Capitolo 10). L'attività musicale, anche nello stato destrutturato che troviamo alla Salida, è essenziale per il lavoro del rituale; perché *deve esserlo*. Noi, cioè io e gli altri partecipanti alla Salida, non avremmo potuto cantare la Messa di Mozart alla Salida. Non si sarebbe trattato di decidere se fosse stata o meno una Messa di Mozart.

consentito, sarebbe stato semplicemente *impossibile*. Tuttavia, i gradi di proporzionalità (il rapporto simbolico) della dinamica mito/rituale (all'interno della funzione musicale) sono relativi; non esistono valori assoluti. Solo confrontando un rituale con un altro *all'interno dello stesso sistema* possiamo arrivare a un senso di proporzioni esperienziali relative.

Un termine semplice con cui indicare il grado di spostamento esperienziale di un rituale rispetto ad altri rituali dello stesso sistema (la spirale rituale) è il termine: rapporto simbolico che ho già presentato in questa sezione del capitolo. Ciò che il termine significa in relazione alla musica e alla congruenza rituale è che il grado in cui un rituale funziona più come un sistema linguistico, in quanto si riferisce a oggetti esterni a se stesso, è il suo grado di rapporto simbolico. Allo stesso modo, il grado in cui una data performance musicale funziona più come un linguaggio in quanto si riferisce anch'essa a oggetti diversi da sé (in entrambi i casi, a un oggetto assente), anch'essa funziona a un alto rapporto simbolico. Quello che propongo riguardo a queste due istanze di rapporto simbolico, la performance musicale e il rituale, è che ogni volta che un rituale ha una componente musicale, a qualsiasi grado di rapporto simbolico il rituale funzioni (e questa è una questione di funzione relativa agli altri rituali all'interno del sistema di cui fa parte), il rapporto simbolico della musica all'interno di quel rituale deve essere quasi, se non esattamente, lo stesso del rituale. Questo è ciò che chiamo congruenza semiotica tra musica e rituale.

Mentre quanto detto è abbastanza evidente nelle espressioni estreme, questi rapporti diventano più sottili nelle fasi rituali di medio livello, a metà strada tra l'altamente simbolico e l'altamente esperienziale. Nelle processioni formali abbiamo il rapporto semiotico delle Sevillanas Rocieras che funziona a un livello più

ritualmente vincolato rispetto a quello delle Sevillanas Rocieras.

come nella juerga, ma molto meno che nella Misa Rociera (capitoli 7, 8 e 9). Ma c'è anche la funzione altamente simbolica del tamborilero, la cui musica funge da araldo per il passaggio del vessillo della Vergine (capitolo 4). Al momento non sono in grado di fornire alcun tipo di formula matematica per esprimere questi rapporti proporzionali, e non so nemmeno se una cosa del genere sia possibile. Per il momento lascio questo argomento.

La mia prima ipotesi è la seguente: Il rapporto semiotico funzionale (rapporto simbolico) della musica in un rituale deve essere congruente con la funzione semiotica del rituale all'interno del suo sistema rituale.

La mia seconda ipotesi è la seguente: Se analizziamo la funzione semiotica musicale all'interno dei rituali di un sistema e li confrontiamo, determineremo le funzioni semiotiche relative di quei rituali in relazione tra loro (il loro rapporto simbolico).

La mia terza ipotesi è la seguente: La funzione semiotica della musica all'interno di un rituale musicale indicherà il grado in cui l'esperienza religiosa (come autoreferenzialità musicale) è stata spostata all'interno di quel rituale rispetto agli altri rituali del sistema. Il grado in cui la musica si riferisce a qualcosa al di fuori di sé, a un oggetto assente, sarà parallelo al grado in cui il rituale stesso si riferisce al suo oggetto assente; la realizzazione, o l'esperienza, dell'esperienza religiosa.

In sintesi, la funzione simbolica del rituale nel suo complesso sarà congruente con il rapporto simbolico della sua componente musicale. La relazione tra i tre elementi di base: musica, emozioni e rituale, deve rimanere in un rapporto simbolico congruente da rituale a rituale all'interno di un sistema. Ma quando la congruenza tra musica e rito è

ancora più evidente è all'interno della morfologia di un rituale. Quando un rituale cambia in risposta a quelle forze socioculturali che ho riassunto in precedenza come costituenti la sua deriva simbolica, i rapporti simbolici dei tre elementi, struttura rituale, struttura musicale e contenuto emotivo/esperienziale, devono cambiare proporzionalmente. Ancora una volta, propongo, ma al momento non posso dimostrarlo, che non può essere altrimenti.

### I limiti dell'analisi simbolica in ambito musicale e rituale

Un corollario alle ipotesi di cui sopra e che può sembrare molto controidintuitivo rispetto alle attuali correnti accademiche è questo: Non è affatto necessario analizzare i simboli di un rituale, né è efficace. La presenza, o la non presenza, di uno o più simboli particolari all'interno di un rituale non dice molto all'analista sul rituale in un senso o nell'altro. Questo vale anche per un rituale altamente simbolico. I simboli all'interno di un rituale simbolico puntano sempre all'*esterno della struttura rituale*. L'analista deve ripercorrere lo stesso cammino dei praticanti del rituale e seguirli al di fuori del rituale simbolico e nei rituali esperienziali; che si tratti dell'università (per cercare un significato più profondo), del monastero (esperienza più profonda) o della Salida (esperienza comunitaria più profonda). Né il mistero della Transustanziazione può essere pienamente compreso, né l'esperienza della Santa Comunione può essere vissuta solo andando a Messa e ascoltando i discorsi o esaminando i simboli. Bisogna cercare l'oggetto assente al di fuori delle strutture rituali, il che è esattamente lo scopo di un rituale simbolico; esso punta altrove. Al contrario, per comprendere la Salida, l'analista *non deve uscire dalle strutture rituali*, perché ciò lo condurrebbe fuori dal rituale e dalla sua esperienza.

Non è che i simboli della

La Messa non rivela nulla della Messa e del cattolicesimo, ma *tutto* di entrambi. Il problema è che nessuno dei due si rivela pienamente nella Messa; in quanto simboli, puntano da un'altra parte. Per capire la Messa, l'analista deve andare altrove. E viceversa, per capire la Salida, l'analista *non deve andare da* nessun'altra parte.

Il concetto di cui sopra è parallelo alla componente musicale di un rito. Per comprendere l'elemento musicale della Messa, la sua composizione strutturale e la sua funzione all'interno della Messa, bisogna guardare al di fuori della musica e alla coreografia sottostante della Messa e ai suoi vincoli dottrinali. Ma per comprendere la musica della juerga l'analista non deve uscire dalla juerga; la musica della juerga e la juerga stessa come rituale sono lo stesso fenomeno.

### La spirale rituale e lo strutturalismo biogenetico

Allo strutturalismo biogenetico ho proposto un adattamento di base e tre estensioni nella mia formulazione della teoria della spirale rituale. L'adattamento che ho fatto è stato quello di de-enfatizzare il ruolo dello strutturalismo linguistico e, con esso, il concetto di "penetrazione simbolica" (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 189-197). Al suo posto avrei introdotto i tre concetti seguenti:

- (1) La forma musicale interiorizzata come pratica rituale (Capitoli 5, 6 e 7)
- (2) I concetti di spostamento esperienziale e di proliferazione rituale (Capitolo 8 e Capitolo 13, sopra), e come risultato di questi due concetti
- (3) La proliferazione delle forme musicali e dei rituali musicali (capitolo 5) e, con essa, la proliferazione delle loro modalità emozionali concomitanti (capitoli 5, 6 e 8).

L'ultimo concetto può essere riassunto in quello che chiamo *sintonizzazione emotionale*, un concetto basato sulle mie osservazioni in Andalusia in generale, e a El Rocío in particolare. La sintonizzazione emotionale, se intesa come lavoro rituale che opera direttamente sulle emozioni umane, insieme all'elemento costitutivo dell'esperienza emotuale caotica, aggiunge un'altra dimensione a quello che è ancora il principio di base dello strutturalismo biogenetico: che il sistema nervoso umano può essere "sintonizzato", cioè manipolato, e persino alterato in modo permanente, attraverso il lavoro rituale (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

### ***Sezione 3: Sintonizzazione emotiva, proliferazione emotiva e spirale rituale***

#### **La sintonia emotiva e la processione**

La processione musicale, che consiste in un'unica emozione concentrata, è nel rituale cattolico andaluso un fatto osservabile. Basta partecipare al percorso per rendersi conto che la coltivazione di questa modalità emotiva è l'intero scopo del pellegrinaggio della romería. Tuttavia, per cogliere lo schema strutturale del sistema rituale nel suo complesso, è necessario prendere in considerazione le altre processioni rituali dell'Andalusia, perché il confronto rivela come le diverse tradizioni rituali processionali coltivino modalità emotive contrastanti. La sintonizzazione dell'individuo con la processione interna, la sua intenzione comunitaria interna (Capitoli 9 e 10) sembra essere una conseguenza naturale delle pratiche rituali di strutturazione emotiva. Sebbene non abbia utilizzato alcuno strumento neurobiologico per raccogliere dati (né un tale approccio sarebbe stato appropriato), tuttavia ci sono

alcuni

Sono diversi i fattori che si possono indicare a sostegno del processo di sintonizzazione emotiva. In primo luogo, ci sono le mie esperienze, così come le ho presentate nelle tre vignette del Preludio. In secondo luogo, c'è la durata del pellegrinaggio; la singola modalità emotiva che viene costantemente generata tra i praticanti crea una risonanza rituale (vedi capitolo 6). In terzo luogo, la pura intensità di molti momenti del Rocio è altrettanto ineludibile se si partecipa pienamente.

Queste tre caratteristiche: concentrazione, durata e intensità, mi sento di affermare, rendono inevitabile la sintonizzazione emotiva come somma di risonanza estetica e trascinamento di gruppo da parte di qualsiasi partecipante. E, cosa ancora più importante, come progetto comunitario la loro efficacia è incontestabile. Il fatto che la maggior parte delle persone, per la maggior parte del tempo, si sintonizzi emotivamente con la modalità emotiva "de Gloria" prevalente è osservabile e può essere visto come la ragione dominante per la continua esecuzione del rituale.

### Sintonizzazione emotiva ed estetica incarnata

Tuttavia, forse l'argomentazione più forte a favore della sintonizzazione emotiva deve essere avanzata indicando le manifestazioni osservabili nel comportamento, che in Andalusia viene chiamato "forma de ser" (Capitolo 6), o "modo di essere", e ciò che io chiamo estetica incarnata. Certamente questo aspetto necessita di ulteriore lavoro, e al momento l'idea deve essere avanzata in modo provvisorio, ma i comportamenti rituali e musicali che sono stati notati storicamente, e che sono ancora oggi osservabili, come la natura "barocca" dell'estetica andalusa (come presentato nei capitoli 5, 6 e 10), devono essere visti, sostengo, come un prodotto di queste pratiche musicali rituali in cui l'esteriorizzazione emotiva delle

forme musicali interiorizzate è una caratteristica così importante.

Inoltre, la communitas intrinseca di questi rituali (Capitoli 2, 6 e 7), serve anche come veicolo per impartire l'estetica coltivata a tutti i livelli dell'ordine sociale (cfr. Capitolo 6; la juerga come communitas musicale). L'accordatura avviene, come ho osservato, all'interno delle due strutture rituali di base della processione e della stazione. La processione, in particolare, concentra e coltiva un'unica modalità emotionale (come sostenuto in tutta la Parte I), e le forme musicali svolgono un ruolo chiave in questo processo (Capitoli 5 e 6).

### **La forma musicale andalusa**

Il ruolo e la natura della forma musicale che in Andalusia è chiamata "palo" (Capitolo 6) devono essere visti, insieme alla processione rituale, come un'altra realizzazione chiave raggiunta attraverso il lavoro sul campo, soprattutto per quanto riguarda la sintonizzazione emotiva. Le caratteristiche combinate dell'integrità formale del palo, la sua capacità di essere un veicolo di grande espressione emotiva e la plasticità stessa delle sue componenti strutturali in relazione alla sua integrità formale, permettono al palo di cambiare in relazione alla morfologia rituale ed emotiva (Capitoli 5 e 6), e rendono la forma musicale andalusa una potente componente rituale e un potente veicolo per la diffusione e la manifestazione dell'estetica culturale in tutta l'Andalusia (Capitolo 7).

Inoltre, le due pratiche comportamentali: le strutture musicali interiorizzate e la loro esteriorizzazione come comportamento musicale (Capitoli 5 e 6), se applicate alla formazione strutturata comunitaria che è la processione rituale e alla sua configurazione stazionaria, la juerga (Capitolo 6), costituiscono la base del rito cattolico andaluso. Questi tre elementi, la forma musicale, la processione e la juerga

stazionaria,

e le loro interrelazioni sono osservabili all'interno di El Rocio. Insieme costituiscono gli elementi chiave del rituale: struttura (o forma) rituale, struttura (o forma) musicale e struttura (o forma, o modalità) emozionale. L'esplorazione di questi tre elementi, così come si manifestano ne El Rocío, ha costituito la Parte I di questa tesi.

### La sintonia emotiva e la processione caotica

Il quarto elemento è un fenomeno estremamente interessante: l'elemento del caotico, un elemento rappresentato dalla Salida (Capitolo 10, nella Parte II). La processione caotica è stata notata storicamente (Capitolo 2) ma mai spiegata. Nessun osservatore che ho incontrato è ancora arrivato a una spiegazione di questo curioso comportamento rituale andaluso. Io propongo una possibile spiegazione che ritengo non solo plausibile, ma che sembra derivare dal lavoro di Nils Wallin (come presentato nel Capitolo 12) e, in una certa misura, dei sostenitori della neurofenomenologia (come presentato nel Capitolo 11). Come ho presentato il fenomeno nel Capitolo 10, e di nuovo nel Capitolo 13, la spinta verso il caotico è il culmine di quella che fino a quel momento era stata una coltivazione costante di un'unica modalità emotiva, quella del "de Gloria" (definita nel Capitolo 8).

Propongo che la processione caotica abbia tre caratteristiche fondamentali che sono altamente suggestive della sua potenziale efficacia all'interno del sistema rituale nel suo complesso e che possono anche suggerire che sia un elemento critico all'interno del processo di sintonizzazione emotiva.

La prima caratteristica è che l'esperienza caotica reintegra la coltivazione di emozioni specifiche strutturate in un'emozione indifferenziata e generalizzata.

esperienza emotiva che può essere considerata una "antistruttura" emotiva (per riprendere un termine di Victor Turner). Spingendo all'estremo qualsiasi modalità emotiva prevalente, l'emozione particolare si fonde con le sue emozioni opposte e con tutte le altre emozioni che possono sorgere in quello stato di amplificazione emotiva (Capitolo 10). Al momento non so dire se una particolare emozione, dopo essere stata intensificata oltre un certo punto, converga con tutte le altre emozioni o se tutte le emozioni emergano quando una singola emozione viene intensificata oltre una determinata soglia. In ogni caso, il punto saliente è che all'interno della processione caotica l'emozione strutturata coltivata inizia a de-strutturarsi in qualcosa di plastico e indefinibile.

In questo modo, si verifica una seconda caratteristica, la proliferazione emotionale, parallela alla proliferazione rituale (in cui i rituali si staccano da un rituale centrale per coltivare livelli di esperienza più profondi; si veda il capitolo 13). Ogni emozione coltivata cambia, per quanto leggermente, a ogni esecuzione rituale, cosicché ogni successiva categorizzazione cognitiva sarà sempre in ritardo rispetto alle esperienze reali. In questo modo, nascono nuove emozioni, o almeno continue variazioni di una particolare emozione, e con queste variazioni nascono nuovi "modi di essere" o "modi emozionali" come estetica incarnata.

La terza caratteristica si rivela quando consideriamo l'esperienza della processione caotica culminante come una variazione all'interno del continuum delle esperienze religiose: un'esperienza che, per sua natura, è sia comunitaria che individuale (capitolo 10). Sto considerando la processione caotica come una variante dell'esperienza religiosa da due punti di vista. Il primo è storico. Il coro processionale estatico che culmina in un atto isterico/caotico è ben documentato come

essendo parte delle pratiche religiose di numerose religioni, tra le più note ci sono i rituali di Dioniso del Medio Oriente e della Grecia classica (Otto 1996) e quelli di Shiva ancora oggi praticati in India (Daniélou 1992). La processione caotica, se vista come mezzo per l'intensificazione, l'espansione e la proliferazione emotiva, suggerisce un ruolo potente dell'elemento caotico nel favorire lo sviluppo della coscienza umana, quando quest'ultima è considerata come la somma di molte modalità emotive o "modi di essere". L'idea è particolarmente provocatoria se si prendono in considerazione le teorie sulla potenziale relazione tra la coscienza centrale e le emozioni (Damasio 1999, 134-143) e in combinazione con le teorie di Nils Wallin sul repertorio emotivo espanso, l'autocoscienza e la capacità cerebrale (Wallin 1991, ii-vii, 129, 482-485). Inoltre, il lavoro di altri neurobiologi come Robert Zatorre suggerisce che la musica, come l'emozione, penetra a livelli molto più profondi del cervello rispetto al linguaggio, mentre il lavoro di Laughlin, d'Aquili e altri afferma che le esperienze religiose e alcune tecniche rituali possono provocare cambiamenti permanenti nel sistema nervoso, cambiamenti che Laughlin definisce "sintonizzazione del sistema nervoso" (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

All'interno di questo sistema rituale, la presenza della processione caotica suggerisce un elemento critico all'interno del processo rituale che ho descritto come sintonizzazione emotionale e che, all'interno di questo processo, l'esperienza caotica funziona come una varietà dell'esperienza religiosa che può contribuire all'espansione delle categorie emotionali. Il potenziale di espansione delle categorie emotive costituisce un potenziale di modifica del sistema nervoso, anche se tali modifiche consistono solo in lievi modifiche.

cambiamenti incrementali. Questi cambiamenti, per quanto piccoli, nel corso del tempo possono contribuire ad approfondire l'autoconsapevolezza individuale, o "conoscenza di sé". Questa conoscenza può essere osservata nell'estetica incarnata dei praticanti dei rituali e nella cultura andalusa in generale.

Tuttavia, sebbene la processione caotica sia certamente l'espressione più drammatica delle variazioni dell'esperienza religiosa nel rituale andaluso, le piccole esperienze di picco associate al *Duende* del flamenco o alla *Devoción* delle romerías (entrambe accertate dagli autori con un'ampia ricerca sul campo in Andalusia), e le manifestazioni esperienziali dei "brividi", della "pelle d'oca" o degli "orgasmi cutanei" (termine usato da Judith Becker per fenomeni simili in Indonesia e altrove [2004, 63]), costituiscono momenti di risonanza estetica comuni alla cultura musicale andalusa (Capitolo 6). Questi momenti esperienziali estremi, caratterizzati da culmini rituali caotici come quello della Salida a El Rocío, non sono tuttavia esperienze categoricamente diverse dalle comuni esperienze musicali quotidiane nella cultura andalusa. Queste caotiche convergenze di emozioni in cariche emotive da brivido e da far rizzare i capelli sono solo estremizzazioni di esperienze che, a livelli di intensità minori, sono piuttosto comuni. Quello che sostengo qui è che quei momenti di risonanza estetica che si possono sperimentare nelle juergas del Rocío (e per includere le juergas di flamenco secolare al di fuori del Rocío) non sono categoricamente diversi dalle esperienze più estreme delle processioni caotiche. Sto suggerendo che come sistema totale di sintonizzazione emotiva c'è una transizione senza soluzione di continuità dal sacro al secolare in termini di estetica incarnata che ha poco a che fare con le posizioni politiche, ideologiche o dottrinali, ma che procede

(Si consideri la mia argomentazione, presentata nei capitoli 5, 6 e 7, secondo cui anche il flamenco e le altre tradizioni "popolari" dell'Andalusia sono pesantemente investite nel sistema rituale e possono persino essere prodotti del sistema rituale). L'estetica andalusa incarnata è il risultato di un sistema di sintonizzazione emotionale in continua evoluzione che si manifesta come cultura popolare. Le Sevillanas Rocieras, di cui si parla diffusamente nei capitoli 5, 6 e 7, ne sono un esempio. Gli andalusi usano il termine "formalidad" (discusso nei capitoli 6 e 10) per riassumere il loro stato di norme comportamentali, norme che in un particolare momento storico si manifestano attraverso l'estetica incarnata della loro cultura popolare.

#### *Sezione 4: La morfologia della modalità musicale e l'emozione focalizzata della processione rituale considerate in relazione alla biomusicologia di*

Una possibile relazione tra la forma musicale e la teoria della coscienza emergente di Wallin

Come ho discusso nel Capitolo 12, Wallin e altri biomusicologi hanno collegato la coscienza emergente nei primi esseri umani alla formazione di un flusso tonale che sarebbe servito come veicolo attraverso il quale concentrare i contenuti emotivi. Questa teoria fa risalire la coscienza emergente alla produzione musicale come origine profonda delle strutture biologiche del sistema nervoso umano (Wallin, Falk, Merker, Jerison, Todd, in Wallin, Merker e Brown 2000). Se questo approccio teorico si dimostra valido, allora fornisce una base biologica ed evolutiva per la nascita della forma musicale come possibile conseguenza dell'emergere della coscienza nel corso del tempo in concomitanza con una maggiore concentrazione

emotiva, che a sua volta potrebbe aver catalizzato ulteriori

differenziazione delle emozioni. Il processo iniziale, una volta avviato, porterebbe a un'ulteriore differenziazione, a un maggiore aumento dei gradi di concentrazione emotiva/intellettuale e così via, in una continua spirale autoperpetua di proliferazione emotiva e di coscienza emergente. La forma musicale, o il suo prototipo come vocalizzazione, si sarebbe evoluta contemporaneamente all'evoluzione emotiva e all'intensificazione delle emozioni; il repertorio della forma sonora si espanderà con il repertorio emotivo come veicolo di volontà focalizzata e con esso, secondo Wallin, si evolve potenzialmente un'espansione della capacità cerebrale (Wallin 1991, 129, 483-485).

### La processione e la stazione in un quadro evolutivo

La processione può essere vista come l'eredità rituale di una varietà di impulsi etologici a muoversi e a emettere suoni in formazione comunitaria; che si tratti di marcatura territoriale attraverso gesti e suoni (Ujhelyi 2000), di esibizioni e richiami per l'accoppiamento (Merker 2000; Miller 2000), di formazioni e richiami per la caccia (Kunej e Turk 2000), e così via.

Le radici etologiche della processione sono molteplici. Nell'organizzazione animale del suono e delle attività comunitarie, la congruenza degli elementi della produzione del suono e dell'intenzione non è un'opzione: la coscienza come modo di essere è la conseguenza dell'atto stesso. Le processioni umane di oggi, come testimoniano la pratica attuale e la storia di El Rocío, mostrano una congruenza analoga alla loro possibile eredità etologica, tranne che per il fatto che mostrano una gamma più ampia di progettazione e scelta consapevole e che nel corso del tempo hanno sviluppato un repertorio molto più ampio; un repertorio che, come suggerisce questo lavoro, è

ancora in continua evoluzione (Capitolo 5). Ma ciò che opera all'interno della processione, l'emozione focalizzata, non può essere separato dalla sua organizzazione.

componente sonora. Direi che ciò che oggi chiamiamo canzone, inno o inno, o persino nenia, potrebbe avere avuto origine da una specifica forma musicale e dalla sua pratica rituale processionale (o stazionaria). Si consideri anche il verbo marciare o *marcare*, come per marcare un territorio, che è stato presentato nel Capitolo 2 in relazione al pellegrinaggio processionale e al Cammino. L'aspetto interessante è che se le processioni di El Rocío coltivavano un'emozione di glorificazione, segnavano anche il territorio lungo il cammino, attraversavano i confini e alla fine spingevano anche l'emozione che definisce la processione al suo limite alla Salida (Capitolo 10).

In modo simile, la coltivazione emotiva che era un elemento essenziale nelle soste lungo il Cammino, le juergas (presentate nel Capitolo 6), erano anche rituali musicali nell'accampamento, intorno a un fuoco da campo e infine a un altare, il Simpecado. La progressione di juerga, falò, focolare e altare, in relazione al rituale musicale, può essere vista anche in un quadro evolutivo (si veda Frits Staal *Rules Without Meaning* 1989, per uno studio approfondito dei rituali vedici dell'"altare del fuoco" e del loro rapporto con i mantra e la sua tesi secondo cui sono i rituali vedici più antichi).

Possiamo notare che la processione, in quanto singola emozione focalizzata, e la stazione, in quanto potenzialmente sede di una serie, o addirittura di una "processione" di varie emozioni, sono intimamente legate non solo nella loro ovvia alterazione dall'una all'altra lungo il pellegrinaggio, ma anche nella loro reciproca dipendenza da un elemento invisibile, ma essenziale: la forma musicale.

**La forma e la morfologia musicale come creatrici di proliferazione emotiva e forse come unica componente essenziale di un sistema rituale**

La morfologia della forma musicale, soprattutto nell'ambito della processione e della stazione rituale, come evidenziato a El Rocío e approfondito nel Capitolo 5, potrebbe essere vista come una continuazione o una componente coevolutiva della morfologia degli stati coscienti radicati negli adattamenti evolutivi e nei comportamenti etologici teorizzati da Wallin, Merker, Falk e altri nel campo della biomusicologia (Wallin, Merker e Brown 2000). Inoltre, la forma vocale musicale potrebbe costituire la base per ciò che, nel rituale musicale, diventa la congruenza rituale, musicale ed emotiva che ho presentato in questo lavoro. L'interiorizzazione e l'esternalizzazione attraverso l'esecuzione della forma musicale *stessa* costituisce una pratica rituale che ovvia alla necessità di un mezzo di comunicazione tra il corpo e il rituale. L'esecuzione della forma musicale è il rituale. Inoltre, non richiede nient'altro che il corpo: niente strumenti, niente immagini, niente simboli artificiali. La forma musicale, se considerata alla luce del lavoro di Nils Wallin e di altri ricercatori in biomusicologia, può essere vista come parte del processo che formulerebbe una volontà strutturata di creare il rituale in primo luogo, cioè una disposizione emotiva verso un'ulteriore intensificazione emotiva. La forma musicale perpetua la propria nascita; più viene eseguita, più genera concentrazione e struttura emotiva. Queste strutture emotive possono comportare un'autoriflessività che a sua volta potrebbe costringere a ulteriori pratiche musicali, e così via, e una spirale rituale musicale potrebbe plausibilmente essere messa in moto. Certamente questa è una nozione ipotetica, tuttavia nella pratica possiamo vedere la circolarità dell'intensificazione emotiva attraverso l'esternalizzazione di forme musicali interiorizzate che portano a un'ulteriore interiorizzazione, un'ulteriore

l'esteriorizzazione, l'ulteriore intensificazione emotiva e la successiva morfologia delle forme musicali e delle pratiche rituali, osservabili attraverso le esecuzioni musicali e la loro estetica incarnata, come quelle presentate nei capitoli 5, 6, 7 e 10.

Vediamo questa relazione in evoluzione tra gli stati musicali e gli stati emotivi che operano a El Rocío come un processo rituale naturale. La morfologia è di per sé una forma di espansione o proliferazione emotiva che porta a un'intensificazione dell'autoconsapevolezza individuale attraverso l'estetica incarnata che ne deriva. La relazione teorica tra la coscienza emergente e il flusso tonale emotivamente focalizzato formula un prototipo etologico per i tre elementi in relazione all'interno dei rituali odierni, come evidenziato a El Rocio: forma rituale, forma musicale e forma emozionale (o modalità). La forma musicale, quindi, come già accennato in precedenza, può rivelarsi la prima vera e propria forma emozionale del rituale.

rituale umano, o proto-rituale, che collega le teorie di Wallin sul flusso tonale e sulla coscienza emergente con i rituali pienamente istituzionalizzati e consapevoli della processione e della stazione. Credo quindi che non sia troppo speculativo ribadire il suggerimento che un sistema rituale composto interamente, o quasi, da forme musicali possa essere stato il primo sistema rituale ad essersi evoluto.

### Etnomusicologia, esperienza religiosa come sintonizzazione emozionale e biomusicologia

La plausibilità teorica che la coscienza umana sia in gran parte un prodotto della differenziazione delle forme musicali come componente co-evolutiva concomitante alla differenziazione delle modalità emozionali, entrambe coltivate come pratiche rituali, contribuisce a spiegare le possibili origini dell'immensa proliferazione di rituali musicali che si trovano in tutto il mondo. Inoltre, il

collegamento tra

La coscienza come prodotto di una proliferazione di "modi" emozionali ritualmente guidata che coesistono con i tre elementi del rituale musicale: forma musicale, modo emozionale e forma rituale, ha importanti implicazioni per il ruolo continuo dell'etnomusicologia come scienza sociale e antropologica.

### Potenziali usi del modello teorico del rituale a spirale sul campo

Il modello della spirale rituale fornisce un mezzo di orientamento ai ricercatori sul campo nel tentativo di districarsi nel labirinto di rituali che spesso costituisce un sistema rituale religioso. L'elenco che segue presenta quelli che al momento ritengo essere i principali usi pratici della teoria per il ricercatore sul campo.

- (1) Essendo consapevole dello spettro di rituali all'interno della spirale, il ricercatore sa che deve confrontare i rituali all'interno del sistema stesso per selezionare i rituali su cui concentrarsi e che a loro volta si adattano meglio ai suoi scopi. In questo senso, la spirale rituale promuove un confronto rituale intrasistemico piuttosto che un confronto interculturale.
  
- (2) Se il ricercatore sceglie un rituale esperienziale, deve aspettarsi che la dottrina e il dogma giochino un ruolo di conseguenza minore. In quest'ottica, il ricercatore non dovrebbe sorrendersi di assistere ad atti che potrebbero sembrare contraddittori con le dottrine o i dogmi professati nel rituale centrale. Non si tratta di stabilire se gli atti siano o meno deliberatamente contraddittori, ma piuttosto del fatto che quelle attività rituali potrebbero essere la fonte di quei dogmi e che è proprio da esse che i simboli e i dogmi

potrebbero essere

perché sono i rituali a dare origine ai simboli e ai miti, e non il contrario.

- (3) Sembra inevitabile che più il rituale è esperienziale, più la communitas è prevalente. Il contrasto tra il livello e l'impegno verso una communitas può rivelarsi un importante indicatore del tipo di rituale con cui si ha a che fare. I simboli nei rituali esperienziali della communitas non forniranno marcatori affidabili delle intenzioni o delle esperienze degli esecutori del rituale, e ancor meno del discorso sociale prevalente. Ciò che i rituali esperienziali riveleranno all'investigatore sono i luoghi in cui l'estetica culturale incarnata nel comportamento può essere meglio esplorata. Questo è vero perché i rituali sono la fonte culturale di quei comportamenti. Verranno rivelati i comportamenti sociali, piuttosto che i discorsi sociali. Più la società è "religiosa" o ritualmente integrata, più i comportamenti saranno coerenti, nonostante le contraddizioni e le ambiguità che inevitabilmente caratterizzano il discorso sociale.
- (4) Un sociologo sarà in grado di raccogliere molte più informazioni utili dai rituali simbolici, soprattutto dal rituale centrale (se ce n'è uno solo), se la struttura sociale e le relazioni sociali sono al centro dello studio. Tuttavia, le osservazioni tratte dal rituale simbolico non devono essere esaminate in modo isolato. Una certa conoscenza dei rituali esperienziali dovrebbe essere presa in considerazione attraverso l'osservazione partecipativa, così come l'indagine di un rituale esperienziale dovrebbe prendere in considerazione i simboli e i dogmi presentati.

all'estremità simbolica della spirale. Se le disparità sono eccessive, potrebbe essere imminente una sorta di conflitto sociale.

- (5) Un neurobiologo sarà in grado di interpretare i dati in modo più accurato, indipendentemente dal tipo di rituale scelto, se è consapevole della differenza nei rapporti simbolici tra i vari rituali. I rituali esperienziali (rapporto simbolico più basso) dovrebbero essere riflessi da un'attività cerebrale che coinvolge gli strati più profondi del cervello, mentre i rituali simbolici (rapporto simbolico più alto) dovrebbero rivelare un'attività più limitata agli strati più recenti e superficiali del cervello: è la differenza tra l'elaborazione musicale (quando viene elaborata più come *musica*) e l'elaborazione del linguaggio (o l'elaborazione musicale quando funziona più simbolicamente). I risultati ottenuti dal confronto dei rituali intrasistemici attraverso lo spettro della spirale dovrebbero fornire le informazioni neurologiche più preziose. Dovrebbero rivelare differenze in base alle parti del cervello che si attivano più intensamente a seconda del punto della spirale in cui si manifesta il rituale.
- (6) Se lo studio intende concentrarsi sull'esperienza religiosa in sé, allora il ricercatore dovrà probabilmente guardare ai rituali eseguiti ai margini sociali, ma non necessariamente ai margini geografici. Tuttavia, più queste esperienze religiose sono coltivate in profondità, più è probabile che si trovino sia ai margini sociali che a quelli geologici.
- (7) La comprensione della forma musicale e del suo potenziale morfologico sarà una grande risorsa per l'etnomusicologo che studia il rituale musicale, soprattutto se c'è una relazione con la cultura popolare. Capire che le canzoni fisse, o i canti fissi

I brani musicali, eseguiti a orari e per durate prestabilite, e le corrispondenti strutture rituali parallele prestabilite, indicherebbero fortemente un rituale simbolico, indipendentemente da quanto "estatica" possa apparire l'esecuzione. Canzoni e brani musicali fissi possono emergere nella struttura sociale, ma con ogni probabilità sarà la forma musicale a prevalere nei rituali esperienziali. Il motivo è semplice: non è possibile prevedere quando un effetto avrà luogo. La musica di un rituale musicale deve essere aperta e adattabile allo svolgersi della situazione. Allo stesso modo, la musica deve essere abbastanza plastica da assorbire i cambiamenti, soprattutto, come ho sostenuto, i cambiamenti del terzo elemento chiave del rituale: la morfologia emotionale. La morfologia emotiva richiede una morfologia musicale e il risultato è una nuova musica. Questa nuova musica diventa musica popolare e introduce una nuova estetica nella struttura sociale.

Spero che queste applicazioni si rivelino effettivamente utili per il ricercatore sul campo. In tal caso, sono certo che ci saranno modifiche e aggiunte, come spero anche io.

## Note finali

<sup>1</sup> Nell'*American Heritage College Dictionary*, la parola "etologia" è definita in due modi: (a) la sua definizione comunemente intesa come studio del comportamento animale e (b) legata allo studio dell'ethos (carattere) umano e della sua formazione. In questo modo, il termine collega la considerazione di ciò che è fondamentalmente umano, sia in un individuo che in un gruppo, e ciò che è fondamentalmente animalista in termini di origini comportamentali. Un termine alternativo per il campo della biomusicologia è "musicologia evolutiva" (Wallin 2000, 3), e *The Origins of Music* (Wallin 2000) presenta una serie di comportamenti animali che sono paragonabili, o almeno suggestivi come correlati, ai comportamenti musicali umani. È in quest'ottica che utilizzo il termine "radici etologiche" in relazione alla processione rituale umana.

<sup>2</sup> Per le occasioni in cui sono sorti entrambi i tipi di conflitto riguardo a El Rocío, si veda App. A, "1932" e "1956".

<sup>3</sup> "Esteriorizzazione emotiva" non è un termine tecnico presente nella letteratura antropologica. Gli andalusi usano questo termine quando si riferiscono alla loro tendenza all'espressione altamente emotiva nelle loro performance musicali, nelle pratiche artistiche e rituali, ma non necessariamente nel loro comportamento quotidiano. Allen Josephs, in *The White Walls of Spain* (1983), dedica un'ampia analisi alla caratteristica culturale degli andalusi di, come dice lui, "esibirsi" (p. 73).

<sup>4</sup> Quando ho presentato il mio video *Semana Santa a Granada: Dissonant Images in the Structures of Passion*, per la Society for ethnomusicology nel 2003, diverse persone si sono avvicinate e hanno commentato come anche loro fossero stati testimoni di eventi simili. Hanno descritto eventi che all'inizio credevano essere momenti di autentico panico e pandemonio, ma che a posteriori, come mi sono reso conto dopo ripetute esposizioni, erano in realtà rappresentati. Erano stati *eseguiti*, ma non *diretti* da un copione ufficiale.

<sup>5</sup> Non intendo addentrarmi in una discussione infruttuosa su un possibile legame tra il marianesimo e una proposta di culto pre cristiano della dea mediterranea. È chiaro che, a prescindere da qualsiasi reinterpretazione dei simboli e dei contenuti mitologici, i praticanti di oggi sono ferocemente cattolici e compiono rituali cattolici, anche se spesso hanno assorbito elementi da tradizioni precedenti. L'attuale nozione popolare di attribuire alle pratiche mariane una sorta di "ritorno della Dea" è solo un altro esempio di come le rappresentazioni mitologiche di un rituale possano essere più fuorvianti che rivelatrici quando la loro interpretazione viene fatta dall'esterno dell'attività rituale.

<sup>6</sup> Queste relazioni inducono anche a riconsiderare la presunta relazione tra il cosiddetto metro poetico, come il "piede" poetico, e il verso poetico. È possibile che il ritmo del verso sia derivato dai ritmi della danza e dai molti modi di "segnare" il tempo e lo spazio.

<sup>7</sup> Si potrebbe obiettare che questo sarebbe il caso di qualsiasi rituale, ma nel corso di questo lavoro sosterrò che non è proprio così per i rituali più complessi che definisco "simbolici". La Messa, per esempio, ha un certo numero di modalità attraverso le quali si muove, da quella penitenziale a quella di /glorificazione

<sup>8</sup> Al momento in cui scrivo, sono stato informato che la Hermandad avrebbe eletto un nuovo Hermano Mayor nell'ottobre 2006.

<sup>9</sup> Vale la pena ricordare che è in questa zona che è stato allevato il famoso cavallo andaluso (Muñoz 2004).

<sup>10</sup> Sebbene non abbia condotto un'indagine formale sulla natura rappresentativa della circoscrizione dell'Hermandad, il mio profondo coinvolgimento negli ultimi anni conferma ciò che era emerso fin dal primo Rocio: ci sono membri estremamente ricchi e membri con risorse economiche molto limitate. Ciononostante, non viene mostrata alcuna deferenza nei confronti di nessuno in base al suo status sociale e gli ufficiali dell'Hermandad, semmai, rappresentavano la fascia media e bassa piuttosto che quella alta dello spettro.

<sup>11</sup> Non è necessario citare pagine specifiche, poiché l'intera opera tratta in entrambi i casi la storia delle "Transladas" processionali della Vergine.

<sup>12</sup> Che il flamenco si sia evoluto lungo lo stesso percorso - a partire dalle riunioni di famiglia, dalle juergas, dai matrimoni, dai battesimi, ecc. fino ad arrivare al palcoscenico professionale - è indiscutibile, e non c'è bisogno di citare alcun riferimento particolare, poiché tutti gli studenti di storia del flamenco (per non parlare di tutti coloro che lo eseguono) non hanno fatto altro che affermare l'ovvio. L'unica domanda da porsi è dove, come e quando sia nato l'avvento del flamenco professionale e da palcoscenico. Si tratta di una questione molto dibattuta, ma che va ben oltre i confini di questa dissertazione. Tuttavia, il potenziale rapporto intimo tra il flamenco e il sistema rituale andaluso può essere considerato in qualche modo parallelo a quello delle Sevillanas Rocieras e del Coro Roceros. Ma questa non è, al momento, una visione accettata da un consenso maggioritario. Solo Arrebola (1988; 1995) e Steingress (1994) hanno avanzato argomentazioni sostanziali a favore delle radici religiose del flamenco, mentre Pohren fa solo un vago accenno al fatto che forse la religione gitana ha avuto molto a che fare con il loro contributo (i gitani) al flamenco (Pohren 1999, 39-40),

<sup>13</sup> Conversando con l'etnomusicologo e orientalista Dr. J. Pacholczyk, sono venuta a conoscenza del fatto che nelle celebrazioni del Nord Africa islamico le donne erano spesso separate dagli uomini. Come lui stesso ha scoperto, le celebrazioni femminili erano molto più festose ed esperienziali delle presentazioni musicali più ufficiali a

cui si partecipava.

dagli uomini. Le celebrazioni maschili contenevano molto più della dicotomia esecutore/audiente rispetto a quelle femminili. Gli uomini ascoltavano la lunga catena di canti che costituiscono le Naubas tradizionali, mentre le donne facevano la loro musica tra di loro senza ricorrere a musicisti professionisti. Per fare un'analogia con il flamenco, gli uomini assistevano ai *tablao* (spettacoli in scena), mentre le donne creavano la *juerga*. Ma quanto sopra, anche se apparentemente orientale, ha avuto luogo da qualche parte nell'attuale Huelva, in Andalusia, Spagna, non nel Nordafrica islamico o in qualsiasi altro luogo vicino all'Oriente. Riflette, a un livello molto più intimo e appartato, la segregazione sessuale che sembra prevalere nelle tradizioni di molti rituali pubblici in tutta la Spagna, come quelli caratterizzati dalle processioni della Jota e del Fandango, ma che hanno le loro radici tanto nell'Europa occidentale quanto potenzialmente in Oriente. Sia le pratiche islamiche che quelle cattoliche potrebbero rivelare elementi di una tradizione precedente a entrambe?

<sup>14</sup> La "comunità del tamborilero" consiste in un circolo sciolto e auto-organizzato di appassionati e professionisti. Non esiste un'agenzia ufficiale. Le mie informazioni provengono da vari siti web, come quello di Juanma Sánchez, e dalla corrispondenza privata via e-mail con vari tamborilero. La categoria di "sin fin" per molte delle melodie tamborilero è una categoria generalmente accettata.

<sup>15</sup> Le "Cantigas de Santa María" (Canti di Santa Maria) sono una raccolta di canti dedicati alla Vergine Maria del 13<sup>th</sup> secolo, raccolti dal re Alfonso "Sabio" (Il Saggio). Esistono tre raccolte, la più grande delle quali contiene oltre 400 voci, accompagnate da splendide illustrazioni in miniatura a colori.

<sup>16</sup> "Nota sull'e-text: questo testo delle [Renascence Editions](#) è stato trascritto da R.S. Bear, nel luglio 2000, dalla ristampa Bodley Head del 1923. Il testo di partenza è quello della Bodleian Library, art. 4 . 4° . L. 62; le correzioni apportate da G. B. Harrison nel 1923 sono state mantenute. Eventuali errori sono imputabili all'attuale editore. Il testo è di pubblico dominio. Il contenuto esclusivo di questa presentazione è protetto da copyright © 2000 dell'Università dell'Oregon. Solo per uso educativo e non profit. Inviare commenti e correzioni all'editore".  
<http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>

<sup>17</sup> Questo è davvero curioso se si considera che il cacciatore/pastore della leggenda di El Rocío è stato riconosciuto, anche dalla Hermandad di Almonte, come molto probabilmente originario di Villamanrique, se non di Almonte. Non si tratta di una vera e propria disputa, ma di una testimonianza della stretta relazione tra le due città riguardo a El Rocío. Villamanrique è una tappa obbligatoria per tutte le Hermandades (vedi mercoledì nel diario) ed è la Hermandad più antica, seconda solo ad Almonte. Se si considera che l'insieme delle leggende delle statue è chiamato "Ciclo del Pastore" per il ruolo centrale del pastore come scopritore delle immagini, per il fatto che il Tamborilero è strettamente legato ai pastori, per il fatto che il suo flauto è il flauto a tre fori dei pastori e per il fatto che tradizionalmente guida tutte le processioni religiose, allora le relazioni diventano decisamente intriganti.

Inoltre, la relazione tra i confini di ogni tipo, le processioni e il Rocío è un tema ricorrente. Si noti che la storia stessa del Rocío inizia con la risoluzione di una disputa di confine tra Huelva e Siviglia (App. A). Il fatto che El Rocío si trovi di fatto a Huelva, ma che la musica di Siviglia domini il pellegrinaggio, mi ha sempre lasciato perplesso.

<sup>18</sup> Vale la pena di notare che il titolo dell'opera di Molina (che ha scritto il libro insieme al famoso cantante di flamenco Antonio Mairena), lo intitola: *Mundo y Formas del Cante flamenco*, "[Il] mondo e le forme del canto flamenco" (corsivo mio).

<sup>19</sup> La città di Sevilla (Siviglia) è una città molto importante in Andalusia, non da ultimo per la sua importanza musicale (Molina 1963, 36-40). Il barrio di Triana ("Tre Annes"), soggetto per molte delle Sevillanas Rocieras, si trova al di là del fiume Guadalquivir da Siviglia. La sua vicinanza a El Rocío (mappa, Appendice B) ha avuto un ruolo importante nella storia di El Rocío fin dall'inizio, come si può vedere nella cronologia dell'Appendice A.

<sup>20</sup> Gli scrittori spagnoli che ho incontrato non fanno distinzione tra un Fandanguillo qualiasi e un Fandanguillo processionale. Il motivo è che ogni villaggio dell'Andalusia ha i propri Fandanguillos e le proprie processioni in cui vengono cantati. I Fandanguillos che non sono processionali non sono considerati un genere a sé stante. Ho dovuto sfogliare il materiale per rendermi conto che la maggior parte dei Fandanguillos erano, in effetti, processionali. Ma la cosa più importante è che quelli processionali non solo sono i più antichi, ma sono di gran lunga i più importanti. Per esempio, ogni volta che il Merchant fa riferimento a un Fandanguillo tipico di un certo villaggio, quasi tutti gli esempi sono in realtà canti processionali.

<sup>21</sup> Questo mi suggerisce inoltre che, sebbene gli spagnoli possano ora, più o meno, marciare/danzare sulla stessa forma musicale di base, non lo fanno con la stessa melodia. Come si rende conto chi ha un minimo di familiarità con questo Paese, mantenere e cantare le proprie canzoni non è cosa da poco. Il detto spesso ripetuto dagli spagnoli è molto rivelatore: "Gli Stati Uniti sono una nazione composta da molti Stati, ma la Spagna è uno Stato composto da molte nazioni".

<sup>22</sup> Per semplificare la confusione, ai fini della presente dissertazione, chiamerò i fandanghi ritmici, che io metto in relazione con i fandanghi processionali, come i Fandanguillos, e quest'ultima varietà più personale come i Fandangos. Tuttavia, nella provincia di Huelva, non essendoci distinzione tra i due, quando si deve fare una distinzione varie fonti danno definizioni contraddittorie. Merchant in realtà li definisce al contrario di come li definisco io (1999, 16). Tuttavia, una volta fuori da Huelva, le definizioni diventano più stabili perché tra i flamencos, tutti gli autori chiamano Fandangos Grande, la variante che cantano, e relegano a Fandanguillos quella che considerano "folclorica", che è quella che io riferisco direttamente alla processione.

<sup>23</sup> Sebbene Merchant e altri sostengano che il *Tarantos* sia una varietà del fandangos, sono convinto, per una serie di ragioni, che non lo sia. In primo luogo, non vi è alcuna somiglianza nella caratteristica chiave: il contorno melodico. In secondo luogo, il ruolo della chitarra nello stabilire la tonalità è troppo centrale. In terzo luogo, i *tarantini* possono essere visti molto meglio come derivati dalla *tarantella* italiana e influenzati dallo stile canoro dei Fandangos Grandes solo in seconda battuta. Questo argomento, tuttavia, non rientra nei limiti di questa dissertazione e dovrà essere sviluppato altrove.

<sup>24</sup> Sto usando il termine "sintonizzazione" all'interno del modello neurobiologico della neurofenomenologia di Laughlin, McManus e d'Aquili, come definito nel tutorial online di Laughlin: [www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm](http://www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm). Sebbene gli autori si occupino principalmente di pratiche rituali formalizzate e della loro capacità di "sintonizzare" il sistema nervoso entro certi parametri, io considero la juerga come se funzionasse molto come un rituale, all'interno del rituale generale delle romerías andaluse (ancora una volta, El Rocío è solo una delle tante romerías). La juerga può anche essere vista come un comportamento formale ritualizzato all'interno della società andalusa in generale, con la sua gerarchia di valori e protocollo. Che si svolga in una strada del villaggio o su un palcoscenico, l'estetica comportamentale della juerga è ben definita e ben compresa dai partecipanti.

Ancora più importante, i suoi effetti - la creazione di un'estetica comunitaria che poi si incarna nel comportamento - seguono da vicino il modello che Laughlin, McManus e d'Aquili presentano come potenziale e obiettivo del rituale.

<sup>26</sup> Questa poesia è stata inviata anonimamente a Rocío.com da un Rociero. Il sentimento espresso è un sentimento comune tra i Rocieros e si trova in diverse canzoni. Ho scelto di usare questa poesia come esempio proprio perché non è mai apparsa in una registrazione di un cantante famoso.

<sup>27</sup> Un esempio è costituito dagli archivi e dalle pubblicazioni delle Hermandades. Questi documenti storici vengono conservati, approfonditi e pubblicati dai membri delle confraternite.

<sup>28</sup> Sebbene non ne sia a conoscenza di prima mano, ho spesso sentito dire da appassionati di Bull Fight che il battimani ritmico spontaneo è un elemento dello spettacolo. Il numero di persone che applaudono spontaneamente sarebbe paragonabile a quello di una partita media dell'NBA o della NFL. Credo che il lettore sarà d'accordo sul fatto che se le cose stanno effettivamente così, se persone che contano migliaia di persone possono applaudire un modello ritmico (per quanto semplice) all'unisono, con gli accenti corretti e senza alcun agente sincronizzatore esterno (nessun direttore d'orchestra), ciò è di grande interesse per il campo dell'etnomusicologia.

<sup>29</sup> Ciò che colpisce particolarmente di questa cifra è che si tratta di una media in sé. Rappresenta la media dei BPM che i Rocieros cantavano quando sono entrati in città. Tuttavia, ho preso le misure dalle mie riprese dei diversi carri, *uno per uno*, mentre

passavano nel campo della mia telecamera. Ogni carro aveva ovunque

da tre o quattro fino a otto persone che cantavano dal retro dei carri coperti. Dovevo aspettare il passaggio di un carro per cogliere i cantanti dal retro, e poi spostarmi alla mia sinistra per cogliere i conducenti del carro successivo, che a volte cantavano anche loro. L'aspetto interessante è che ogni carro cantava la canzone che gli capitava di cantare. Non c'era alcuna possibilità di sincronizzazione. D'altra parte, anche la coerenza del tempo non può essere casuale.

<sup>30</sup> A qualsiasi argomentazione che possa far pensare che il tamborilero funzioni in modo simile a un direttore d'orchestra, la risposta è categoricamente *no*. Il tamborilero non è affatto un requisito dell'esecuzione musicale. Può suonare per le danze di arresto della processione, oppure no. Non importa in un modo o nell'altro, i Rocieros, come ho potuto constatare più e più volte, sia in molte fermate della processione, sia naturalmente nella juerga dove raramente era presente un tamborilero, ballano, cantano e battono il ritmo senza direttive e senza bisogno di alcun accompagnamento strumentale. Il fatto che il tamborilero funzioni musicalmente quasi esclusivamente in una veste simbolica fa parte del suo enigma: che cosa simboleggia esattamente? Un altro modo per porre questa domanda è: *che cosa è stato spostato dalla sua funzione simbolica?*

<sup>31</sup> Sebbene il testo possa sembrare a prima vista un po' banale ed eccessivamente sentimentale, si consideri quanto segue: Il nome originale della Vergine "Virgen de las Rocinas" (López Taillefert 2002, 22) aveva a che fare con le cavalle, o nags, le cui origini del termine "incubo" sono usate in riferimento a un'antica divinità femminile associata ai cavalli (Graves [1948] 1975, 383-385). La zona di Doñana è famosa per la sua storia di cultura equina (Muñoz Bort 1993).

<sup>32</sup> Anche in questo caso, a meno che non si consideri il fatto che stava esprimendo il proprio rapporto con la cultura del cavallo. Ci sono stati molti episodi in cui sono state fatte allusioni molto dirette a eredità culturali più antiche. Quindi non sarebbe affatto sorprendente scoprire che la signora era molto aperta sul suo rapporto con tali eredità. Come rivela Allen Joseph, l'Andalusia è una cultura molto antica e profonda che ha assorbito molto, ma è cambiata poco.

<sup>33</sup> È risaputo tra i Rocieros che i membri di questo famoso gruppo sono membri della loro Hermandad. Tuttavia, le informazioni sono disponibili anche su questo sito web biografico <http://www.ediciones-senador.com/biografias/bioagines.htm> Tuttavia, ciò che emerge anche dalla loro biografia e dai loro testi, è un alto grado di coscienza sociale e di attivismo sociale. La canzone "El Adiós" presentata sopra e su ST -13, pur essendo stata riconosciuta da Papa Giovanni Paolo II (vedi biografia), non è apertamente religiosa ed è diventata un successo internazionale. Questo gruppo, pur essendo molto cattolico, è anche molto socialista nelle sue idee politiche e molto attivo. Questo è uno dei tanti aspetti della cultura andalusa che sembrano essere paradossali per molti sociologi, intrappolati nelle loro teorie dottrinali e dogmatiche, ma che in realtà sono così naturali e comuni quando vengono compresi dalla base rituale; l'*uguaglianza* è coltivata all'interno dei rituali.

<sup>34</sup> Questo è un altro caso di come le terminologie relative alle pratiche rituali andaluse possano essere molto incoerenti. Quello che ho riscontrato è che in generale oggi, indipendentemente dalle fonti che ho citato, le Hermandades sono indice di una romería, e le Cofradías di solito indicano una confraternita della Settimana Santa. Tuttavia, ci sono delle eccezioni. Le confraternite della romería de La Virgen de las Cabeza, di cui si parla nel capitolo 2, ad esempio, sono chiamate Cofradías. Tuttavia, ciò che è importante è la delineazione della modalità emotiva che caratterizza la loro espressione rituale, e queste sono coerenti: "de Gloria" per la glorificazione gioiosa e "de penitencia" per le pratiche penitenziali.

<sup>35</sup> Queste osservazioni sono mie personali. Essendo stato cresciuto cattolico, ho partecipato alla Messa per tutta la vita. Tuttavia, la liturgia della Messa è verificabile in numerose fonti, tra cui la *Nuova Encyclopedie Cattolica dell'Avvento*.

<sup>36</sup> App. B comprende il calendario e le mappe che fanno riferimento alle voci sottostanti.

<sup>37</sup> Il concetto di narrazione come elemento costitutivo di base, da cui un individuo trae un senso di sé, è ben sviluppato nella letteratura del costruzionismo sociale e ben compreso dalla maggior parte dei lettori delle scienze umane. Ecco solo un esempio della sua ubiquità: Burr (1995), già citato più volte in questo lavoro, ha come titolo del capitolo 8: "Che cosa significa essere una persona; il sé come costruito nel linguaggio" (125), in cui c'è un sottocapitolo intitolato: "Harré e il sé grammaticale" (125), e un altro come "Il sé nella narrazione" (134). Nel bene e nel male, questi concetti sono entrati a far parte della letteratura corrente e fanno parte del progetto generale di strutturalismo iniziato da F. Saussure e C. Lévi-Strauss, come ho discusso nel Capitolo 11. Anche il gergo che li accompagna, come ad esempio "languaged", come "languaged self", sono, bene o male, ben radicati nella letteratura, da cui l'uso del termine da parte di Becker. Possiamo solo sperare che, come molte altre parole di moda e verbosità del passato, col tempo cadano in disuso. Tuttavia, per il momento costituiscono una parte del vocabolario di lavoro.

<sup>39</sup> È interessante notare che la "lingua" del Silba Gomero utilizza solo quattro consonanti e a ciascuna di esse è assegnato un tono. Come descritto nel capitolo 4, i toni fondamentali del flauto dei pastori sono quattro. Sto confrontando le relazioni intervallari tra di essi, ma per ora non sono giunto a nessuna conclusione.

<sup>40</sup> Sebbene non sia disposto ad argomentare questo punto in questo momento, si potrebbe dimostrare che il pensiero simbolico stesso è un prodotto dello spostamento dell'esperienza religiosa in simboli; cioè, una deriva simbolica.

## Appendice A: Legenda e cronologia

La leggenda e la cronologia di El Rocío sono raccontate dalla Hermandad *Matriz* (Madre, o Primaria) nella sua "*Regla Directiba*" (Direttiva Ufficiale, o Pronuncia) pubblicata nel 1758 e ristampata in facsimile nel 2003 dal Comune di Almonte. La prima sezione della narrazione è una breve e poetica resa del contesto storico della leggenda stessa. Ho tradotto e riassunto la sequenza degli eventi, così come appaiono nella narrazione, in sei punti principali, elencati di seguito.

A questi elementi si farà nuovamente riferimento nel quadro storico documentato che segue la traduzione della leggenda stessa.

- 1) Come Dio, nella sua provvidenza, ha permesso la conquista della terra da parte dei Saraceni nel terribile VIII secolo.
- 2) In fuga dall'improvvisa avanzata dei Saraceni, affinché le reliquie e le statue non venissero profanate, furono nascoste nella natura. Nel corso dei secoli furono dimenticate.
- 3) Con l'avanzare dei cristiani, le statue e le reliquie riemergono come "fiori mai così apprezzati in questa terra". Ne vengono nominate otto, tra cui la Vergine di questa Confraternita (Almonte), che è la Vergine di El Rocío.
- 4) Gli spagnoli godevano ora di una libertà "innocente" dopo la "pulizia" dell'Andalusia dal giogo tirannico dei saraceni "impuri".
- 5) Dio pose allora una "Casa di Rifugio" e una "Piscina Mistica" dove gli spagnoli appena liberati potessero essere purificati dalle infermità dello spirito e del corpo, e un albero abbondante alla cui ombra potessero trovare "tregua dalle lotte e dalle fatiche del mondo".
- 6) In questo "paradiso", allora chiamato Las Rocinas, si trovava la statua miracolosa di Maria Santissima delle Rocinas, oggetto della loro devozione e di cui "non esiste un'altra altrettanto gradita a Gesù Cristo".

Nella seguente traduzione della leggenda vera e propria, ho mantenuto la maiuscola che appare nel testo perché ritengo che le parole siano state scritte in questo modo

per richiamare l'attenzione sui loro riferimenti simbolici. Le parole tra parentesi sono i termini originali spagnoli, mentre quelle tra parentesi sono i miei commenti o le mie spiegazioni.

*Entrando nel XV secolo dall'Incarnazione del Mondo Eterno, un uomo che portava con sé della selvaggina (o apacentaba Ganado), o che stava andando a caccia, entrò nei confini della Villa de Almonte, in una zona chiamata La Rocina ["il culo di pecora"?] [un luogo in cui il fitto sottobosco rendeva impraticabile per gli uomini a piedi e accessibile solo agli uccelli e agli animali selvatici] e si accorse, a causa del veemente abbaiare dei cani, che qualcosa nascosto nella boscaglia stava eccitando la loro reazione istintiva. Si fece strada nella boscaglia, anche se gli costò molta fatica, e in mezzo alle spine scoprì un'Immagine di quel Giglio sacro, intatto dalle spine del peccato, vide all'interno di quella Mistica Radica in mezzo al calore del peccato originale vide un'Immagine della Regina degli Angeli di altezza naturale seduta all'interno del tronco secco di un Albero. [Qui la parola "tronco" è stata scritta come "trono", ma l'errore è segnalato alla fine del libro in un elenco di errori]. Aveva le dimensioni e la bellezza di una pellegrina. Era vestita con una tunica di lino bianco e verde, e la sua meravigliosa bellezza attraeva anche l'immaginazione più libertina (imaginación mas libertina).*

*Una scoperta così preziosa, che non si aspettava di trovare, lo riempì di una gioia inimmaginabile e, volendo rivelare a tutti questa meraviglia, prese l'immagine sulle spalle e si fece strada con estrema fatica attraverso la boscaglia fino a raggiungere una radura. Poiché era sua intenzione installare il bellissimo simulacro nel villaggio di Almonte, a tre leghe di distanza dal luogo, seguendo le sue pie intenzioni si addormentò lungo il cammino a causa della stanchezza e della fatica. Ma al suo risveglio si trovò privo della sacra immagine e, trafitto dal dolore, tornò sul luogo dove l'aveva vista per la prima volta e la ritrovò come prima. Si recò ad Almonte dove raccontò tutto quello che era successo, e con questa notizia fece uscire il chierico e il sindaco (cabildo) del villaggio, dove scoprirono l'immagine della Madonna come l'uomo aveva raccontato, notando la bellezza intatta nonostante il lungo tempo in cui l'immagine era stata esposta alle inclemenze dei secoli, alle piogge, ai raggi del sole e alle tempeste. Presi dalla devozione e dal rispetto, la tirarono fuori dai rovi e la collocarono nella chiesa principale del suddetto villaggio, mentre erigevano un tempio nella foresta.*

*Fecero, in effetti, un piccolo Eremo lungo dieci varas, e lì fu costruito un Altare in cui collocare l'Immagine in modo tale che il tronco in cui era stata scoperta potesse servire da piedistallo (peana). Lì era venerata con il nome di Vergine delle Rocine [titolo che con il tempo è stato cambiato, non senza una mirabile allusione mistica, con il nome di "Vergine delle Rocine", n.d.t.].*

*Rocío] nonostante sulla spalla del simulacro sia scritto Nostra Signora del Soccorso (Nuestra Señora de Los Remedios).*

José Trujillo Priego riferisce che altre cronache e tradizioni orali riportano una variante leggermente diversa (non cita però le fonti). (In questa versione, il cacciatore viene avvisato dai cani del volo di una colomba bianca che si è rifugiata nella cavità di un tronco d'albero. Il cacciatore aspettò che l'uccello uscisse, ma quando passò abbastanza tempo e lei non emerse, cercò di spaventarla, ma neanche questo funzionò. Infine, infilò la mano nella cavità del tronco e, invece di trovare l'uccello, sentì la figura di una statura. Il resto della storia presumiamo sia lo stesso. (Trujillo Priego 1995, 47).

Quella che segue è una raccolta di dati storici relativi alla storia documentata della Virgen del Rocío. Seguo lo schema di base tracciato da Trujillo Priego (349-353) e ho aggiunto voci e commenti dalle altre fonti del Rocío.

## ***Medievale***

### **Tredicesimo secolo**

**1262**

Il re Alfonso X "il Saggio" conquista la città di Niebla. In un piccolo tempio moresco degli Almohades, il re fece collocare una statua della Vergine.

**1270**

"Documenti e atti storici" fanno pensare che in quell'anno fosse stato completato un piccolo eremo che Alfonso X aveva precedentemente ordinato di costruire da un tempio moresco ristrutturato in una zona chiamata Las Rocinas, dove fu installata una statua gotica che venne chiamata Nostra Signora delle Rocinas. [Rocinas può essere tradotto come "ronzino", cavallo da tiro].

**1280**

Pastori e cacciatori dei villaggi di Muras e Almonte visitano regolarmente l'eremo e ne attestano l'esistenza.

**1282**

Alfonso X viene detronizzato.

### **Quattordicesimo secolo**

**1335**

I rappresentanti di Siviglia e Niebla si incontrarono nella taverna di Joaquín Fraile, vicino alla chiesa di Santa María de Las Rocinas, per fissare i confini tra loro.

**1340**

L'eremo di Santa María de las Rocinas è citato più volte nel libro di caccia del re Alfonso XI .

**1349**

La signora Urraca Fernández, di Niebla, ha due maravedíes per la costruzione dell'eremo di Santa María de las Rocinas.

**1388**

Viene fondata la Confraternita dei Cacciatori di Santa María de las Rocinas.

### **Quindicesimo secolo**

**1400**

Si tiene un'altra riunione tra i rappresentanti di Niebla e Sevilla per risolvere alcune controversie sui confini. L'incontro si svolge nella Chiesa di Santa María de las Rocinas.

### **[Data sconosciuta]**

Emerge la leggenda di un cacciatore o di un pastore che trovò l'immagine di Nostra Signora di Los Remedios.

### **[Data sconosciuta]**

Il duca di Medina Sidona acquista il villaggio di Almonte e il suo distretto, che comprende l'eremo di Santa María de las Rocinas.

## **XVI secolo**

**1548**

Ad Almonte esiste un'associazione con i suoi regolamenti che alla fine diventerà l'organizzazione da cui nascerà l'attuale Confraternita di Almonte.

**1550**

Nella vicina città di Villamanrique esiste anche una sorta di organizzazione che potrebbe essere stata il predecessore della prima Confraternita filiale di oggi.

**1551**

Anche nel villaggio di Pilas c'è un gruppo di persone che si riunisce per assistere l'Eremo, e sono i predecessori dell'attuale Hermandad.

**1571**

Un nobile della città di Niebla e il duca di Medina Sidonia ricondizionano l'eremo che era caduto quasi in rovina e lo dotano di un cappellano.

**1574**

Ad Almonte, il convento di *La Victoria* viene fondato dalle suore francescane della città di Mínimos. Le suore del convento diventano le custodi dell'eremo per i successivi 20 anni. Nella città di Siviglia, i membri dell'eremo di

il Maeztrazgo de Santiago agisce anche come custode dell'eremo e si prende cura dell'immagine.

### **1580**

Ci sono riferimenti che indicano che in quest'anno, a causa dei raptus della peste, la Vergine di Santa María de las Rocinas viene portata ad Almonte. [Questo sarebbe stato un atto rituale, anche se la Vergine non è ufficialmente la patrona della città].

### **1586**

Nella città di La Palma del Condado si forma un'associazione che visita la Vergine e che sarà all'origine dell'attuale Hermandad.

### **1587**

Baltasar Tercero arriva da Lima, in Perù, e dota l'eremo della Vergine di Santa María de las Rocinas di 2.000 pesos d'oro per sostenere un cappellano in perpetuo per la recita di messe e preghiere speciali in suo favore. [Baltasar III fu uno dei conquistadores del Perù (Taillefert 1991, 51). Lasciò una dotazione per le Messe che sarebbero state celebrate a suo nome dopo la sua morte. Questa pratica è un esempio della quintessenza della "Messa simbolica", in cui non è necessario che sia presente nessuno, se non il sacerdote officiante.

## **XVII secolo**

**1607**

È documentato che in quell'anno ebbe luogo una "Venuta della Vergine" ad Almonte [più che probabile un'altra processione rogazionale, ma i motivi non sono certi].

**1638**

Il nome della Vergine viene cambiato da Vergine di Santa María de las Rocinas a *Virgen de El Rocío* e la località dell'eremo viene ribattezzata *El Rocío*. [Non è certo chi abbia ordinato di compiere questi atti. La Gerarchia ratifica queste decisioni ma non le istiga].

**1640**

L'immagine antica viene trasformata per conformarsi alle "postridentiste" o concettualizzazioni teologiche del momento. [Il termine si riferisce al Concilio di Trento (1545-1563) dove, tra le tante questioni politiche e teologiche importanti, si discusse e si codificò l'arredamento adeguato per le immagini. Fino ad allora, l'immagine era vestita con una veste bianca e verde, che le conferiva un aspetto più biblico, diverso dall'attuale stile gotico che ancora indossa].

**1648**

Un'epidemia di peste desola l'Europa e in particolare l'Andalusia. Miracolosamente, Almonte è libera dal flagello.

## 1653

La Vergine del Rocío viene proclamata patrona di Almonte. Gli abitanti di Almonte giurano alla loro Signora di difendere la sua Immacolata Concezione. [Si noti che la dottrina dell'Immacolata Concezione, che non si riferisce a Maria ma a sua madre Sant'Anna, è fortemente sostenuta da molti europei, compresi gli andalusi, e tuttavia non è stata accettata come dottrina della Chiesa fino al 1853 (Nuovo Avvento)].

Per la seconda volta, l'immagine viene trasformata secondo le nuove dottrine teologiche dei "postridentisti".

L'associazione esistente prende il nome di *Cofradía de Nuestra Señora del Rocío de Almonte* (Nostra Signora del Rocío di Almonte). [Si tratta della prima Hermandad ufficiale, anche se le distinzioni "de Gloria" e "de Penitencia" non sono ancora delimitate dalla nomenclatura. Ciò può essere dovuto anche al fatto che, in questo momento, Ella è molto patrona e rogazionale, dato che la romería all'immagine non è ancora stata istituita].

## 1677

I *carboneros* (fornitori di carbone) della città di Sanlúcar de Barrameda che frequentavano la *Doñana* (la grande riserva di caccia boscosa a sud di El Rocío) formano un gruppo interessato e visitano la Vergine di El Rocío nel suo eremo. Come per le altre Hermandades, questa è l'origine dell'attuale Hermandad.

## **Settecento**

### **1718**

Nella città di Moguer, è iniziata quella che oggi è la loro Hermandad.

### **1730**

A causa di malattie e correnti d'aria, la Vergine viene trasferita dall'eremo ad Almonte. Arriva coperta, alle 8 del mattino, alla Cappella, dove il sindaco la svela. Miracolosamente piove l'ultimo giorno della novena che il paese le aveva dedicato affinché alleviasse le loro sofferenze.

### **1738**

In tre diverse occasioni, a causa della grave siccità che ha colpito Almonte e il distretto, la Vergine viene trasferita in città.

### **1755**

Il "Terremoto di Lisboa" distrugge l'eremo e forse provoca qualche piccolo danno all'immagine, che viene successivamente restaurata. La vergine viene trasferita ad Almonte, dove si celebrano le feste di Pentecoste negli anni 1756 e 1757.

**1758**

Il vicario generale dell'Arcivescovo di Spagna approva le *Primitivas Reglas* (norme di fondazione) della Cofradía che esiste ad Almonte dal 1548.

**Ottocento**

**1810**

Gli uomini di Almonte rifiutano di formare una milizia civica, come richiesto dal Principe di Aremberg, il comandante francese dell'esercito di occupazione di Napoleone, che all'epoca aveva sede nella città di La Palma.

**1810**

Dopo la morte del capitano francese Dosau per mano degli uomini di Almonte, il feldmaresciallo Soult invia un piccolo contingente di cavalleria per saccheggiare la città, raderla al suolo e giustiziare tutti gli abitanti. Miracolosamente, gli 800 fanti che accompagnavano la cavalleria non arrivarono mai, così il comandante poté solo saccheggiare la città e trattenere il sindaco e il suo vice, per poi lasciarli liberi nella città di Hinojos. Quando il comandante fu informato che la fanteria si trovava nella città di Pilas, ordinò di richiamarla e partì senza completare gli ordini dei suoi superiori.

In risposta all'evento miracoloso, Almonte compie atti formali di gratitudine e ufficializza che il 19 agosto di ogni anno venga eseguita una Misa Solemne cantata.

## **1812**

Si celebrano atti di gratitudine per l'espulsione dei francesi e la liberazione dell'Andalusia.

## **1813**

In ricordo del *Voto eterno* per gli atti di ringraziamento, il 19 agosto viene iniziato il primo *Rocío Chico* (Piccolo Rocío).

## **1887**

Il Rosario notturno viene introdotto nei rituali della Pentecoste grazie all'iniziativa di Francisco Bedoña, Fratello Maggiore dell'Hermandad di Villamanrique, che lo aveva proposto alla Venerabile Hermandad di Almonte e alle altre Confraternite.

In segno di gratitudine per aver liberato la popolazione dall'epidemia di colera, la Vergine viene trasferita ad Almonte. La ricevono con un arco di trionfo e fuochi d'artificio.

## **Novecento**

### **1913**

Il primo centenario del [*Voto de accion de gracias*], il Rocío Chico, viene celebrato con una lapide commemorativa posta lungo la parete sinistra dell'eremo.

**1915**

Per il restauro dell'eremo, le Vergini vengono trasferite ad Almonte.

**1919**

Incoronazione canonica di Nostra Signora del Rocío e del Bambino.

**1920**

Il Sommo Pontefice, Benedetto XV, concede il titolo di Pontificia all'Hermandad di Almonte.

**1932**

La popolazione di Almonte trasferisce la Vergine ad Almonte come atto di sfida contro il consiglio comunale per aver rimosso un'immagine in ceramica della Vergine da una parete del municipio. La popolazione non lo tollera, ci sono arresti, ma di fronte alla loro determinazione, la ceramica viene riportata al suo posto.

**1948**

Nella città di La Palma del Condado è stata fondata l'unica *Hermandad del Pastorcito* (il Piccolo Pastore). Questa confraternita è sotto la tutela dell'Hermandad di La Palma.

**1949**

La Vergine viene trasferita nella sua città per la celebrazione della chiesa parrocchiale restaurata. Anche se era già in corso, le date dei trasferimenti ad Almonte sono state fissate ogni sette anni.

**1956**

L'arcivescovo di Huelva si oppone al trasferimento della Vergine ad Almonte. Gli uomini di Almonte non lo accettano e il prelato è costretto a recarsi ad Almonte per comunicare la sua autorità al popolo.

**1963**

Il vecchio eremo viene abbattuto e la Vergine viene trasferita ad Almonte attraverso il percorso de *Los Llanos* (*Le Pianure*).

**1964**

Iniziano i lavori per la costruzione del nuovo santuario in stile barocco. La prima pietra viene posta da *don Pedro Cantero Cuadrado*, arcivescovo di Huelva.

**1969**

Il nuovo santuario viene benedetto da *don José María García Lahiguera*, arcivescovo di Huelva.

## **1975**

La morte di Franco dà inizio alla crescita esponenziale di El Rocío nota come "Masificacion" (Murphy e Faraco 2000).

## **1984**

Vengono eretti recinti e barriere di rete metallica, la terra viene lottizzata e il sentiero di Los Llanos viene chiuso. Tuttavia, gli Almontiani passano con la Vergine, tagliano le recinzioni e alla fine il sentiero viene riaperto.

## **1990**

Una piena improvvisa distrugge i sostegni del ponte *Olivares*, sul quale abitualmente passa la Vergine nelle sue "*venidas a Almonte*".

## **1992**

Al *santuario* arrivano i capi reali di Spagna, Sir Juan Carlos e Dame Sofía, per assistere alle ceremonie di chiusura del Congresso di Marianesimo e Marianologia. Alla cerimonia assiste anche Sua Eminenza, il rappresentante pontificio.

## **1993**

Sua Santità Papa Giovanni Paolo II visita il *santuario*.

**1994**

Si celebra il LXXV anniversario dell'incoronazione canonica di Nostra Signora del Rocío e il XXV anniversario della Benedizione del Nuovo Santuario.

**199?**

L'inquinamento del fiume Quema - come raccontano le signore della *carreta* "La Curra".

**2004**

Puente Ajoli viene abbattuto da un'auto spazzata via da un'alluvione improvvisa. C'è una morte. Mi è stato raccontato da Sebastian. Nuovo ponte costruito dal corpo militare degli ingegneri.

## Appendice B: Itinerario e mappe di

L'intero pellegrinaggio può durare quattro giorni per alcuni, quasi due settimane andata e ritorno per altri, a seconda della distanza e del particolare itinerario. La Hermandad di Granada, con la quale ho partecipato al pellegrinaggio, impiega un totale di 13 giorni tra andata e ritorno. Quello che segue è l'itinerario di base del percorso fatto nel 2003. Ho incluso anche alcuni commenti del percorso leggermente diverso del 2004, quando qualcosa era particolarmente degno di nota. La linea rossa nella Fig. B-1, la mappa dell'Andalusia, traccia il percorso di Granada. Ogni giorno dell'itinerario inizia con una mappa in cui è tracciata in blu la distanza percorsa in quel giorno.

**Figura B-1 Mappa generale dell'Andalusia**  
La linea rossa traccia il percorso della Confraternita di Granada. Da Granada a Siviglia ci sono solo 120 miglia (tutte le mappe sono state fornite dal Centro de Estudios Rocieros, Almonte, Huelva, Spagna).



**Figura B-2 La città di Santa Fe**  
**La prima tappa (2003) si trova a soli 16 miglia a ovest di Granada.**

## Primo giorno

Sabato 31 maggio 2003

- a. 11:00 Messa alle 11 "Solemne Misa de Romeros" Chiesa di San Pietro e San Paolo, cantata dal "Coro Rocieros".
- b. 14:00 La Hermandad va in processione: 47 *carretas* decorate trainate da trattori, una ventina di persone a cavallo e il resto a piedi per le vie principali di Granada, per portare fiori alla Vergine patrona di Granada, "Santa Vergine delle Angosce" (*la Santísima Virgen de las Angustias*). Il canto della *Salve Maria* e la partenza.
- c. 15:30 Sosta per riposare e mangiare presso il campo (*esplanada*) del Centro sportivo.
- d. 17:00 Partenza in autostrada (*vega*) verso Santa Fe. Prima esperienza di canto e danza della famiglia Caballero. Una scena molto rivelatrice e potente.
- e. 19:00 Arrivo a Santa Fe, accoglienza da parte della Confraternita di Santa Fe e offerta di fiori al loro patrono. Canto della Salve Maria (*La Salve*).  
 La chiesa e la piazza. Sebastián .

La bella processione delle due confraternite che si incontrano sotto l'arco. La mia prima impressione della musica dei Tamborileros. Due musiche diverse che si avvicinano. I petali di rosa che cadono.

Porto lo striscione del Simpecado verso l'accampamento.

- f. 20:** **00Arrivo al campeggio** La gente viene a salutare gli amici. Arrivano i miei nuovi amici americani.

Canto per tutta la notte da parte di entrambi i Coro Rocieros (all'epoca non lo sapevo), per lo più di Sevillanas e Rumbas. Musica eccezionalmente buona.

- g. 24:00Canto del Rosario** È passato un po' di tempo prima che mi rendessi conto che questo avveniva ogni sera.



Figura B-3 Il campeggio del giorno 2 si trovava alla periferia di Osuna.

## Secondo giorno

Domenica 1 giugno 2003

- a. 08:30Partenza da Santa Fe, direzione La Roda.**

- b. 12:** **30Arrivo a La Roda.** Offerta di fiori alla Vergine Patrona delle savane [*Virgen de los Llanos*]. Passaggio dietro il Simpecado per la prima volta, con la gente che canta e batte le Sevillanas. Il primo ascolto di Juan Crespo. Il canto per la casa di riposo per anziani (*asilo de ancianos*), i musicisti e la gente che piange, poi per le suore (*Siervas de Evangelio*).

- c. 14: 30Arrivo al campeggio. Pranzo.
- d. 16: 00Partenza per Osuna: problema al trattore?
- e. 20:00Arrivo a Osuna-campeggio e sosta benzina. Le signore de "La Curra" ci invitano a partecipare alla loro carreta. Elvira canta la sua "mi borrachera" e noi facciamo la nostra prima esperienza intima cantando le Sevillanas. Anche Sebastián è con noi. Entra il travestito che va al battesimo. [Rocío I, #1, 04:55:11]. Camminiamo di notte e vediamo la gente che canta al Simpecado.

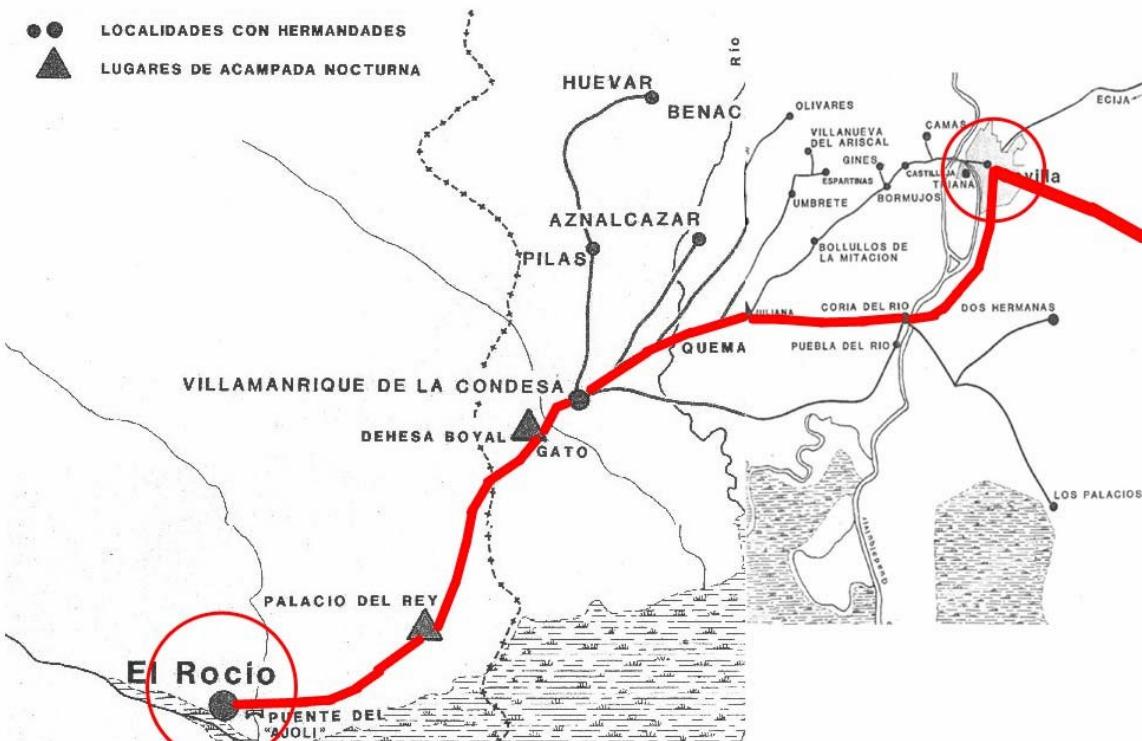


Figura B-4 Le principali vie di pellegrinaggio che convergono verso El Rocío



**Figura B-5** A sud fino a Siviglia, attraverso il fiume Guadalquivir e fino a Coria.  
Abbiamo seguito l'autostrada verso sud fino a Siviglia (senza fermarci) e poi ci siamo diretti a sud per essere traghettati attraverso il fiume Guadalquivir fino alla città di Coria.

### Terzo giorno

Lunedì 2 giugno 2003

- a. 08:00 Partenza per "La Corchuela".
- b. 12: 00 Arrivo a la Corchuela per il pranzo e il riposo.
- c. 15: 30 Arrivo al traghetto di Coria [Embarcadero de Coria].  
Attraversamento del Guadalquivir.

Vedo per la prima volta il Simpecado e i buoi. I due traghetti portano due carretas alla volta attraverso il Guadalquivir. Una grande nave da carico risale il fiume. Evidentemente il fiume è molto profondo.

Un gruppo balla e canta mentre aspettiamo di attraversare. Ci vuole tutto il giorno.

Dall'altra parte aspettiamo il resto, esplorando la città. La traversata del traghetto pieno di cavalieri.

L'attraversamento del Simpecado è un evento molto importante. Folla fitta e molti applausi e musica.

La processione alla Chiesa di Coria e alla Confraternita. La bella scena nella piazza davanti alla porta della chiesa.

La processione verso il campeggio. La famiglia parcheggiata accanto ai Caballeros ci ha invitato al loro tavolo mentre cantavano e mangiavano.

### (Terzo giorno, 2004)

Ci siamo trovati in un "ingorgo" di confraternite davanti a noi che erano ancora nella Chiesa. Ci siamo fermati diverse volte lungo la strada e la gente ha ballato e cantato.



Figura B-6 Percorso da Coria a Julianiana

Il quarto giorno abbiamo lasciato Coria attraversando le risaie che si trovano a ovest e ci siamo uniti ai percorsi principali delle altre Hermandades al di fuori della zona chiamata Julianiana.

## Quarto giorno

Martedì 3 giugno 2003

a. 08: 00Santa Misa

b. 08:30Salida dell'accampamento di Coria direzione camino delle arance e vendita della Cruze. Notiamo per la prima volta l'allevamento di animali. Il campeggio è in realtà una piccola arena per la corrida. La passeggiata lungo le strade di Coria. Cavalli, carretas, pellegrini a piedi. I nuovi stivali di Lisa e i commenti del vecchio.

Camminando tra le risaie, ho pensato che fossero paludi. Non è altrettanto attraente o romantico quanto il bellissimo episodio di Santa Fe e l'attraversamento del Guadalquivir. Gli aerei da coltivazione che atterrano e decollano, volando sopra la testa.

**[sopra, su Video Rocío I, #2].**

**c. 12.: 00Rezo dell'Angelus. Ritorna il rito della "Curras".**

Caldo e polvere. Mi sono sentita un po' fuori posto. Eppure era così interessante. Le tapas e la birra sono state una gradita tregua.

Il terreno cambia in boscaglia e alberi e la strada sterrata diventa un po' sabbiosa.

Lisa appare a cavallo di una piccola carrozza con un piccolo amico salato di nome Antonio e il suo esuberante cavallo *Guapa*. Buona fortuna. Soffre il caldo e gli stivali nuovi le avrebbero comunque reso impossibile il viaggio. Avrebbe dovuto cavalcare nella carreta per tutto il tragitto. Sono libero di muovermi, filmare e scattare foto.

**d. 14:00Llegada a Dehesa del Abajo, "donde se volcó el Simpecado".**

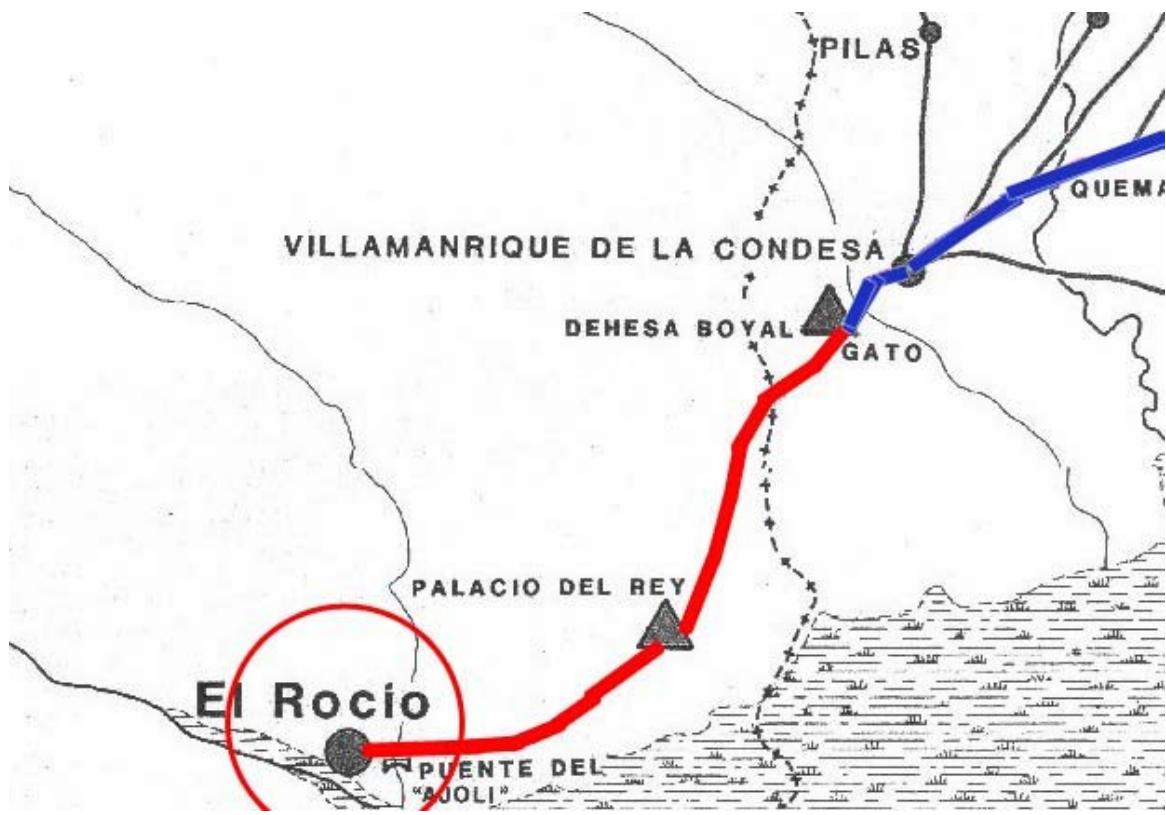
**Comida y sesto.** [Pare che alcuni anni fa il Simpecado si sia rovesciato in qualche modo in un burrone. Da allora il luogo viene segnalato durante le processioni].

**e. 17: 00Salida in direzione Tornéro e acampada  
nel percorso ecologico "Pata del Caballo".**

**f. 18:00Caminando insieme al Simpecado rezó del Santo Rosario.**

Si trattava di uno spiazzo in cima a una collina dove le carretas erano disposte in un grande cerchio con il Simpecado al centro del campo.

Quella sera c'è stato un Rosario cantato molto bello. Coro e solisti hanno cantato brani della Messa del Rocío.



**Figura B-7 Da Julian al fiume Quema e Villamanrique**  
**Il quinto giorno, al passaggio del fiume Quema, si sono svolti i battesimi. Poi ci siamo fermati nell'importante città di Villamanrique de la Condesa, dove la nostra Hermandad si è unita ad altri per rendere omaggio. Ci siamo accampati lungo il percorso non molto a sud di Villamanrique.**

## Quinto giorno

**Mercoledì 4 giugno 2003**

- a. 08: **30Santa Misa.** La Messa è stata celebrata senza musica; solo razzi per scandire i "momenti importanti". Era curioso. I cavalli non sembravano preoccupati.
- b. 09: **30Salida acampada dirección "Vado del Quema"**  
 L'accampamento iniziò a rompersi di prima mattina, con i cavalli che venivano agganciati alle carrozze o cavalcati per le loro prove. Frusci e canti di gallo, motori di carreta in funzione, Simpecado agganciato ai buoi.  
 Giornata calda e secca. Sosta al primo abbeveratoio per cavalli. Simpecado e lungo treno di persone e carretas dietro di esso.
- c. 11: **30Paso del Quema, rezo Angelus e bautizo rociero a neófitos.**

L'arrivo al Rio Quema (in realtà Rio Guadalimar) è spettacolare. È stato uno dei momenti più stimolanti di tutto il Rocío. La convergenza delle Hermandades mi ha permesso di vedere per la prima volta diversi Simpecados e diversi modi di viaggiare: la carovana. Sevilla Sur (ne sono quasi certo) era davanti a noi e li ho guardati attraversare. La sponda opposta del fiume era ricoperta di persone che cantavano e battevano le Sevillanas. Era forte e glorioso. Il Simpecado di Sevilla Sur era d'argento con fiori rossi a forma di pon-pon. Anch'esso era sorretto da "promesas".

La carovana che precedeva il Simpecado, che si estendeva attraverso il fiume e sulla riva più lontana, era bianca con rifiniture gialle e verdi (come la nostra carreta - sembra un colore comune al Rocío). I carri erano trainati da squadre di mucche, alcune con i loro vitelli legati. Alti baldacchini per riporre e dormire al secondo livello.

I petali dei fiori scorrevano lungo il torrente cadendo dal dorso dei buoi [tutti i Simpecado sono trainati da buoi].

I cavalli nel fiume che schizzano durante il canto della "Salve".

Il nostro Simpecado scende nel fiume con il Tamborilero che suona e i cavalieri che lo precedono lungo i bordi del fiume, come avevano fatto i cavalieri di Siviglia. I pellegrini con le *promesas* si tenevano dietro al Simpecadao e altri pellegrini li seguivano.

Lisa e io siamo state chiamate per essere battezzate. Il nostro battesimo da parte di Sara è stato molto bello. [Era lei la responsabile, così come lo era stata per il mio portare lo stendardo a Santa Fe e poi a Rocío.]

Seguendo il Simpecado attraverso e fuori dal fiume dopo la "Salve". Il mio invito da parte dell'amico di Compadre e il successivo passo falso.

**Rengue al salida del Quema ofrecido por la Carreta "Los Preocupados," "La Granaina," y "La Azalea."** È stata un'altra parte di questa giornata memorabile. Il rengue è stato un bellissimo esempio di canto, danza, sfarzo (la traversata) e devozione religiosa. I ballerini ballavano in file appaiate che si estendevano tra il Simpecado e il camion della birra.

La bella ragazza che canta mentre balla. Il poeta fuori campo.

La signora "promesa" che mi dava la dimostrazione di danza. Come avrei appreso l'anno successivo, era la moglie del dottore.

Il campo di girasoli.

Entrando nel bellissimo  
bosco.

**d. 14: 00Cena a Pinares de Villamanrique**

Campeggio molto bello. Ottimo pranzo. Il tipo che mi aveva invitato a bere qualcosa sta cucinando. Gli spiego perché non sono andato a bere qualcosa con lui, ma non si è tranquillizzato del tutto, anche se le sue figlie erano molto amichevoli.

Uno dei buoi non ha l'aspetto giusto.

Lasciamo il campeggio a La Curra. Carolina canta magnificamente.

- e. 16: **30Legata a Villamanrique e presentazione del Simpecado al suo Hdad. (Le auto scenderanno nella piazza del polideportivo, attenderanno il Simpecado e seguiranno l'accampamento lungo il sentiero delle "Chumberas").**

Poiché ero con Sebastián, lui non ha ritenuto interessante la Processione di Villamanrique e io non sono sceso nel punto giusto. Mi sono persa tutto, tranne la processione che lascia la chiesa e torna alle *carretas*. Tuttavia, ho fatto delle buone foto e Lisa ha colto il grande momento della chiesa da un balcone che dominava la scena. [Una lezione su cosa è importante per chi, quando e così via].

L'anno successivo ho deciso di partecipare all'intera processione nella città di Vilamanrique. Molto affollata. Diverse Hermandades che rendevano omaggio all'Hermandad e al loro santo patrono, compiendo il rituale di far trainare dai buoi il loro Simpecado (la confraternita in visita) su per la rampa di legno e fino all'ingresso della chiesa. Lunghi treni di carri e gli animali che li trainano si snodano per le strade. I membri a cavallo di ogni Hermandad che si allineano sulla piazza fuori dalla chiesa. Campane che suonano, folle di persone che battono ritmicamente le mani e grida "Viva!". Un vero spettacolo.

- f. 18: **30Caminando rezo del Santo Rosario.** Passeggiata e preghiera del rosario.
- g. 20: **00Llegada a campada de Triana.** (Arrivo al campeggio di Triana)
- Il Simpecado impiega ore per recuperare. Uno dei buoi si è ammalato e non ha potuto continuare a tirare. I pellegrini presenti hanno dovuto sostituirlo e tirare la carreta attraverso la sabbia profonda. Il compadre era molto commosso.
- Lisa ha cantato al Rosario quella sera.



**Figura B-8 Da Villamanrique a El Rocío**  
 Scendiamo la Dehesa Royal (discesa "reale") fino al Palacio del Rey (Palazzo dei Re), attraversiamo il fiume Ajolí e arriviamo a El Rocío.

### Sesto giorno

[Nota: ho incluso entrambi gli anni del Giorno 6 perché presentavano interessanti contrasti all'interno delle somiglianze].

**Giovedì 5 giugno 2003**

- a. 08: 30Santa Misa
- b. 09: 00Salida de acampada dirección Palacio Real [Lasciare l'accampamento].
- c. 12: 00Legada a Palacio, rezo del Angelus y rengue. [Lunga passeggiata nella polvere della strada sabbiosa all'interno del bosco, calda ma ombreggiata.]
- d. 14: 00Llegada a "Las Tejoneras". Comida y sexto. [Arrivo al sito nel bosco per il pranzo e il riposo].
- e. 17: 00Salida delle Carrette con direzione Lentisquilla.
- f. 19: 00Paso emotivo del Puente del Ajolí , salve y plegarias, llegada a la Casa de Hdad.

**Attraversamento dell'Ajoli.** Carolina ha cantato spontaneamente per l'attraversamento del Simpecado sull'Ajolí. Si è rotta e non riusciva a cantare. La bruna ha cantato per lei (non ho potuto vederla, ma solo sentire lei e poi l'amica. Un canto molto intenso per una Sevillanas). Questo evento in generale sembra essere molto emozionante per tutti.

### Giovedì 27 maggio 2004

- a. 08: **30Santa Misa.** Ho partecipato. Più o meno il consistente 8-10 per cento.
- b. 09:00**Salida direzione Palacio Real.** Buone riprese di alti pini con cime a grappolo, percorso polveroso con altre Hermandades sulla strada. Bellissimo Sinpecado in legno con le fiancate dipinte (più avanti). [Bella ripresa del Sinpecado di Granada e dei pellegrini, Video Rocío II, # 6, 0:06]. Giro brevemente con il "Guapa" e filmo dalla carrozza. La signora in carrozza canta una Sevillanas agli amici, la signora accanto a lei è al cellulare. [II,5, 0:07;34]. Carreta bloccata [0:08:49]. Montata su carreta "De mi Hermano" [10:39:25]. Quasi vengo investito da un cavallo.
- c. 12:00**llegada a Palacio, rezó del Angelus y rengue ofrecido por las carretas "La Zambra," "La Caña," y "La rocina".** Giovane sacerdote dà il Rosario (?). Il coro accompagna. Due Simpecados vicini l'uno all'altro. Entrambe le Hermandades cantano e ballano. Solisti. Uno dell'altra Hermandad. La Compadrae canta da sola.
- d. 14:00**Llegada a "Las Tejoneras", comida y sesto.** Sul ciglio della strada sterrata, all'ombra dopo aver camminato molto, Pepe Cabellero è isticamente divertente nel raccontare storie e fare smorfie. Durante il tragitto ho parlato con il tizio che mi ha parlato per la prima volta dell'Enciclopedia Sevillanas e che giorni dopo mi ha spaventato tra la folla alla Salida della Vergine con il suo sguardo folle - e che all'inizio non avevo riconosciuto.

**Coloro che si recano nell'area riservata alla Hdad. (a 175 m. da Lantisquilla) salderanno anche l'ordine che ha stabilito l'Hermandad.**

- e. 19:00**Paso emotivo per il Puente del Ajoli, salve e plegerias, arrivo alla casa di Hdad.** Confronto con altri Hermandad per l'attraversamento. Il compagno canta "Salve" e li lascia passare per primi. Aspettiamo e alcuni tornano indietro. Granada si posiziona. Un bel canto prima dell'attraversamento vero e proprio. Dopo essere passato brevemente dall'altra parte, c'era Sebastián seduto su una roccia vicino al fiume. Mi ha raccontato dell'incidente avvenuto quando il fiume è straripato e ha spinto un'auto contro il vecchio ponte, facendolo crollare. Alcune persone sono morte

nel veicolo intrappolato, e il nucleo di ingegneri spagnoli dovette sostituire il vecchio ponte di legno con un nuovo ponte militare. Sono tornato attraverso il ponte e poi Granada è stata richiamata perché all'altra Hermandad era stato detto di andare comunque per prima.

Il nuovo sacerdote è riconosciuto come "Cura Rociera". [Si noti l'uso della parola *cura* (guaritore) in contrapposizione a *padre* (*padre*)].

Attraversamento. Baci, abbracci ed emozioni. La gente è molto emotiva. Conversazione con il medico lungo la strada verso la casa Hermandad nel Rocío. [vedi note]. "Ya segura que has notado que la gente te trata diferente esta vez..." [arriva uno sconosciuto ad accogliermi...]. "La Virgen te engancha... experiencia de halgo mas que humano".

Arrivo alla Hermandad. Campane, canti, Compadre, compleanno, solisti e coro.

## Settimo giorno

[È stata inclusa una breve voce del 2004].

### Venerdì 6 giugno 2003

- a. **Le strade di El Rocío** Travolti dal numero di cavalli e carrozze e dalla musica costante ovunque, nonostante il caldo intenso.
- b. **Massa Rociero**
- c. **L'Ermitage** Vedere per la prima volta l'immagine della Vergine. Molto barocca, molto bella e impressionante.
- d. **L'arrivo di Huelva.** Il numero di cavalli e cavalieri era incredibile, si dice che fossero più di 1.000. Il numero di carri coperti pieni di gente che cantava era altrettanto impressionante.
- e. **Al Compound [Lentisquilla]** Un'altra iniziazione travestita per una carreta. Questa volta era per l'Ajolí, la carreta in cui sono entrato.

### Venerdì 28 maggio 2004

**Celebrazione all'Hermandad.** Diversi gruppi di cantanti tutti nella stessa stanza. Rauco e rumoroso. Prima apparizione di "El SEvillano" che guida la folla soprattutto con le rumbe. El **Compadre balla** una sevillana.

**Cerimonia con il nuovo sacerdote** davanti alle telecamere con un anello e una dama. **Padre Pedro balla una rumba.** E anche molto bene.

## Ottavo giorno

Sabato 7 giugno 2003

- a. **La Processione dei Simpecados.** L'evento processionale più elaborato del pellegrinaggio. Per tutto il giorno gli Hermandades, in ordine di anzianità, si recano in processione davanti alle porte dell'Eremo per rendere omaggio alla Vergine, dove vengono accolti dagli ufficiali dell'Hermandad di Almote. Le telecamere sono posizionate in un punto speciale sul tetto di un edificio di fronte all'eremo.
  - i. **L'arrivo di Triana** Sono l'unica Hermandad, da quando arrivano in quel giorno, ad andare in processione con la loro carovana.
  - ii. **L'anniversario di Triana e Gines?**
  - iii. **Gli Albanici di Granada**

A Granada c'è un'interessante innovazione quando si canta in processione. Durante le sezioni del coro delle canzoni Sevillanas, tutte le donne fanno svolazzare in aria i loro ventagli. I colori brillanti danno l'impressione di una massa di farfalle.

- b. **Le due case di Charro** Canti e balli meravigliosi. Una signora mi dedica una Sevillana, la terza del pellegrinaggio.
- c. **La seconda notte al Compound** Ancora grande musica. Alcune delle migliori musiche di tutto il pellegrinaggio. Tutte eseguite dai membri ordinari della Hermandad.

Intenso canto di *fandanghi* da parte di una giovane donna e di due giovani uomini che si scambiano le parti.

(Sabato 29 maggio 2004)

**Le processioni davanti alla Vergine del Rocío.** L'aspetto più evidente di quest'anno è stata la presenza della polizia, anche a cavallo con le processioni (attentati di Madrid).

## Nono giorno

Domenica 8 giugno 2003

**Misa de Tamborileros.** C'erano circa 20 tamborileros. Il suono era meraviglioso, ma a volte le Sevillanas che suonavano non erano affatto chiare. Spesso c'era un'introduzione solista seguita da

il resto a ritmo. Tutti si sono uniti per cantare il "Salve Olé" (lo stesso motivo che ho sentito spesso in altri momenti della romería). La Messa si è conclusa non con il "Vai in pace", ma con la litania "Viva!". La folla che andava e veniva era grande quanto quella che assisteva.

**Misa del Obispo.** I Fandangos Grandes hanno avuto un ruolo di primo piano e ci sono stati alcuni cantanti molto bravi. Trasmissione ad alta voce. La folla era folta nelle strade, ma nonostante la piazza fosse piena, il numero di persone in proporzione era ridotto.

**Rosario.** Verso le 21:00 i razzi iniziano a esplodere nel cielo notturno segnalando la chiamata al Rosario nel terreno di fronte alla casa della Hermandad di Granada.

Processioni per tutta la città per recarsi al rosario.  
Granada usa razzi verdi alla partenza e al ritorno. Ci sono razzi e razzi ovunque, oltre a centinaia di cavalli e carrozze per le strade.

**Salida della Vergine.** La Hermandad di *Almonte*, per la quale la Virgen del Rocío è la loro patrona, viene in processione a prendere la Vergine intorno all'1:30 del mattino. Nulla di ciò che è avvenuto prima prepara alla Salida. Le campane, la fisicità, l'intensità emotiva, ecc.

#### (Nona Giornata, 2004)

Seguo la processione quasi fino all'alba. Provo gli stessi "scricchiolii" della folla che ho provato il lunedì della Semana Santa a Granada. Ma qui l'intensità è molto maggiore e può essere spaventosa. Vengo sbattuto più volte a terra. L'emozione è alta tra la folla. Una massa di umanità che si muove per le strade.

### Decimo giorno

#### Lunedì 9 giugno 2003

Alle 10 del mattino la Salida è ancora in corso. I bambini vengono fatti passare sopra le teste della folla per essere messi sul palanchino e toccare brevemente la Vergine. Alcuni sono appena bambini. Si potrebbe pensare che possano essere fatti cadere, ma non è così.

Lisa canta un'"Ave Maria" per una Hermandad che Granada sta sponsorizzando.

Lisa e io prendiamo un autobus per Siviglia. Fa un caldo soffocante.

## Bibliografia

- Adams, Doug e Diane Apostolos-Cappadona, eds.  
1990 *La danza come studio religioso*. New York: Crossroad.
- Aguilera, Francisco Enrique  
1990 *Il popolo di Santa Eulalia: Ritual Structure and Process in an Andalucian Multicommunity*. Rev. ed. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- Allen, N.J., W.S.F. Pickering e W. Watts Miller, eds.  
1998 *Sulle forme elementari della vita religiosa di Durkheim*. Londra: Routledge.
- Albayzín, Curro  
1991 *Cancionero del Sacromonte*. Granada, Spagna: Editorial Ave Maria.
- Alper, Matthew  
2001 *La parte "Dio" del cervello: Un'interpretazione scientifica della spiritualità umana e di Dio*. Brooklyn: Rogue Press.
- Álvarez Gastón, Rosendo  
1999a *Sevillanas rocieras o el alegre espíritu del Rocío*. Cuadernos de Almonte, no. 36. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.  
1999b *Almonte y El Rocío: Esperanzas de un pueblo Andaluz*. Cuadernos de Almonte, no. 56. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Andresen, Jensine e Robert K.C. Forman, eds.  
[2000] 2002 *Modelli cognitivi e mappe spirituali: Esplorazioni interdisciplinari dell'esperienza religiosa*. Vol. 7 del *Journal of Consciousness Studies*. Charlottesville, VA: Imprint Academic.
- Anglés, Higinio  
1944 *La musica della corte di Carlos V*. Barcellona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- Appadurai, Arjun  
2001 *Modernità in libertà: Dimensioni culturali della globalizzazione*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun, ed.  
2000 *Globalizzazione*. Vol. 12, n. 1, di *Public Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press per la Society for Transnational Cultural Studies.

- Appignanesi, Richard e Chris Garratt  
 1995 *Introduzione al postmodernismo*. Cambridge: Icon Books.
- Arrebola, Alfredo  
 1988 *La espiritualidad en el cante flamenco*. Cádiz: Universidad de Cádiz.  
 1995 *La Saeta: Il canto come orazione*. Málaga: Algazara.
- Arom, Simha  
 2000 Prolegomeni a una biomusicologia. Cap. 2 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Asensio, Eugenio  
 1958 *Poetica e realtà nel cantore dell'Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Associated Press, The  
 2003 Riuscita di una lingua fischiata quasi estinta. CNN.com, 18 novembre; disponibile su <http://www.cnn.com/2003/TECH/science/11/18/whistle.language.ap/>.
- Ayuntamiento de la Villa de Almonte  
 [1758] 2003 Regla directiba, y constituciones de los Empleos que tendrán los Fieles que se Uniesen en fraternal amor a la Hermandad de Nuestra Madre y Senora del Rocío. Originariamente pubblicato in *Reglas de la Hermandad de Ntra. Sra. Del Rocío*, n.d.  
 Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Bakan, Michael B.  
 1999 *Musica di morte e nuova creazione: Esperienze nel mondo del Gamelan Beleganjur balinese*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ballonoff, Paul  
 1975 Un non-contributo necessario. Recensione di *Biogenetic Structuralism* di Charles D. Laughlin Jr. e Eugene d'Aquili. In *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77 (4): 967-68.
- Báñez Aragón, Antonio  
 1999 *Eres mi Fe y mi Verdad*. Almonte: Mira Doñana.
- Baran, Henryk, ed.  
 1974 *Semiotica e strutturalismo: Letture dall'Unione Sovietica*. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences Press.

- Barnhill, David Landis e Roger S. Gottlieb, eds.  
 2001 *Ecologia profonda e religioni mondiali: New Essays on Sacred Ground.*  
 Albany: State University of New York Press.
- Bateson, Gregory  
 1958 *Naven*. 2d ed. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Becker, Judith  
*[2004]Gamelan Stories: Tantrismo, Islam ed estetica a Giava Centrale.* 2a  
 ed. Tempe: Arizona State University Press.
- 2005 *Ascoltatori profondi: Musica, emozioni e trance.* Bloomington:  
 Indiana University Press.
- Begg, Ean  
 1996 *Il culto della Vergine Nera*, ed. riveduta e ampliata. Londra: Penguin  
 Arkana.
- Behrend, Heike e Ute Luig, eds.  
 1999 *La possessione dello spirito: Modernità e potere in Africa.*  
 Madison: University of Wisconsin Press.
- Beidelman, T.O.  
 1974 *W. Robertson Smith e lo studio sociologico della religione.* Chicago:  
 University of Chicago Press.
- Campana, Catherine  
 1992 *Teoria del rituale, pratica del rituale.* Oxford: Oxford University Press.  
 1997 *Rituale: prospettive e dimensioni.* New York e Oxford: Oxford  
 University Press.
- Bellah, Robert N.  
 1973 *Émile Durkheim: Moralità e società, Scritti scelti.*  
 Chicago: University of Chicago Press.
- Berger, Peter L. e Thomas Luckmann  
 1966 *La costruzione sociale della realtà: A Treatise in the Sociology  
 of Knowledge.* Garden City, N.Y: Doubleday.
- Berliner, Paul F.  
 1978 *L'anima della Mbira: Musica e tradizioni del popolo Shona  
 dello Zimbabwe.* Chicago: University of Chicago Press.

- Betanzos Palacios, Odón  
 2001 *Crónica de El Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 58. Almonte:  
 Ayuntamiento de Almonte.
- Blacking, John  
 1967 *Canzoni per bambini Venda: Uno studio di analisi etnomusicologica*.  
 Johannesburg: Università Witwatersrand
- 1974 *Quanto è musicale l'uomo?* Seattle: University of Washington  
 Press. 1982 "Canti e danze del popolo Venda". In *Musica e danza*, ed.  
 David Tunley. Quarto simposio nazionale della Società Musicologica  
 d'Australia. Perth: University of Western Australia, Dipartimento di  
 Musica.
- Braojos Garrido, Alfonso  
 1995 *El Rocío: memoria di un secolo*. Siviglia: Fundación El Monte.
- Briones Gómez, Rafael  
 1999 *Prieguenses e nazarenos: rituale e identità sociale e culturale*.  
 Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba.
- Brooke, Christopher  
 1971 *Chiesa e società medievali*. Londra: Sidgwick & Jackson.
- Brooks, Lynn Matluck  
 1988 *Le danze delle processioni di Siviglia nel Secolo d'Oro spagnolo*.  
 Kassel: Edizione Reichenberger.
- Brooks, Lynn Matluck e Juan de Esquivel Navarro  
 2003 *L'arte della danza nella Spagna del XVII secolo: Juan de Esquivel  
 Navarro e il suo mondo*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press.
- Marrone, Karen McCarthy  
 1991 *Mama Lola: una sacerdotessa voudoun a Brooklyn*. Berkeley:  
 University of California Press.
- Brown, Steven  
 2000 Il modello del "musilinguaggio" dell'evoluzione musicale. Cap.  
 16 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker  
 e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bruner, Jerome  
 1990 "La psicologia popolare come strumento di cultura". In *Atti di significato*.  
 Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Buehler, Arthur F.
- 1998 *Eredi sufi del Profeta: The Indian Naqshbandiyya and the Rise of the Mediating Sufi Shaykh*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Burr, Vivian
- 1995 *Introduzione al costruzionismo sociale*. Londra: Routledge.
- Burgos, Antonio
- 1975 *La Romería del Rocío*. Barcellona: Everest.
- 1977 *Folklore de las Cofradías de Sevilla*. Siviglia: Universidad de Sevilla.
- Calamari, Barbara
- 2000 *Luoghi sacri: I siti sacri nel cattolicesimo*. New York: Viking Studio.
- Cantero, Pedro A.
- 2002 *Tras El Rocío: aproximaciones antropológicas sobre el culto festivo. Cuadernos de Almonte*, n. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Carretero Munita, Concepción
- 1980 *Origine, evoluzione e morfologia del baile por Sevillanas*. Siviglia: Patronato della I Bienal de flamenco de la Ciudad de Sevilla.
- Carroll, Michael P.
- 1999 *Il pellegrinaggio irlandese: Pozzi sacri e devozione cattolica popolare*. Baltimora: Johns Hopkins University Press.
- Chapple, Eliot D.
- 1970 *Cultura e uomo biologico*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Chaudhuri, Nirad C.
- 1979 *Induismo: A Religion to Live By*. Londra: Chattus & Windus.
- Chávez Flores, Francisco Javier
- 2004 *Hermandades del Rocío*. [Madrid?]: Chávez Artes Gráficas.
- Chica, Jorge de la
- 1999 *La música processionale granadina*. Granada: Comares.
- Chittick, William C.
- 1983 *Il sentiero sufi dell'amore: Gli insegnamenti spirituali di Rumi*. Albany: State University of New York Press.

- Christian, William A. Jr.  
 1989 *La religione locale nella Spagna del XVI secolo*. Edizione in brossura.  
 Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Christus Rex Inc.  
 n.d. "Vaticano II, Musica sacra"; disponibile su  
<http://www.christusrex.org/www1/CDHN/v1.html#Music>.
- Clack, Robert Wood  
 1976 *Sinfonie celesti: Uno studio sulla musica cinese*. New York: Gordon Press.
- Clark, Mary e Clement Crisp  
 1981 *La storia della danza*. New York: Crown.
- Clifford, James e George E. Marcus  
 1986 *Scrivere la cultura: The Poetics and Politics of Ethnography*.  
 Berkeley: University of California Press.
- Cobb, John B. Jr. e David Ray Griffin  
 1976 *Teologia del processo: An Introductory Exposition*. Louisville e Londra: Westminster John Knox Press.
- Cobley, Paul e Litza Jansz  
 2000 *Introduzione alla semiotica*. Ristampa. Cambridge: Icon.
- Cohen, Selma Jeanne, ed., e la Fondazione Dance Perspectives  
 1998 *Enciclopedia internazionale della danza*. 6 voll. New York: Oxford University Press.
- Cohen, Erik  
 1992 "Pellegrinaggio e turismo: Convergenza e divergenza". In *Viaggi sacri: Antropologia del pellegrinaggio*, a cura di E. A. Morinis. E. A. Morinis.  
 Westport, CT: Greenwood Press.
- Biblioteca Flamenca  
 1998 *La Saeta: Scritti di José Ma Sbarbi e Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo" (1880) Collezione di Agustín Aguilar Tejera (1928)*. Introduzione di Rafael López Fernández. Siviglia: Portada Editorial.
- Coleman, Lucinda  
 1995 Adorare Dio nella danza. *Rivista del Rinnovamento* n. 6 (1995:2): 35-44; disponibile su  
<http://www.pastornet.net.au/renewal/journal6/coleman.html>.

- Coleman, Simon e John Elsner
- 1995a *Pellegrinaggio passato e presente: Viaggi e spazi sacri nelle religioni del mondo*. Londra: British Museum Press.
- 1995b *Il pellegrinaggio passato e presente nelle religioni del mondo*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Coleman, Simon e John Eade, eds.
- 2004 Introduzione : Riformulare il pellegrinaggio. In *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*. Londra e New York: Routledge.
- Colonna, Francesco
- 1999 *Hypnerotomachia Poliphili* (La lotta d'amore di Poliphilo in un sogno), traduzione. Joscelyn Godwin. Londra: Thames & Hudson.
- Couliano, Ioan P.
- 1987 *Eros e magia nel Rinascimento*, trad. it. Margaret Cook. Chicago: University of Chicago Press.
- 1992 *L'albero della gnosi: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism* (La mitologia gnostica dal primo cristianesimo al nichilismo moderno), trad. it. H.S. Wiesner e Ioan P. Couliano. New York: HarperSan Francisco.
- Crist, Christine, ed.
- 1975 *Il canto come misura dell'uomo: Un documento di lavoro della ricerca di Alan Lomax sulla musica dei popoli di tutto il mondo, con implicazioni per l'antropologia e l'educazione*. Harrisburg: Dipartimento dell'Educazione della Pennsylvania.
- Cunningham, Martin G.
- 2000 *Alfonso X El Sabio: Cantigas de Loor*. Dublino: University College Dublin Press.
- Cytowic, Richard E. e Frank B. Wood
- 1982 Sinestesia I: Una rassegna delle principali teorie e delle loro basi cerebrali. In *Brain and Cognition*, 1, 23-25.
- Cytowic, Richard E.
- 1989 *Sinestesia: L'unione dei sensi*. New York: Springer-Verlag.
- 1993 *L'uomo che assaggiava le forme: Un bizzarro mistero medico offre intuizioni rivoluzionarie su ragionamento, emozioni e coscienza*. New York: Putnam.

- 1995 Sinestesia : fenomenologia e neuropsicologia, una revisione delle conoscenze attuali. In *Psiche*, 2 (10), 1995; disponibile su <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>.
- Damasio, Antonio
- 1994 *L'errore di Cartesio: Emozione, ragione e cervello umano*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- 1999 *Il sentimento di ciò che accade*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Daniélou, Alain
- [1984] 1992 *Dei dell'amore e dell'estasi: le tradizioni di Shiva e Dioniso*. Ristampa. Rochester, VT: Inner Traditions.
- [1943] 1995 La *musica e il potere del suono: L'influenza dell'accordatura e degli intervalli sulla coscienza*. Rochester, VT: Inner Traditions.
- Daniels, Marilyn
- 1981 *La danza nel cristianesimo: Una storia della danza religiosa attraverso i secoli*. New York: Paulist Press.
- Darden, Robert
- 2004 *Gente, preparatevi! Una nuova storia della musica gospel nera*. New York: Continuum International Publishing Group.
- d'Aquili, Eugene, Charles D. Laughlin e John McManus
- 1979 *Lo spettro del rituale*. New York: Columbia University Press.
- d'Aquili, Eugenio e Andrew B. Newberg
- 1999 *La mente mistica: Sperimentare la biologia dell'esperienza religiosa*. Minneapolis: Fortress Press.
- d'Averc, Alexandre
- 2003 "La Rumba Catalana: la vita pubblica e privata della rumba catalana", trans. Gary Cook, Barcellona; disponibile su [http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba\\_catalana/rumba.htm](http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm).
- Darwin, Francis
- 1914 "La pipa e il tabor". Discorso a una società di danzatori Morris, Oxford, Inghilterra, 12 febbraio 1914; disponibile su <http://chrisbrady.itgo.com/pipntab/pipntab.htm>.
- Davies, John Gordon
- 1984 *Danza liturgica*. Londra: SCM Press.

- Deren, Maya  
[1953] 1970 *Cavalieri divini: Gli dei viventi di Haiti*. Ristampa.  
Kingston, N.Y: McPherson & Company.
- Derrida, Jacques  
1973 *Discorso e fenomeni: e altri saggi sulla teoria dei segni di Husserl*, traduzione di David B. Allison. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press.
- 1976 *Di grammatologia*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimora: Johns Hopkins University Press.
- 1982 Différance . In *Margini della filosofia*, ed. Jacques Derrida, trad. it. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Doherty, Lillian E.  
2001 *Il genere e l'interpretazione del mito classico*. Londra: Duckworth.
- Dubisch, Jill  
1995 *In un luogo diverso: Pilgrimage, Gender, and Politics at a Greek Island Shrine*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Duprè, Louis  
2002 *Simboli del sacro*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing
- Durant, Will e Ariel Durant  
1935-1975 *Storia della civiltà*. 11 voll. New York: Simon & Schuster.
- Durkheim, Émile  
[1912] 1995 *Le forme elementari della vita religiosa*, trad. it. Karen E. Fields. Ristampa. New York The Free Press.
- Eade, John e Michael J. Sallnow, eds.  
[1991] 2000 Contesting the Sacred: *The Anthropology of Christian Pilgrimage*. Reprint. Urbana: University of Illinois Press.
- Eck, Diana  
1985 *Darshan: vedere l'immagine divina in India*. Chambersburg, PA: Anima.
- Eliade, Mircea  
[1954] 1991 Il mito dell'eterno ritorno: *Or, Cosmos and History*, trans. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- [1957] 1987 *Il sacro e il profano*, trad. it. Willard R. Trask. San Diego: Harvest Book Harcourt.
- 1963 *Mito e realtà*, trad. it. Willard R. Trask. New York: Harper & Row.
- Ellis, John M.  
 1989 *Contro la decostruzione*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Evans-Pritchard, E.E.  
 1962 *Saggi di antropologia sociale*. Londra: Faber and Faber.  
 1974 *Religione Nuer*. New York: Oxford University Press.
- Falk, Dean  
 2000 Evoluzione del cervello degli ominidi e origini della musica. Cap. 13 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Fallon, Dennis J. e Mary Jane Wolbers, eds.  
 1982 *Focus sulla danza X: Religione e danza*. Reston, VA: Alleanza americana per la salute, l'educazione fisica, la ricreazione e la danza.
- Ferguson, George  
 1954 *Segni e simboli nell'arte cristiana*. Londra: Oxford University Press.
- Fiske, John  
 1990 "Teoria e applicazioni strutturaliste". In *Introduzione agli studi sulla comunicazione (Studi sulla cultura e la comunicazione)*. 2a ed. Londra: Routledge.
- Flores Cala, Julio  
 1963 *El Rocío en los años 60: Recopilatorio de una década: 1960-1970. Cuadernos de Almonte*, n. 73. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.  
 1964 *Storia e documenti dei trasferimenti della Virgen del Rocío alla villa di Almonte: 1607-2005. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.  
 2005 *El Rocío del ayer: 1900-1960: Appunti sulla storia e sul repertorio fotografico. Cuadernos de Almonte*, n. 88. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Foucault, Michel  
 1985 *Il lettore di Foucault*, ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon.

- Fowler, Barbara Hughes, trad. it.
- 1996 *Canti di un amico: Love Lyrics of Medieval Portugal, selezioni da Cantigas de Amigo*, trans. Barbara Hughes Fowler. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Frazer, Sir James George  
[1922] 1995 *Il ramo d'oro*. New York: Touchstone.
- Freeman, Walter  
2000 Il ruolo neurologico della musica nel legame sociale.  
Capitolo 22 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press.
- Frey, Nancy Louise  
1998 *Storie di pellegrini: On and Off the Road to Santiago*. Berkeley: University of California Press.
- Friedson, Steven M.  
1996 *Profeti danzanti: Esperienza musicale nella guarigione Tumbuka*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gagne, Ronald, Thomas Kane e Robert VerEecke  
1984 *Introdurre la danza nel culto cristiano*. Washington, D.C.: Pastoral Press.
- Galán Bergua, Demetrio  
1960 *Aragón en la jota y la jota en Aragón*. Saragozza, Spagna: n.p.
- Galán Parra, Isabel  
2004 *Las Ordenazas Ducales del Año 1504: Quinto Centenario della Saca de las Yeguas*. Cuadernos de Almonte, Serie Documentos I. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Gallardo González, José Antonio, et al.  
2004 *Por los senderos del alma: Antología de letras rocieras. Quaderni di Almonte*, n. 81. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Garcés Hernández, Jesus, Valeriano Gil Ruiz e Raul Santafé García  
1991 [?] *Tarazona canta la jota*. Tarazona de Aragón, Spagna: n.p.
- García Chico, Esteban  
1951 "Danzas del Corpus". In *Papeletas de Historia y Arte*. Valladolid: Graf. Andrés.

- Garland Publishing  
 1992-1994 *Biblioteca Garland di etnologia musicale*. 2 voll. New York: Garland.
- 1998-2002 *Enciclopedia Garland della musica mondiale*. Eds. consultiva, Bruno Nettl e Ruth M. Stone; eds. fondatrice, James Porter e Timothy Rice. 10 volumi. New York: Garland.
- Geertz, Clifford  
 1973 *L'interpretazione delle culture*. New York: Basic Books.
- Gellhorn, Ernst  
 1967 *Principi di integrazione autonomico-somatica*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gellhorn, Ernst, ed.  
 1968 *Fondamenti biologici delle emozioni*. Glenview, IL: Scott, Foresman and Co.
- Gellhorn, Ernst e G.N. Loofbourrow  
 1963 *Emozioni e disturbi emotivi: Uno studio neurofisiologico*. New York: Harper & Row.
- Gil Buiza, José Manuel, ed.  
 1991 *Storia delle Sevillanas*. 4 voll. Siviglia: Ediciones Tartessos.
- Gluckman, Max (a cura di), Daryll Forde, Meyer Fortes e Victor W. Turner  
 1962 *Saggi sul rituale delle relazioni sociali*. New York: The Humanities Press.
- Oro, Ann Grodzins  
 1990 *Viaggi fruttuosi: The Ways of Rajasthani Pilgrims*. Berkeley: University of California Press.
- Gómez, Agustín  
 1982 *La Saeta Viva*, ed. Virgilio Márquez. Córdoba: stampa privata.  
 1983 *Presenza del cántico nel flamenco*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.  
 1999 *Il flamenco alla luce di García Lorca*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.
- González Cruz, David, ed.  
 1984 *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*. Huelva: Universidad de Huelva.

- 2002 *Ritos y Ceremonias en el Mundo Hispano durante la Edad Moderna*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Graham, Brian e Michael Murray  
 1997 Lo spirituale e il profano: il pellegrinaggio a Santiago de Compostela. *Eucemene* 4 (4): 389-409.
- Grande enciclopedia della musica*.  
 1995 Madrid : Ediciones Tiempo.
- Graves, Robert  
 [1948] 1975 *La Dea Bianca: Una grammatica storica del mito poetico*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Grove, Lilly, et al.  
 1895 *Ballo*. Ristampa in fotocopia. Londra: Longmans, Green, and Co.
- Guthrie, Clifton F.  
 2000 Neurologia , rito e religione: una prima esplorazione. *Atti dell'Accademia nordamericana di liturgia* (2000): 107-124, disponibile su [http://www.geocities.com/iona\\_m/Neurotheology/Neuroritual.html](http://www.geocities.com/iona_m/Neurotheology/Neuroritual.html).
- Hagerty, Miguel José  
 1998 *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte*. Granada: Comares.
- Hamerton-Kelly, Robert G., ed.  
 1987 *Origini violente: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Harré, Rom  
 1983 *L'essere personale: Una teoria per la psicologia individuale*. Oxford: Blackwell.
- 2001 "La riscoperta della mente umana". Atti della conferenza per il 50° anniversario della Korean Psychological Association, a cura di Uichol Kim. Uichol Kim. Seoul: Chung-ang University; disponibile su <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/korea.htm>.
- Harré, Rom, ed.  
 1986 *La costruzione sociale delle emozioni*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harris, Marvin  
 1999 *Teorie della cultura in tempi postmoderni*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

- 2001 *L'ascesa della teoria antropologica: Una storia delle teorie della cultura.*  
Ed. aggiornata. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Hauser, Marc D.  
2000 Il suono e la furia: Le vocalizzazioni dei primati come riflessi dell'emozione e del pensiero. Cap. 6 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Herndon, Marcia e Norma McLeod  
1990 *La musica come cultura*. Richmond, CA: MRI Press.
- Hoopes, James, ed.  
1991 *Peirce sui segni*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hurtado Sánchez, José, ed.  
2000 *Religiosidad Popular Sevillana*. Siviglia: Universidad de Sevilla e Ayuntamiento de Sevilla.
- Infante, Blas  
[1980] *Origeni del flamenco e segreti del canto jondo*. Siviglia: Consejería de Cultura.
- Jakobson, Roman  
1962-1987 *Scritti scelti di Roman Jakobson*. 8 voll. L'Aia e Berlino: Mouton.
- James, William  
[1982] *Le varietà dell'esperienza religiosa*. Ristampa. New York: Penguin Books.
- [1912] *1982 Saggi di empirismo radicale*. Ristampa. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Jerison, Harry  
2000 Paleoneurologia e biologia della musica. Cap. 12 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Josephs, Allen  
1983 *I muri bianchi della Spagna: I misteri della cultura andalusa*. Ames: Iowa State University Press.
- Katz, Richard  
1982 *Energia bollente: La guarigione comunitaria tra i Kalahari Kung*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Kemp, William  
[1600] *2000Nine daies vvonder*. Edizioni Renascence,  
Università dell'Oregon; disponibile su  
<http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>.
- Khan, Hazrat Inayat  
1996 *Il misticismo del suono e della musica*. Ed. riveduta, Boston: Shambhala.
- Kirkland, Richard  
2002 *Sfilate di identità: Cultura nordirlandese e soggetti dissidenti*.  
Liverpool: Liverpool University Press.
- Kraus, Richard e Sarah Chapman  
1981 *Storia della danza nell'arte e nell'educazione*. 2a ed. Englewood  
Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Kunej, Drago e Ivan Turk  
2000 Nuove prospettive sulle origini della musica: Analisi  
archeologica e musicologica di un "flauto" in osso del Paleolitico  
medio. Cap. 15 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn  
Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kuper, Adam, ed.  
1977 *L'antropologia sociale di Radcliffe-Brown*. Londra: Routledge and  
Kegan Paul.
- Kuznar, Lawrence A.  
1997 *Reclamare un'antropologia scientifica*. Walnut Creek, CA:  
AltaMira Press.
- Laughlin, Charles D. Jr.  
1978 *Estinzione e sopravvivenza nelle popolazioni umane*. New York:  
Columbia University Press.
- 1979 *Etnografia dei So dell'Uganda nord-orientale*. New Haven, CT:  
HRAF Press.
- n.d. Tutorial autoguidato sullo strutturalismo biogenetico;  
disponibile su  
<http://www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm>.
- Laughlin, Charles D. Jr. e Eugene G. d'Aquili  
1974 *Strutturalismo biogenetico*. New York: Columbia University Press.
- Laughlin, Charles D. Jr., John McManus e Eugene G. d'Aquili  
1979 *Lo spettro del rituale*. New York: Columbia University Press.

- 1990 *Cervello, simbolo ed esperienza: Verso una neurofenomenologia della coscienza umana*. Boston: Shambhala.
- Leal, Alberto Jambrina e Carlos Antonio Porro  
 1997 Pasado presente e futuro della flauta e del tamburello in Castiglia e León.  
*Txistulari*, n. 172, 1997/4; disponibile su  
<http://www.Tamborileros.com/pdf/fyt-cyl.pdf>.
- Lett, James  
 1997 *Scienza, ragione e antropologia: I principi dell'indagine razionale*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude  
 [1958] *1963Antropologia strutturale*, trans. Claire Jacobson e Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.  
*[1995Mito e significato: Cracking the Code of Culture.* (Originariamente pubblicato dalla University of Toronto Press come *Myth and Meaning: Five Talks for Radio*, Buffalo, NY, 1978). Ristampa. New York: Schocken Books.
- Levitin, Daniel J.  
 2006 *Questo è il vostro cervello sulla musica: La scienza di un'ossessione umana*. New York: Dutton.
- Lewis, I.M.  
 1971 *La religione estatica: Uno studio sullo sciamanesimo e la possessione degli spiriti*. Hammondsworth: Penguin.
- Lingle, Susan  
 2001 Strategie antipredatore e modelli di raggruppamento nel cervo dalla coda bianca e nel cervo mulo. *Etologia* 107 (4): 295-314.
- Lipsitz, George  
 1994 *Incroci pericolosi: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londra: Verso.
- Lissaman, P.B.S., e Carl A. Shollenberger  
 1970 Il volo di formazione degli uccelli. *Science* 168: 1003-1005.
- Lomax, Alan  
 [1976?] *Cantometria: Un approccio all'antropologia della musica*. Berkeley: distribuito dall'Università della California, Extension Media Center.

- López-Damas López, Manuel, ed.  
 1997 *A la Santísima Virgen del Rocío-Tesoro y sentir de un pueblo. Sevillanas de ahora y siempre*. Bollullos del Condado, Huelva: Artes Gráficas Impresol.
- López-Pedraza, Rafael  
 1992 *Dioniso in esilio: On the Repression of the Body and Emotion*. Wilmette, IL: Chiron.
- Lotman, Yuri M.  
 1991 *L'universo della mente: A Semiotic Theory of Culture*, trad. it. A. Shukman. Bloomington: Indiana University Press.
- Llorden, Andrés e Sebastián Souvirón  
 1969 *Storia documentale delle Confraternite e degli Eremitani della città di Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Macdonnell, Diane  
 1986 *Teorie del discorso: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- Macías, l'innamorato  
 1941 *Cantigas de Macías o namorado, trovatore galeotto del secolo XIV*. Buenos Aires: Emecé.
- Mairena, Antonio  
 1976 *Le confessioni di Antonio Mairena*. Siviglia: Universidad de Sevilla.
- Manfredi Cano, Domingo  
 1955 *Geografía del Cante jondo*. Madrid.
- Manzano Alonso, Miguel  
 1995 *La jota come genere musicale: uno studio musicologico sul genere più diffuso nel repertorio tradizionale spagnolo della musica popolare*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Martí, Samuel  
 1968 *Instrumentos musicales precortesianos*. Messico: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Martínez, Carlos  
 1989 *El Tamborilero: Metodo di Flauta Rociera*. Huelva: Jiménez.
- Mathew, Roy J.  
 2001 *Il vero sentiero: La scienza occidentale e la ricerca dello yoga*. Cambridge, MA: Perseus.

- Maturana, Humberto R.  
 1980 Uomo e società. In Benseler, F., P. Hejl e W. Kock, eds., *Sistemi autopoietici nelle scienze sociali*, 11-31. Francoforte: Campus Verlag.
- McAfee, Noëlle  
 2004 *Julia Kristeva*. New York e Londra: Routledge.
- McAllester, David Park, comp.  
 1971 *Letture di etnomusicologia*. New York: Johnson Reprint Corp.
- Merchante, Antonio González  
 1999 *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. Huelva: Artes Gráficas Girón.
- Merker, Björn  
 2000 Il coro sincrono e le origini umane. Cap. 18 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Merriam, Alan P.  
 1964 *L'antropologia della musica*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Miles, John A.  
 1976 Recensione di *Biogenetic Structuralism* di Charles D. Laughlin Jr. e Eugene d'Aquili. *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-103.
- Miller, Geoffrey  
 2000 Evoluzione della musica umana attraverso la selezione sessuale. Cap. 19 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mitchell, Nathan, ed.  
 1993 Studi rituali. *Liturgy Digest* 1 (1). Chicago: Liturgy Training Publications.
- Mitchell, Timothy  
 1990 *Cultura passionale: Emozioni, religione e società nella Spagna meridionale*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Mithen, Steven  
 2006 *Gli uomini di Neanderthal che cantano: Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Moita, Luís  
 1936 *O Fado, Canção de Vencidos: oito palestras na Emissora Nacional.*  
 Lisboa: Oficinas gráficas de Emprésa do Annuário commercial.
- Molina, Ricardo e Antonio Mairena  
 1963 *Mundo y formas del cante flamenco.* Madrid: Revista de Occidente.
- Moreno Navarro, Isidoro  
 1974 *Las Hermandades Andaluzas: Una approssimazione dall'antropologia.* Siviglia: Universidad de Sevilla.
- Morinis, E.A., ed.  
 1992 *Viaggi sacri: The Anthropology of Pilgrimage.* Westport, CT:  
 Greenwood Press.
- Muñoz Bort, Domingo  
 2004 *La Ganadería Caballar nella Villa di Almonte. Cuadernos de Almonte*, n. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Muñoz Y Pabon, D. Juan Francisco  
 1991 *Opere di Muñoz y Pabon.* Con un prologo di Daniel Pineda Novo.  
 Siviglia: Gráficas Santa María.
- Murga Gener, José Luis  
 1995 *Rocío: Un camino de canciones.* 4a ed. Siviglia: Universidad de Sevilla.
- Murphy, Michael e Steven Donovan  
 1999-2004 *Gli effetti fisici e psicologici della meditazione: A Review of Contemporary Research.* Petaluma, California: Istituto di Scienze Noetiche; disponibile su <http://www.noetic.org/research/medbiblio/index.htm>.
- Murphy, Michael D.  
 1994 Classe , comunità e costume in un pellegrinaggio andaluso.  
*Anthropological Quarterly*, 67 (2): 49-62.
- Murphy, Michael D. e J. Carlos González Faraco  
 1996 *Il nome di Doñana: Della sua origine intima e della sua espansione toponomastica.* II Incontro di poeti e scrittori dell'entroterra di Doñana. Huelva: Fundación Odón Betanzos,
- 2000 "Intensificazione culturale e pellegrinaggio in Andalusia, Spagna". Relazione presentata alla riunione annuale della Southern Anthropological Society, Mobile, AL, 10 marzo 2000.

- Murphy, Michael D. e J. Carlos González Faraco, eds.
- 1998 *Añorando a Andalucía hasta la muerte. Biografía, testi e note per un omaggio al sociologo Cesar Graña*. III Incontro di poeti e scrittori dell'Entorno di Doñana. Collezione Biblioteca Ligustina, no. 3. Huelva: Fundación Odón Betanzos.
- 2002 *El Rocío: Análisis culturales e históricos*. Huelva: Diputación Provincial.
- Murray, David A.
- 2000 Chi balla in chiesa e perché? *Adoremus Bulletin*, 6 (1), edizione online; disponibile su <http://www.adoremus.org/3-00-MurrayDance.htm>.
- Conferenza nazionale degli educatori musicali
- 1985 *Diventare umani attraverso la musica: Il Simposio Wesleyano sulle prospettive dell'antropologia sociale nell'insegnamento e nell'apprendimento della musica*. Reston, VA: MENC.
- Nattiez, Jean-Jacques
- 1990 *Musica e discorso: Toward a Semiology of Music*, trad. it. Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nettl, Bruno
- 1995 *Teoria e metodo in etnomusicologia*. New York: Free Press of Glencoe.
- Nietzsche, Friedrich  
[1872-1886]
- 2000 *Scritti fondamentali di Nietzsche*, trad. it. Walter Kaufmann, con un'introduzione di Peter Gay. New York: Modern Library.
- [1886]
- 1967 *Friedrich Nietzsche; La nascita della tragedia e la causa contro Wagner*, trad. it. Walter Kaufmann. New York: Random House.
- Nolan, Mary Lee e Sidney Nolan
- 1989 *Il pellegrinaggio cristiano nell'Europa occidentale moderna*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Nuovo Avvento
- n.d. *L'Enciclopedia Cattolica*; disponibile su <http://www.newadvent.org/cathen/index.html>.
- O'Callaghan, Joseph F.

- 1998 *Alfonso X e le Cantigas de Santa María: Una biografia poetica.*  
Leiden: Brill.
- Oesterley, W.O.E.  
 [1923] 1968 *La danza sacra.* Ristampa. New York: Dance Horizons.
- Otto, Rudolf  
 1928 *Il cristianesimo e la religione indiana della grazia.* Madras.
- 1930 *La religione indiana della grazia e il cristianesimo, a confronto e in contrapposizione.*  
New York.
- [1923] 1936L *Idea del sacro*, trad. it. John W. Harvey. Oxford University Press.
- 1931 *Saggi religiosi. Un supplemento a L'idea del sacro.* Londra.
- [1960] Il misticismo *in Oriente e in Occidente: Un'analisi comparata del Natura del misticismo*, trad. it. B.L. Bracey e C. Payne. New York: Macmillan.
- Ozak, Sceicco Muzaffer al-Jerrahi  
 1988 *IRSHAD Il cuore di un maestro sufi*, trad. it. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
- 1991 *Il giardino dei dervisci*, trad. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
- Paredes Núñez, Juan  
 1991 *La guerra di Granada nelle canzoni di Alfonso X il Sabio.*  
Granada: Universidad de Granada.
- Payno, Luis A.  
 n.d. "La Flauta de Tres Agujeros". In "Construcción de Instrumentos Tradicionales"; disponibile su <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>.
- Pérez-Embid, Javier, ed.  
 1990 *L'Andalusia medievale: ACTAS "I Jornadas de Historia Rural y Medio Ambiente".* Huelva: Universidad de Huelva.
- Peretz, Isabelle e Robert Zatorre, eds.  
 2003 *Le neuroscienze cognitive della musica.* New York: Oxford University Press USA.

- Piaget, Jean  
 1971 *Biologia e conoscenza: Un saggio sulle relazioni tra norme organiche e processi cognitivi*. Chicago: University of Chicago Press.
- Luogo, Edwin B.  
 1959 Recensione di *Poetica y realidad en el cancionero de la Edad Media* di Eugenio Asensio. *Speculum* 34 (2): 248-250.
- Pohren, Donn  
 [1962] 1990 *L'arte del flamenco*. Rev. ed. Madrid: Società di Studi Spagnoli.
- 1988 *Vite e leggende del flamenco*. Madrid: Società di studi spagnoli. 1995  
*Paco de Lucia e famiglia: Il piano generale*. Westport, CT: The Bold Strummer Ltd.
- Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matríz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte  
 1999 *Regole della Pontificia, Reale e Ilustre Hermandad Matríz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matríz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte.
- Pontificia e Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada  
 2002 *Esposizione Hermandad del Rocío*. Granada: Pontificia e Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2003 *Granada Rociera: Romería 2003*. Granada: Pontificia e Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2004 *Granada Rociera: Romería 2004*. Granada: Pontificia e Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- Porro Fernández, Carlos A.  
 1994 Antigua presenza della flauta a tre aguzzini in Castiglia. *III Mostra di musica tradizionale "Joaquín Díaz"* Viana de Cega, edizione 94.  
 Università di Valladolid.
- Pribram, Karl H.  
 1971 *I linguaggi del cervello: Paradossi sperimentali e principi in neuropsicologia*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- 1976 Autocoscienza e intenzionalità. In *Coscienza e autoregolazione*, eds. G.E. Schwartz e D. Shapiro, Vol. 1. New York: Plenum.

- 1977 Osservazioni sull'organizzazione degli studi su mente, cervello e comportamento. In *Stati alternativi di coscienza*, a cura di N. Zinbert. New York: Free Press.
- 1978 A nome delle neuroscienze. *Le scienze comportamentali e cerebrali* 1:113.
- 1981 Emozioni . In *Handbook of Clinical Neuropsychology*, eds. S.K. Filskoy e T.J. Boll. New York: Wiley.
- Pribram, Karl H. e Aleksandr Romanovich Luria, eds.  
 1973 *Psicofisiologia dei lobi frontali*. New York: Academic Press.
- Pribram, Karl H. e Diane McGuinness  
 1975 Arousal , attivazione e sforzo nel controllo dell'attenzione.  
*Psychological Review* 82 (2):116-149.
- Radcliffe-Brown, Alfred R.  
 [1952] 2002 *Structure and Function in Primitive Society*. Glencoe, IL: Free Press.
- 1977 *L'antropologia sociale di Radcliffe-Brown*, a cura di Adam Kuper. Adam Kuper. Londra: Routledge and Kegan Paul.
- Ramakrishna, Lalita  
 1991 *Il Varnam: A Special Form in Karnatak Music*. Nuova Delhi: Casa editrice Harman.
- Ratliff, G.  
 1979 Pensiero spaziale, rotazione mentale ed emisfero cerebrale destro.  
*Neuropsicologia* 17:49-54.
- Reader, Ian e Tony Walter, eds.  
 1993 *Il pellegrinaggio nella cultura popolare*. Basingstoke: Macmillan.
- Reales Espina, Juan Ignacio  
 1995 *Appunti per la storia della Pontificia, Reale e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío.
- 2004 *El Rocío, una Realidad de Fe: Notas históricas sobre la devoción a la Virgen del Rocío*. Almonte: Nuevas Gráficas Doñana.
- Ribera y Tarragó, Julián  
 1922 *La musica delle canzoni: studio sulla sua origine e naturalezza*. Madrid: Tipografie della Rivista degli Archivi.

- 1927 *Historia de la Música Árabe Medieval y su Influencia en la Española.* Vol. 1, Ser. G. Madrid: Editorial Voluntad.
- 1928 *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico.* Madrid: n.p.
- [1970] *La musica nell'Arabia antica e in Spagna: la música de las Cantigas.* Ristampa. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rios González
- 1978 "Juana El Retorno de La Diosa". Almonte: Centro de Estudios Rocieros. Manoscritto autopubblicato.
- Robertson Smith, William
- 1972 *La religione dei semiti: Le istituzioni fondamentali.* New York: Schocken Books.
- 1998 *Teoria del mito e del rituale: Antologia,* ed. Robert A. Segal. Oxford: Blackwell.
- Rodríguez Bueno, Pedro
- 1991 *¿Qué occure con El Rocío...? Riflessioni alle ultime battute del secolo XX.* Camas (Siviglia): Sand.
- Roob, Alexander
- 1997 *Alchimia e mistica.* Colonia: Benedikt Taschen Verlag.
- Rouget, Gilbert
- 1985 *Musica e Trance.* Chicago: University of Chicago Press.
- Ruse, Michael
- 1999 *Il mistero dei misteri: L'evoluzione è una costruzione sociale?* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sánchez, Juanma
- 2006 La flauta de tres agujeros y el tamboril; disponibile su <http://www.tamborileros.com>.
- Schacter, D.L.
- 1977 Le onde theta dell' EEG e i fenomeni psicologici: una revisione e un'analisi. *Psicologia biologica* 5:47-82.
- Siviglia, Paco
- 1995 *Paco De Lucia: Una nuova tradizione per la chitarra flamenca.* San Diego: Sevilla Press.

- Shawver, Lois  
 1996 Cosa può fare il postmodernismo per la psicoanalisi: una guida alla visione postmoderna. *American Journal of Psychoanalysis* 56 (4): 371-394.
- Shelemay, Kay Kaufman, ed.  
 1990 *La Garland Library of Readings in ethnomusicology: Una raccolta essenziale di importanti articoli etnomusicologici*. 7 voll. New York: Garland.
- Shiloah, Ammon  
 1995 *La musica nel mondo islamico: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sklar, Deidre  
 2001 *Danzare con la Vergine: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico*. Berkeley: University of California Press.
- Song, Bang-song  
 1980 *Source Readings in Korean Music*, trad. con introduzione di Bang-song Song. Seoul: Commissione nazionale coreana per l'UNESCO.
- Sperry, Roger W.  
 1974 Specializzazione laterale in emisferi separati chirurgicamente. In *Le neuroscienze: Third Study Program*, eds. P.J. Vinken e G.W. Bruyn. Cambridge, MA: MIT Press.  
 1982 Alcuni effetti della disconnessione degli emisferi cerebrali. *Scienza* 217:1223-1226.
- Sperry, Roger W., et al.  
 1979 Riconoscimento di sé e consapevolezza sociale nell'emisfero minore deconnesso. *Neuropsicologia* 17:153-166.
- Staal, Frits  
 1989 *Regole senza significato: Rituali, mantra e scienze umane*. New York: Peter Lang (Toronto Studies in Religion, Vol. 4).
- Università di Stanford  
 n.d. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta. Stanford, CA: Stanford University, Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information; disponibile su <http://plato.stanford.edu/>.

- Stefanov-Wagner, F. Ishmael J. M.  
n.d. "La pipa e il tabor: The Quintessential Morris Instrument";  
disponibile su <http://www.mit.edu:8001/people/ijs/index.html>.
- Steingress, Gerhard  
1994 De ciegos, saeteros, y flamencos: una riflessione sull'origine e l'evoluzione del jondo nel canto flamenco. *Demófilo, Rivista di cultura tradizionale*, 12, 93-107.
- Stern, Samuel M.  
1953 *Le canzoni mozambicane: I versi finali ("Kharjas") in spagnolo nei "muwashshahs" arabi ed ebrei*. Palermo: U. Manfredi Editore.
- Stolba, K. Marie  
1990 *Lo sviluppo della musica occidentale*. Dubuque, IA: William C. Brown.
- Stoller, Paul  
1989 *Fusione dei mondi: un'etnografia del possesso tra i Songhay del Niger*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taillefert, Manuel Ángel López  
1991 *El Rocío: Una aproximación a su historia*. 2a ed. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
1996 *Atto di proclamazione e giuramento di Santa María de las Rocinas come patrona della villa di Almonte, anno 1653*. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
1998 *Le visite di Ntra. Sra. Del Rocío a la Villa de Almonte (1607-1998)*. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
2001 *Breve riassunto della storia di Ntra. Sra. Del Rocío, della sua devozione, romería e ermitas, nel tema della villa di Almonte*. 4a ed. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
2004 *Santa María de las Rocinas sine labe concepta y su Patronazgo sobre Almonte*. Almonte: Pontificia Real e Ilustre Hermandad de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte.
- Tame, David  
1984 *Il potere segreto della musica*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Tarasti, Eero  
1990 *Una teoria della semiotica musicale*. Bloomington: Indiana University Press.

- TenHouten, Warren  
 1978-79 L' interazione emisferica nel cervello e i modi di pensiero propositivo, compositivo e dialettico. *Journal of Altered States of Consciousness* 4 (2): 129-140.
- Tenzer, Michael  
 1991 *Musica balinese*. Berkeley: Edizioni Periplus.
- Todd, Peter  
 2000 Simulazione dell'evoluzione del comportamento musicale. Cap. 20 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown.  
 Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tomlinson, Gary  
 1993 *La musica nella magia rinascimentale: verso una storiografia degli altri*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tramo, Mark e Jude  
 2001 La musica degli emisferi. *Science* 291 (5501): 54-56.
- Turino, Tommaso  
 1999 Segni di immaginazione, identità ed esperienza: Una teoria semiotica peirciana per la musica. *etnomusicologia*, 43 (2): 221-255.
- Trujillo Priego, José  
 1994 *In onore di Blanca Paloma: El Rocío, su entorno y sus verdades*. Siviglia: Ediciones Giralda.
- Turner, Edith  
 1992 *Sperimentare il rituale: una nuova interpretazione della guarigione africana*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, Victor  
 1982 *Dal rituale al teatro: La serietà umana del gioco*. New York:  
 Performing Arts Journal Publications.  
 1988 *L'antropologia della performance*. New York: PAJ Publications.  
 [1969] 1997 *Il processo rituale: Struttura e antistruttura*. Ristampa.  
 New York: Aldine de Gruyter.
- Turner, Victor e Edith Turner  
 [1978] 1995 *Immagine e pellegrinaggio nella cultura cristiana*.  
 New York: Columbia University Press.

- Turner, Victor W. e Edward M. Bruner, eds.  
 1986 *Antropologia dell'esperienza*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ujhelyi, Maria  
 2000 L'organizzazione sociale come fattore di origine del linguaggio e della musica. Cap. 8 in *Le origini della musica*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Valmar, Marchese di (Leopoldo Augusto de Cuento)  
 1897 *Estudio Histórico, Crítico y Filológico Sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio*. 2a ed. Madrid: Real Academia Española.
- Varela, Francisco J.  
 1979 Il calcolo esteso delle indicazioni interpretato come logica a tre valori. *Notre Dame J. Formal Logic*, 20:141-146.
- Varela, Francisco J., Humberto R. Maturana e R. Uribe  
 1974 Autopoiesi : l'organizzazione dei sistemi viventi, la sua caratterizzazione e un modello. *Biosystems* 5:187-196.
- van Baest, Arjan e Hans Van Driel  
 1995 *La semiotica di C.S. Peirce applicata alla musica: Una questione di fede*. Tilburg, Paesi Bassi: Tilburg University Press.
- van Gennep, Arnold  
 [1909] 1960 I *Riti di Passaggio: A Classic Study of Cultural Celebrations*, trad. it. Monika B. Vizedom e Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- van der Veer, Peter  
 1994 *Nazionalismo religioso: indù e musulmani in India*. Berkeley: University of California Press
- Wafer, Jim  
 1991 *Il sapore del sangue: La possessione spiritica nel Candomblé brasiliano*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Wallin, Nils L.  
 1991 *Biomusicologia: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purpose of Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Wallin, Nils L., Björn Merker e Steven Brown, eds.  
 2000 *Le origini della musica*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Weigle, Marta  
 1970 *I Penitenti del Sud-Ovest*. Santa Fe, NM: Ancient City Press.
- Westheimer, G.  
 1972 Acuità visiva e soglie di modulazione spaziale. *Manuale di fisiologia sensoriale* 7 (4).
- Weston, Jessie L.  
 1957 *Dal rituale al romanticismo*. Garden City, NY: Doubleday.
- Wheeler, John A.  
 1982 Bohr , Einstein e la strana lezione dei quanti. In *La mente nella natura*, ed. R.Q. Elvee. San Francisco: Harper and Row.
- Wishart, Stevie  
 1994 Note di copertina per *Poder a Santa María: L'Andalusia nelle "Cantigas de Santa María" del re Alfonso X "el Sabio"*. Sinfonia. Stevie Wishart. Junta de Andalucía/Alamviva. DSI 0105.
- Whitehead, Alfred North  
 [1978] 1985 *Processo e realtà: Saggio di cosmologia*. Ed. corretta. Eds. David Ray Griffin e Donald W. Sherburne. New York: The Free Press.
- [1927] 1959 Simbolismo : significato ed effetto. Ristampa. New York: Capricorn Books.
- Zapata García, Miguel  
 1991 *El Rocío: studio psicoanalitico della devozione mariana in Andalusia*. Siviglia: J. Rodríguez Castillejo.
- Zayas, Rodrigo de  
 1995 *La Música en el Vocabulista Granadino de Fray Pedro Alcalá 1492-1505*. Siviglia: Fundación El Monte.
- Zatorre, R.J.  
 2001 I fondamenti biologici della musica. Eds. Robert J. Zatorre e Isabelle Peretz. *Annali dell'Accademia delle Scienze di New York*, vol. 930.