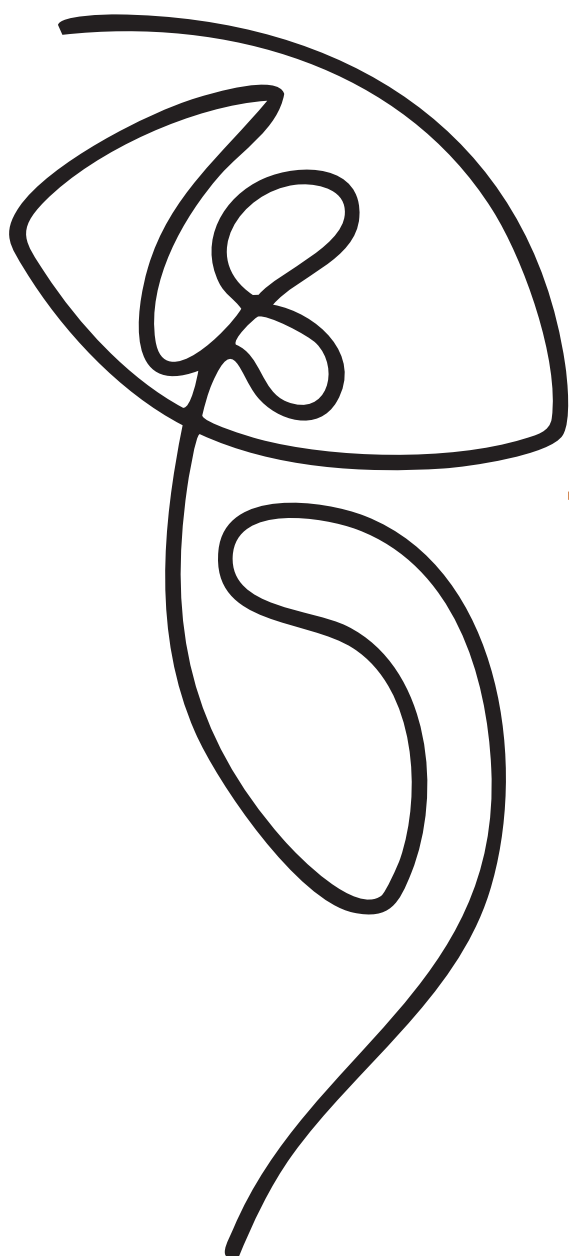


# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena



---

N. 2, 2025  
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

## Sommario

### EDITORIALE

*Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione*..... p. 9

### STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti  
nell'Occidente latino del XIII secolo.

*Alessandro Campeggiani* ..... p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:  
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

*Bianca Maurmayr* ..... p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

*Alicia Daufí Muñoz* ..... p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:  
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

*Eléa Lauret Baussay* ..... p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica  
di un balletto di Marius Petipa

*Marco Argentina* ..... p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.  
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

*Marta Mele*..... p. 99

*Estri* di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

*Ida Zicari* ..... p. 115

### METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

*Rosaria Vitolo* ..... p. 141

### ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

*Enrica Palmieri*..... p. 157

## RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,  
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

*Simona Chiusolo* ..... p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography  
in the French Second Empire*  
Rome, Kinetès, 2023.

*Olivia Sabee* ..... p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,  
and Drama in the Commedia*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

*Madison U. Sowell* ..... p. 183

**CALL FOR PAPERS** ..... p. 189

**NORME REDAZIONALI** ..... p. 195

# Altri sguardi





---

 MARIA ENRICA PALMIERI

## **Il *Batuque*.**

### **Storie di oggetti, animali e persone**

#### **Abstract**

Partendo da un racconto del patrimonio orale delle isole di Capo Verde, come la leggenda della nascita del tamburo, che vede come protagonisti la luna e una scimmietta curiosa con il suo gruppo, l'elaborato intende ripercorrere la storia di questa cultura che si crea nel periodo tra il 1461, anno della scoperta dell'Arcipelago, e il 1500, anno della scoperta del Brasile. Date queste che vedono il Portogallo estendere i propri confini sia in terra africana che oltreoceano dove 'il dolce' zucchero si mischia con 'l'amara' schiavitù. Una storia allora di separazioni e migrazioni, calamità naturali e abbandoni, liberazione e ritorni, tessuta da una popolazione meticcia che fa della musica e della danza la sua memoria storica. Così il *Batuque*, un affare di donne, che si consuma nel *terreiro*, il cortile di casa, per una comunità tutta al femminile e che, all'insegna del battere, mette insieme strumenti tanto semplici quanto arcaici come il mortaio, il tamburo e la *tchabeta*, nello svelare la voce e la parola poetica, diventa il racconto dell'intimità domestica e la storia stessa della cultura delle isole. Oggetti, animali e persone che si tengono insieme grazie ai fili della *pequenhez* e del *cretcheu*, un ordito capace di imbastire tutti i colori dell'anima *badiu* di un popolo di una unicità straordinaria.

Starting from a story taken from the Cape Verdean oral heritage such as the legend of the drum whose main characters are the moon and a small curious monkey with his group, this essay intends to retrace the history of this culture, that originates between 1461, when the archipelago was discovered, and 1500, the year of the discovery of Brazil. Two dates during which Portugal extends its border as far as Africa and overseas, where the "sweetness" of sugar mixes with the "bitterness" of slavery. It is an history of separation and migration, natural disasters and abandonments, liberation and returns, a texture woven by a population *mestiça* whose historical memory is made by music and dance. So *Batuque*, that is a women affair performed within the *terreiro*, the courtyard, for an all-female community, in the intention of beating, puts together as simple as archaic instruments such as the mortar, the drum and *tchabeta*, and, by revealing the voice and the poetic word, it becomes the story of a domestic intimacy and the history of the culture of the islands itself. Objects, animals and people are held together by the threads of *pequenhez* and *cretcheu*, a warp capable of basting all the colors of the *badiu* soul of a people of extraordinary uniqueness.

Maria Enrica Palmieri<sup>1</sup>

## **Il Batuque.** **Storie di oggetti, animali e persone**

### **Premessa**

È la fine del secolo scorso quando decido di dedicarmi ad una ricerca sulla musica e la danza nelle isole di Capo Verde per completare i miei studi universitari spinta dal Prof. Alberto Maria Sobrero<sup>2</sup> che si offre come relatore della mia tesi in antropologia presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Devo ammettere che da tempo avevo subito il fascino della voce di Cesaria Evora e di quei paesaggi paradisiaci perduti nell'oceano atlantico che facevano da sfondo alle copertine dei suoi CD. Riesco anche a trovare una pubblicazione in Italiano sulle *Isole della Sodade*<sup>3</sup> di scorrevole lettura e complessivamente convincente sulla particolarità di questo luogo. Così accolgo quella proposta decidendo di utilizzare come sistema di ricerca l'osservazione partecipante,<sup>4</sup> metodologia messa a punto e collaudata da Bronislaw Malinowski<sup>5</sup> nel suo soggiorno pluriennale presso le isole Trobriand.<sup>6</sup> Ma i capoverdiani non sono gli Argonauti del Pacifico Occidentale<sup>7</sup> ed imparare la loro lingua non è un'impresa impossibile tanto che il mio sforzo non è paragonabile a quello del grande studioso. Inizio dal portoghese<sup>8</sup> che mi consente di leggere autori come Baltasar Lopes, Germano Almeida, Manuel Lopes, Osvaldo Osório,<sup>9</sup> ma anche studiosi brasiliani come Gilberto Freyre<sup>10</sup> utili alla comprensione

1. Maria, Enrica Palmieri, coreografa e danzatrice, docente di Tecnica della danza contemporanea e Antropologia della danza all'Accademia Nazionale di Danza (AND), ha svolto due mandati come direttrice e come rappresentante dell'AND nel CNAM presso il MUR.

2. Professore ordinario in discipline etnoantropologiche presso l'Università di Roma "La Sapienza", scomparso nel 2021, ha partecipato a progetti di sviluppo con il MAECI e la FAO in Africa Sahariana e Africa Occidentale, di particolare rilievo il suo lavoro di ricerca sulla letteratura delle isole di Capo Verde *Hora de Bai* (1992), titolo che riprende sia il famoso poema di Eugenio Tavares che il romanzo di Manuel Ferreira.

3. Orietta Mori, *Isole della Sodade*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino, 1999.

4. Tecnica di ricerca incentrata sulla prolungata permanenza e partecipazione all'attività del gruppo osservato incluso l'apprendimento della lingua locale per comprendere la cultura studiata dal punto di vista del soggetto osservato.

5. Bronislaw Malinowski, nato a Cracovia e naturalizzato inglese è considerato il massimo esponente del funzionalismo ed è tra i primi studiosi del XX secolo a praticare la *ricerca sul terreno* in ambito etno-antropologico.

6. Situato a largo della costa orientale della Nuova Guinea, è un arcipelago di atolli corallini, luogo in cui l'antropologo Bronislaw Malinowski, agli inizi della Prima Guerra Mondiale, effettuò la propria ricerca sul campo, che successivamente, richiamerà l'attenzione di altri studiosi.

7. Bronislaw Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale*, trad. it. di M. Ariotti, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. La prima pubblicazione di questo studio dei trobriandesi è del 1922 e segna uno spartiacque nella storia dell'antropologia.

8. La lingua ufficiale delle isole prima della liberazione dal Portogallo il 5 luglio 1975.

9. Gli autori che hanno scritto testi fondamentali per la comprensione della cultura capoverdiana sono: Baltasar Lopes, *Chiquinho*, São Paulo, Editora Ática, 1986, I ed. 1947 (è considerato il primo romanzo capoverdiano); Germano Almeida, *Estórias Contadas*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1998; Manuel Lopes, *Galo Cantou na Baía*, Editorial Caminho SA, 1998, I ed. 1959; Osvaldo Osorio, *Claridades Assombradas*, Praia, Instituto Caboverdiano do Livro, 1987.

10. Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, São Paulo, Global Editora, 2003, I ed. 1933, è considerato il testo base per lo studio della società schiavistica nel contesto lusitano.

dei tratti generali delle isole. «Raizes»,<sup>11</sup> rivista che raccoglie scritti di illustri protagonisti della storia politica e culturale di questo arcipelago, diventa, insieme ad altre letture,<sup>12</sup> strumento prezioso per contestualizzare la danza come un tratto culturale nel fenomeno generale della creolità.<sup>13</sup> Infatti è con l'indipendenza dal Portogallo che i capoverdiani si interrogano sulla loro cultura meticcia dando inizio a ricerche sul campo anche ad opera di figure come T.V. da Silva, che si occupa di tradizioni orali e perciò della lingua parlata, e anche al prezioso lavoro editoriale de l'*Instituto Caboverdiano do livro*.<sup>14</sup> Poi dal portoghese al creolo capoverdiano il passo è breve. Così, grazie anche al supporto di un testo di analisi strutturale del capoverdiano<sup>15</sup> e ad un soggiorno nelle isole di oltre quattro mesi, riesco ad avvicinare persone, intellettuali ed artisti le cui tracce ricavo dalle letture sopracitate. Quando raggiungo l'arcipelago è in atto una discussione sull'origine del creolo, sulle sue varianti da isola ad isola e su quale di queste promuovere a lingua ufficiale.<sup>16</sup> È infatti su una lingua che si tesse la cultura di una comunità<sup>17</sup> e nel caso di Capo Verde la diversità linguistica influenza anche la fluidità di questo meticcio. La mancanza poi di annotazioni specifiche e dettagliate sulla danza delle isole, mi conferma l'utilità di una osservazione diretta e munita di una telecamera per documentare sequenze dinamiche, contesti, racconti, posture, voci e volti di quanti avrei potuto incontrare oltre alle note su carta a farmi da guida o da memoria. L'uso della cinepresa, soprattutto nel formato di 16mm, ha accompagnato le ricerche *sul terreno* di tanti antropologi quasi a garantire un'oggettività che l'occhio dello studioso anelava a raggiungere.<sup>18</sup> La piccola Canon da me utilizzata mi accompagna durante gli incontri senza creare troppo imbarazzo nei soggetti intervistati consentendomi di muovermi con discrezione nei loro ambienti. Interni domestici o cortili dove si consumano quei rituali più semplici che interessano i membri della famiglia e il vicinato e che le mie competenze in ambito coreutico mi consentono di analizzare a livello strutturale.<sup>19</sup> Si tratta di gesti, movimenti, canti e ritmi che ciascu-

11. «Raizes» nn. 17/20, 5° (1981) raccoglie saggi di Amilcar Cabral, Manuel Ferreira, poesie di Gabriel Mariano, Vera Duarte, Jorge Barbosa, Francisco José Tenreiro e una retrospettiva su Eugenio Tavares di Felix Monteiro.

12. Moacyr Rodrigues, *Cabo Verde, Festas de romaria, Festas juninas*, Mindelo, Ed. Autor, 1997.

13. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la creolité*, Como, Ibis, 1999, I ed. 1989.

14. Tomé Varela da Silva, *Finasons di na Nasia Gomi*, Praia, Instituto Kauberdianu Di Libru, 1985; ID., *Kardisantis*, Praia, Instituto Kauberdianu di Libru, 1987; ID., *Na Bibina Cabral*, Praia, Instituto Kauberdianu di Libru, 1988; ID., *Na Gida Mendi*, Praia, Instituto kauberdianu di Libru, 1990. Si tratta di testi dedicati alle protagoniste della cultura orale capoverdiana.

15. Manuel Veiga, *Diskrison Strutural di lingua Kabuverdianu*, Instituto Kabuverdianu di libro, Lisboa, Platano Editora, 1982.

16. Il dibattito si estende anche qui in Italia dove l'Associazione donne Capo-verdiane in Italia promuove un Convegno i cui atti, dal titolo *Creolo o Black Portuguese?* vengono pubblicati a Roma dall'Istituto Missioni Consolata con il patrocinio della Regione Lazio e il contributo del Centro Missioni Estere Frati Cappuccini e Ufficio Centrale Studenti esteri in Italia nel 2001.

17. Il linguaggio non descrive solo il mondo, ma influenza il modo di percepirlo e perciò di creare quel tessuto materiale ed immateriale che chiamiamo cultura, è il pensiero di Edward Sapir (1884-1939), il quale ha intrecciato studi di linguistica e di antropologia nella sua ricerca sul campo.

18. In antropologia visiva spiccano due grandi nomi di donne, una è Margareth Mead e l'altra è Maya Deren, artista e danzatrice, il cui film *The Divine Horseman* è ritenuto un classico per quel che riguarda il *voodoo* haitiano, ricorda la studiosa Cecilia Pennaccini in *Filmare le Culture*, Roma, Carocci editore, 2005. La stessa aggiunge che si tratta di un'opera di innovazione del linguaggio cinematografico ponendosi alla ricerca di una visione dall'interno.

19. Lo studio dell'analisi strutturale nei corsi di glottologia all'Università "La Sapienza" con il Prof. Giorgio Raimondo Cardona, le letture di testi di Maurice Merleau-Ponty e gli approfondimenti dell'analisi del movimento presso la Murray Louis Dance theatre Lab con Hania Holm hanno orientato in modo decisivo quella che era una mia vocazione e percezione personale, indirizzandomi verso un approccio analitico sempre più attento anche alle piccole variazioni.

na isola custodisce con le sue forme. Capo Verde infatti cela molto di più di quello che l'industria discografica promuove. Nasconde voci e tradizioni musicali che stridrebbero persino nei palinsesti radiofonici più audaci. Grazie però all'etichetta discografica francese Ocorà<sup>20</sup> si possono qui ascoltare quei generi delle isole meno commerciali, restituiti da voci scolpite nella memoria collettiva di quell'arcipelago che catturano l'orecchio di chi è in cerca di materiali sonori da collegare. Sulla danza la difficoltà è maggiore: poche descrizioni che non rendono la complessità delle forme esistenti e sopravvissute. L'esiguo materiale bibliografico a mia disposizione in quegli anni per una tesi di ricerca sul repertorio coreutico capoverdiano mi impone un'immersione in quella parte di mondo per rincorrere i luoghi e i tempi delle feste, perché è in quei contesti che si conservano le tradizioni più antiche riconosciute dalla comunità, entrando anche nelle case private dove si passa il tempo facendo musica e danza e dove la memoria riemerge con l'onestà del corpo. Allora mi spingo ad inseguire gli artisti e i loro familiari, sia quelli famosi che quelli meno conosciuti, ma apprezzati in patria e contesi nei diversi villaggi. Un impegno fisico totale che mi permette di partecipare alle loro storie, annotando le loro confidenze, consentendomi di osservarli, ascoltarli e riprenderli con la telecamera nella vita quotidiana, così come vuole l'osservazione partecipante, senza tuttavia entrare in una immedesimazione eccessiva che impedisce quel distacco utile alla ricomposizione del tutto.<sup>21</sup> Gli incontri si rivelano preziosi a confermare o a smentire alcune delle tesi teoriche sull'argomento, perché il *mestiçagem* non è riducibile ad operazioni aritmetiche. Esso contiene la complessità dell'imprevisto e del sentimento, dell'attrazione e della perdita, dove ciascuna voce è portatrice di una verità che confluisce in una fluidità strutturale da favorire l'adattamento e la resilienza. Testimonianze orali corredate da quegli elementi legati alla fisicità che restituiscono una comunicazione completa anche nella condivisione di spazi e cibo, elemento questo primario nella storia dell'arcipelago, un racconto che alterna il mito di cuccagna alla triste realtà della carestia su cui si imbastisce gran parte della cultura di questo luogo. Nove isole abitate più scogli e isolotti deserti, con una superficie di 4033 Km<sup>2</sup> e uno sviluppo costiero di 1053 Km, estendendosi tra il 14° e il 17° di latitudine nord, protagoniste di una pagina triste della nostra storia: il commercio degli schiavi, vittime di secoli di colonialismo, hanno conquistato la loro indipendenza solo recentemente, grazie ad un sogno iniziato dagli intellettuali più impegnati e poi maturato e conseguito da un popolo che, forte della sua tradizione, attraverso la figura di Amilcar Cabral,<sup>22</sup> ha deciso il suo destino imponendolo anche al mondo intero.<sup>23</sup>

---

20. Etichetta specializzata in registrazioni sul campo di *world music*, fondata nel 1957 dal pianista e musicologo Charles Duvell con il musicista Pierre Schaeffer, fa parte di Radio France.

21. Le cassette girate arrivano a più di cento ore, il cui contenuto è stato poi ridotto e montato in formato DVD conservando comunque le riprese originali.

22. Amilcar Cabral, poeta e ingegnere agrario, è l'eroe della lotta di liberazione di Guinea Bissau e Capo Verde dal colonialismo portoghese, fondatore del Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea Bissau e Capo Verde (PAIGC), muore assassinato il 20 gennaio 1973 sei mesi prima di vedere l'indipendenza della Guinea Bissau il 10 settembre 1973 e quella dell'Arcipelago il 5 luglio 1975. Aveva teorizzato il «suicidio di classe» che si era concretizzato in un motto che aveva preso piede nei primi anni Settanta: «il popolo in armi».

23. Basil Davidson, *The Fortunate Islands, A study in African Transformation*, London, Centuary Hutchinson Ltd, 1989.

### ***Mamãe-Terra e Madrinha-Lua***

Arrivare sulla luna, salendo l'uno sulle spalle dell'altro e, per l'ultimo della piramide, spiccare un bel salto fino ad immergersi «in quel mare di luce che lo intontì»<sup>24</sup> è il racconto dell'origine del tamburo e di un piccolo *machaco* che, aiutato dal gruppo, era spinto dalla curiosità di raggiungere quel punto bianco più grande di tutti lassù nel cielo scuro. Infatti la leggenda narra che la luna, dopo aver insegnato alla scimmietta a costruire, legando rami e foglie con i fili dei suoi capelli, un oggetto che produceva un suono mai udito prima, aiutò la stessa, legandola sempre con i fili dei suoi capelli, a scendere con quell'oggetto dai suoi amici sulla terra. Nell'impazienza di arrivare, la scimmietta batté un colpo prima di raggiungere il suolo così che la luna lasciò andare i fili dei suoi capelli e la caduta produsse un suono tanto forte che tutti accorsero e subito vollero costruire uno strumento uguale.

Il tamburo fa così il suo ingresso nel mondo degli uomini con il suo suono potente: strumento sacro, presente in tutte le cerimonie di rilievo sociale, non può allora che essere un regalo del cielo come racconta questa leggenda, che insieme ad altre filastrocche,<sup>25</sup> fa parte del patrimonio orale dell'Arcipelago di Capo Verde.

È nel tempo libero infatti che la creatività si attiva riuscendo ad arrivare lì dove l'intelletto, da solo, non è capace se non aiutato dalla fantasia, facoltà altrettanto umana, più legata al desiderio e all'immaginazione dell'ignoto. Così il dato reale viene raccolto e accolto proprio perché accompagnato da leggende che ne spiegano la genesi e che, facendo da ponte tra il mito e la realtà, si vanno ad incastonare come gemme nell'intero racconto. Grazie anche a queste storie si crea nel tempo un tessuto complesso, patrimonio materiale ed immateriale, che chiamiamo cultura, concetto rivisto da un punto di vista scientifico da Edward Burnett Tylor,<sup>26</sup> con il quale è possibile osservare e descrivere l'altro da sé in quanto, seppure diverso, è un costruttore di cultura, quell'ambito oggetto di studio dell'Antropologia. È infatti dalla seconda metà del XIX secolo, con l'affacciarsi sulla scena europea di questa nuova scienza sociale, che si propone un'altra prospettiva: attingendo dalle teorie evoluzioniste e in un contesto di colonialismo dilagante, si può utilizzare il termine cultura in tutte le declinazioni possibili includendo ogni produzione materiale e immateriale dell'uomo a prescindere dal suo stato evolutivo visto che è proprio la «Cultura Primitiva»<sup>27</sup> a dare ragione a questa nuova disciplina.

Allora c'è chi teorizza che la cultura, costruzione utile all'organizzazione e alla sopravvivenza umana, corrisponde alla stessa natura dell'uomo<sup>28</sup> il quale, fuori da questa cornice, non può esistere.

Nell'essere una costruzione, la cultura si crea, si disfa e si modifica, si arricchisce quanto più entra in contatto con le altre aprendosi a possibili prestiti o a rielaborazioni dei tratti diffusi e condivisi. Nell'isolamento invece una cultura tende a chiudersi e a

24. Celina Pereira, Claudia Melotti, *Estória, Estória*, audiolibro II Vol., Roma, Ed. CIES, 2004.

25. Manuel Ferreira, *No tempo Em Que Os Animais Falavam*, Lisboa, Plátano Editora, 1977.

26. Antropologo britannico (1832-1917), compie le sue ricerche durante l'epoca d'oro dell'Inghilterra vittoriana ed è una figura fondamentale nella storia dell'Antropologia Culturale.

27. *Primitive Culture* è il testo di Edward Burnett Tylor, pubblicato nel 1871 che segna la nascita dell'Antropologia Culturale con la prima definizione scientifica di cultura.

28. Arnold Gehlen (1904-1976) in particolare nel suo libro *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Mimesis Edizioni, 2010.

strutturare più profondamente le sue linee distintive sottolineando quegli aspetti che la differenziano dalle altre.

Così è andata nelle isole di Capo Verde: un inizio all'insegna del contatto e del confronto con la necessità di coniare una lingua, il *pidgin*,<sup>29</sup> utile proprio per la comunicazione immediata durante le annate buone quando l'arcipelago è al centro dei traffici che interessano il Portogallo, l'Africa e il Nuovo Mondo. Ma non appena questo traffico cambia rotta, spostandosi sotto l'arcipelago, le isole perdono l'interesse iniziale da parte del Portogallo, rimangono sul posto allora solo coloro che ormai ne risultano residenti, stretti da un unico destino: bianchi, mulatti, neri e *badiu*.<sup>30</sup>

Ed è in questo isolamento, e soprattutto con il sopraggiungere dei tempi di carestia e di altre calamità ricorrenti nell'arcipelago, che è potuto accadere il miracolo capoverdiano: la costruzione in pochi anni di una cultura meticciosa a prescindere dalla percentuale di Africa e/o di Portogallo che ciascun tratto porta con sé. E non è importante la quantità, perché è la qualità di questo mescolamento che fa di Capo Verde una cultura creola unica a prescindere dai tratti somatici della sua popolazione. Una cultura che può cantare *Morna*<sup>31</sup> o fare *Batuque*<sup>32</sup> senza per questo perdere la sua identità, volendo utilizzare questo termine «avvelenato». <sup>33</sup> E se la *Morna* ci riporta alle sonorità portoghesi degli strumenti a corda, il *Batuque* affonda nel suono percussivo a ricordare l'Africa mentre le voci, in entrambi i generi, si levano a modulare una lingua creola<sup>34</sup> capace di adattarsi in ogni circostanza: nei contesti ufficiali come nei rituali domestici. Poi, con la liberazione dal Portogallo nel 1975, quando diventa essenziale sottolineare la capoverdianità<sup>35</sup> di tutte le forme di espressione dell'esistenza nelle isole, allora i diversi generi non rappresentano più tratti oppositivi in contrasto tra loro, ma tratti distintivi con cui l'umanità delle isole è riuscita a sopravvivere nel tempo. E così anche il *batuque* esce dall'intimità della casa per esibirsi sui palchi, aggiungere gli strumenti a corda<sup>36</sup>, aprirsi all'ingresso di musicisti

29. Lingua semplificata, solitamente nata dall'incontro di una lingua europea con altre lingue africane o del sud est asiatico, per risolvere problemi di comunicazione nei rapporti commerciali.

30. I neri fuggiaschi nascosti nell'entroterra dell'Isola di Santiago, oggi Santa Catarina, artefici della cultura delle isole.

31. La *Morna* è un genere musicale dell'arcipelago la cui origine è stata molto indagata a seguito dell'indipendenza (1975) quando era fondamentale definire i caratteri della capoverdianità. Si fa derivare il genere dal *lundum*, ritmo africano in 2/4, utilizzato principalmente nei matrimoni nell'isola di Boa Vista. Ed è in quest'isola che si conferma la nascita della prima *morna* che da canto di scherno buono per il gossip locale, inizia a farsi canto dell'emigrazione con il contributo di poeti e letterati come Eugenio Tavares, Pedro Cardoso, B. Leza, che con i loro versi portano la *morna* da Brava, a Saõ Vicente e in giro per il mondo grazie alle voci di Bana, Titina, Ildo Lobo. Sarà poi Cesaria Evora a far conoscere la *morna* fuori dalla comunità capoverdiana ad un pubblico internazionale.

32. Il *Batuque* è un'altra forma di musica e danza dell'arcipelago principalmente praticata nell'isola di Santiago. Si può assistere a un *batuque* anche fuori dal contesto cerimoniale della preparazione della festa ad esempio nei tempi morti in un rituale di *Tabanka* o sulle spiagge di Boa Vista nel tempo di riposo delle cameriere dei grandi alberghi turistici dell'isola per lo più provenienti dall'isola di Santiago.

33. Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 2008.

34. Osório De Oliveira mette in relazione la *morna* con il creolo: entrambi infatti variano da isola a isola e nella postfazione del libro di Eugenio Tavares *Mornas- Cantigas Crioulas*, Lisbona, J. Rodrigues & C.<sup>a</sup> - Editores, 1932 scrive che non si tratta di un dialetto portoghese, ma di una lingua a tutti gli effetti e non solo «de uma maneira de falar».

35. Un concetto che si rinsalda con l'indipendenza delle isole dal potere coloniale quando la stessa società, bisognosa di affrancarsi dal Portogallo, sente la necessità di rifarsi ad una propria identità attraverso ricerche sul campo nell'ambito della cultura orale dell'arcipelago come la musica, la danza, le *cantigas de roda* che mettono in risalto l'origine meticciosa di questa cultura.

36. Sarà Ano Novo, noto compositore dell'isola di Santiago ed etnomusicologo, ad introdurre nel *batuque* gli strumenti a corda di provenienza portoghese come il violino, la chitarra, il *cavaquinho* e il *cimboã*, strumento di provenien-

uomini mantenendo le donne come supporto. Proibito durante il periodo coloniale, il *batuque* viene riscoperto con l'indipendenza sia come ambito di studi etnomusicologici, sia come forma musicale da rivisitare nello spirito della 'ri-africanizzazione' dei capoverdiani.<sup>37</sup> Vero è che il *batuque* si presta ad essere riformulato da giovani artisti e gruppi musicali degli anni Novanta del secolo scorso così come dalle comunità della diaspora. L'etnomusicologa Susan Hurley-Glowa<sup>38</sup> parla di neo-*batuque* riferendosi all'operazione compiuta dal musicista del gruppo *Os Tubaroes*, Orlando Pantera, scomparso prematuramente, con la cantante Lura: si tratta di una elaborazione commerciale della struttura poliritmica, delle liriche e dei contorni melodici del *batuque* senza abbandonare la sua forma originale *badiu* di Santiago.

Ma prima di ciò il *batuque* è un affare esclusivamente femminile che si svolge nello spazio domestico, accompagna il lavoro della battitura al mortaio del *milho*,<sup>39</sup> l'alimento base delle isole, insieme al tamburo, quell'oggetto dal suono così speciale caduto dal cielo per permettere agli uomini di farsi sentire da Dio.

### ***Sambuna e Finaçon***

Il rituale, frutto di un meticcio culturale tra Africa e Portogallo, mette insieme musica, canto, danza e parole poetiche improvvisate: un miscuglio di diversi elementi che si susseguono con tempi e modi propri dei contesti in cui si attuano. Se la parola *batuque* viene dal verbo *bater*, in portoghese battere, allora vuol dire che Dio ha creato prima il suono e poi la danza, ma se il suono è il prodotto del movimento delle mani con il *paõ*<sup>40</sup> nel *pilaõ*<sup>41</sup> e poi sulla *tchabeta*,<sup>42</sup> oltre alla voce che si sprigiona dai corpi delle *batucaderas*,<sup>43</sup> allora è vero il contrario. Dell'Africa c'è il fatto che una stessa parola designa sia la danza sia la musica che l'accompagna cancellando così ogni distinzione. Poi, come difende David Howes,<sup>44</sup> l'esperienza sensoriale varia da una cultura all'altra secondo l'enfasi attribuita a ciascuna modalità di percezione anche se qui, prima del suono, c'è il movimento di mani di donne intente in faccende femminili, tutte svolte rigorosamente in quello spazio domestico esterno, il *terreiro*, l'area all'aperto a ridosso della casa che ospita utensili e pentole per la preparazione del cibo. È qui che le donne intonano i canti della *sambuna*<sup>45</sup> con la voce solista e il responso del coro, è qui che pro-

---

za africana, derivato da una zucca con una sola corda che si suona con l'archetto. Ultimo suonatore di *cimboã* Manu Mende, musicista insieme a 'Ntoni Denti D'Oro nella formazione di Ano Novo mi invita a riprendere una sessione di *batuque* nel suo *terreiro* con le donne della sua famiglia intente a battere sulla *tchabeta*. Anche il *batuque* si presta in questa formazione a realizzare quel sincretismo tra Europa e Africa, caratteristico della cultura di questo arcipelago.

37. Cfr. Richard A. Lobban, Jr., *Cape Verde Crioulo Colony to Independent Nation*, Boulder-San Francisco-Oxford, Westview Press, 1995.

38. Susan Hurley-Glowa, *Cape Verdeans in the Atlantic: the formation of Kriolu music and dance styles on ship and in port*, «African Music Journal», Vol. 10, N. 1 (2015), pp. 7-30.

39. Il *milho* è il granoturco, a Capo Verde è l'alimento principale e ce ne sono vari tipi.

40. Pestello.

41. Mortaio.

42. Panno avvolto e stretto tra le cosce che le donne percuotono come uno strumento durante la frantumazione del miglio al fine di incitare le altre donne al lavoro sul mortaio.

43. Le donne impegnate a battere nel rituale del *batuque*.

44. Antropologo canadese è uno dei fondatori dell'antropologia dei sensi.

45. La parte cantata del rituale del *batuque*, canti che si riferiscono ai luoghi, alle storie delle persone costrette ad emigrare all'estero, alla celebrazione della propria terra.

cedono con la danza del *torno* e poi con la *fição*<sup>46</sup> finale. Tre fasi non distinte tra loro da una regia sapiente, ma semplicemente dal sentimento, dal momento, dall'evento, dal fatto che le cose 'vanno come vanno' seguendo tempi e modi difficilmente controllabili da noi. Concordando con José Gil,<sup>47</sup> le sequenze danzate non si organizzano secondo regole e disposizioni di segni, ma secondo circolazioni di energia che regolano la formazione del senso.<sup>48</sup> Si può ben immaginare la scena in cui, sedute a semicerchio, le donne percuotono la *tchabeta* ad accompagnare la battitura del *milho*, intonando canti tutti incentrati sulle storie di quel luogo, un microcosmo che si estende poco fuori da quel *terreiro*, ma che rappresenta l'intero universo nell'esistenza di questa piccola comunità. Quando poi il ritmo diventa molto incalzante, qualcuna delle *batucaderas* si alza e si avvolge il *pano*<sup>49</sup> attorno al bacino per rincorrere il ritmo vorticoso con la danza del *torno*<sup>50</sup> e ciò può avvenire anche quando, dopo tante ore passate a battere e a frantumare, si stia per esaurire il repertorio dei canti e delle riserve di mais. Allora eccole alcune di loro lasciare la *tchabeta* per stringersi il *pano* attorno al bacino ed iniziare la danza del *torno* alzando lo sguardo al cielo, sì perché è da lì che scendono gli *Orixá*.<sup>51</sup> Non importa in che momento ciò avviene, l'importante è che avvenga perché il *torno* è la testimonianza della presenza divina nella vita di questa povera comunità. Il corpo della danzatrice allora agisce ispirato e mosso dalla divinità nel tentativo di ripristinare quell'intimità primordiale quando gli dei convivevano con gli umani in un'armonia incontaminata e che la danza riesce a ricostruire solo però se il corpo si lascia invadere, facendosi strumento, per accogliere il nume e lasciarlo esprimere. Il talento e la tecnica altro non sono che la capacità del corpo ad aprirsi e diventare la danza senza alcuna volontà di controllarla.<sup>52</sup> Il *torno* è il momento in cui il suono si fa così rapido che la voce del canto non riesce a stargli dietro, solo il bacino può seguire il ritmo incessante, lasciando il resto del corpo completamente immobile. Questa parte sembra animata da una vitalità dirompente come se volesse liberarsi dell'intero corpo inseguendo l'accelerando dei colpi sulla *tchabeta*, una rincorsa tra suono e movimento che non vede un vincitore tra i due perché tutto si arresta improvvisamente quando l'apice è raggiunto. Allora entra la voce poetica della fi-

---

46. La *fição* è una improvvisazione poetica solitamente si tratta di parole di saggezza snocciolate da una anziana, la saggia del villaggio o una persona conosciuta per la sua abilità ad entrare nel cuore delle persone come Nha Gida Mendi, Bibinha Cabral ma anche Nasia Gomi e Nhamita Pereira, queste due ultime da me intervistate, riconosciute ufficialmente come due pilastri della cultura capoverdiana.

47. José Gil, saggista e filosofo portoghese, si è occupato delle culture del corpo sia nella prospettiva del suo significato per le arti performative come la danza, ma anche per le loro implicazioni rispetto al potere. Cfr., José Gil, *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

48. Cfr. Maria José Fazenda *Dança teatral*, Lisboa, Edições Colibri, 2012.

49. Il *pano* è un tessuto tradizionale, indumento femminile per eccellenza, accompagna la donna durante tutta la sua vita: stretto alla vita dà sostegno alla schiena per il duro lavoro nei campi, utile per il trasporto dei piccoli dietro le spalle, attorno al bacino ne sottolinea i movimenti durante la danza del *torno* e avvolto e stretto tra le cosce diventa la *tchabeta*, strumento percussivo utilizzato nel *batuque* dalle *batucaderas*.

50. È la danza che caratterizza il rituale del *batuque* in cui si muove solo il bacino con movimenti oscillatori e percussivi a disegnare un semicerchio sul piano orizzontale con un accento all'indietro. Il ritmo può assumere velocità molto elevate evidenziando il contrasto della dinamica del bacino con la staticità del resto del corpo che rimanda allo stato di *trance*.

51. Divinità della cultura *Youruba* che, numerose al pari dell'Olimpo greco, costituiscono una moltitudine associata ai diversi fenomeni naturali.

52. Cfr. Inaicyrá Falcão dos Santos, *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, Salvador de Bahia, Edufba, 2002.

*nadeira*<sup>53</sup> a farsi spazio in quel silenzio che ancora contiene l'eco dei suoni e dei frastuoni che lo avevano animato. Lo spazio domestico, che normalmente accoglie le semplici azioni quotidiane, si fa spazio sacro, luogo di celebrazione di un cerimoniale che serve a ricomporre il gruppo attorno ai suoi valori fondativi, riproponendo quell'armonia con le divinità grazie alla commistione di fisicità e metafisicità che la danza sa esprimere.

Una danza che include il corpo della danzatrice e i corpi delle *batucaderas* perché non ci sono separazioni tra il suono e il movimento, tra l'orecchio che ascolta e l'occhio che osserva, in una scena che prende corpo nell'intimità della casa dove tutto si fonde con la partecipazione della comunità. I temi possono essere diversi, dalla politica a questioni più circoscritte di carattere familiare, ma certo è che la fisicità sfrenata abbinata al suono incessante e prolungato del tamburo fanno del *batuque* una forma proibita dalle autorità portoghesi per essere rivalutato con l'indipendenza, per la necessità di riconoscere l'autonomia culturale dal Portogallo.

Accade però che se nella danza si vuole vedere un ordine armonico di forme e movimenti, si ha bisogno di un passaggio successivo che è quello che assilla ogni compositore di quest'arte che, come ogni contadino, vuole arare, pulire, seminare, organizzare e addirittura raccogliere e mettere al riparo affinché sia mantenuta la freschezza dei principi nutritivi. Così il coreografo segna lo spazio, lo fa attraversare dai corpi in movimento, sceglie le sequenze coreutiche come fossero semenze tradizionali capaci di rigenerarsi, organizza le fasi del processo e un finale da applausi che si radichi nella memoria.

Ma il *batuque* nasce in una società al limite della sopravvivenza, dove la coltivazione è povera e si regge sul *siqueiros* (*Si Deus Quizer, se Dio vorrà*) e perciò sulla possibilità che piova piuttosto che sulla certezza del *regadio*, l'irrigazione artificiale, frutto dell'ingegno dell'uomo; pertanto tutto può contribuire a smuovere la clemenza di Dio per mandare una *boã agua*. Il *batuque* allora pervade l'ambiente, il suono del tamburo e della *tchabeta* producono un frastuono che mentre incita le donne intente al *pilaõ* per nottate intere a frantumare con il *paõ* il mais e il grano in vista della festa del villaggio, cerca anche di attirare l'attenzione di un Dio distratto che ha creato l'arcipelago nell'oceano, a 500 Km circa dalla costa del Senegal, senza alcuna volontà, ma per mera casualità. Secondo la mitologia capoverdiana, è bastato, infatti, l'ultimo giorno alla fine della creazione, che Dio si strofinasse le mani pulendosi le dita da quel magma iniziale con cui aveva dato origine all'universo con le sue diverse cose e creature, per lasciare cadere alcune briciole di quel tutto che sono andate a comporre le isole di Capo Verde: un arcipelago variegato che alterna pianura a montagne, sabbia a vegetazione, saline a vulcani, deserto a campi coltivati. Dieci isole così diverse tra loro sulla cui genesi solo la creatività di una fantasia resiliente ha saputo trovare un nesso. Fino all'arrivo dei portoghesi nel 1460, le isole, a conferma dell'incuranza di Dio, erano disabitate proprio per l'ospitalità del luogo. È qui però che gli Alisei, detti anche i venti delle scoperte, hanno condotto le caravelle. Dapprima in quell'isola più grande, battezzata con il nome di Santiago, dove, sulla

---

53. Colei che snocciola la *fiçon* in un flusso improvvisato di parole di saggezza strettamente contestualizzate alla situazione raggiungendo le corde profonde degli astanti. Tra i nomi più celebri, anche a livello internazionale, ricordiamo Naçia Gomi che ha collaborato con il musicologo capoverdiano Vasco Martins e rappresentato Capo Verde all'Expo di Lisbona nel 1998. La sua casa in mattoni a Santiago le è stata donata dalla compagnia aerea capoverdiana in omaggio al suo valore culturale.

costa guardando l’Africa, fu costruita *Ribeira Grande*, oggi *Cidade Velha*, che conserva ancora la gogna, o palo degli schiavi, nella piazza del *Pelourinho*. Base di appoggio per i Portoghesi nel loro commercio degli schiavi con il continente nero, *Ribeira Grande* era strutturata come una piccola Lisbona tanto che un anonimo pilota portoghese intorno alla metà del XVI secolo nella sua descrizione sembra preannunciare l’immagine della Nuova Atlantide di Bacone: «Infiniti giardini di aranci, cedri, limoni, pomi grandi, fichi di ogni sorta, cocchi». <sup>54</sup> Solo pochi decenni prima questa città in un’altra descrizione, quella di Fernando Colombo nelle sue *Historie*, appare come un luogo insalubre tanto che il suo illustre padre, timoroso di eventuali contagi per l’equipaggio, si affrettò ad abbandonarla proseguendo la sua rotta verso occidente. Ma cosa era successo in pochi anni per cambiare così? Il richiamo attraente di ninfe, mele d’oro e belle avventure cattura l’immaginario di avventurieri, marinai, negrieri e preti che si lanciano verso la costa occidentale dell’Africa, scambiano merci, prendono schiavi si mischiano con questi, fondano una città, erigono una cattedrale, popolano a poco a poco questo luogo che diviene accogliente con una vita sociale organizzata e soprattutto con la presenza già di una popolazione mulatta.

Allora rimettiamo in ordine i pezzi: siamo partiti dal tamburo, dal suono così speciale, regalo della luna ad una scimmietta coraggiosa, poi siamo passati all’azione del battere del *pão* nel *pilão* per frantumare il mais in *xerem* o *cous cous* per la preparazione della *cachupa*, <sup>55</sup> un piatto tradizionale in cui si può aggiungere tutto quello che si ha e si può anche togliere quello che non si ha purché resti il *milho*, l’ingrediente basilico. Persiste l’immaginario che fa di Capo Verde il paese di cuccagna «Quando i cani erano legati con le salsicce...», <sup>56</sup> ma poi si fanno anche i conti con la carestia che predomina nella realtà della vita delle isole. Allora il *milho* è proprio quel cereale che più di altri può crescere pure in condizioni limite, ecco perché a Capo Verde è l’alimento principale: sarà poi il battere del *pão* nel *pilão* a ridurlo in base all’occorrenza. Poi siamo passati alle mani che battono sulla *tchabeta*, il *pano* avvolto stretto e messo tra le cosce delle *batucaderas*, oggi anche chiuso in un sacchetto di plastica per fare un rumore più forte, ad accompagnare la fatica del *pão* nel *pilão*. *Tchabeta* è un oggetto povero ricavato da un indumento femminile, il *pano* <sup>57</sup>, che le energiche mani delle *batucaderas* sanno trasformare in strumento percussivo unico e inconfondibile. Assente nel resto del continente, la *tchabeta* è un tratto distintivo di Capo Verde come l’intero rituale del *batuque* con le sue diverse fasi e i suoi diversi protagonisti anche quando farà ingresso il tamburo avvolto in un drappo colorato ad accompagnare una *finaçon* improvvisata da un protagonista maschile d’eccezione: ‘Ntoni Denti D’Oro. <sup>58</sup>

54. Alberto Sobrero, *Hora de Bai*, Lecce, Argo, 1996 p. 167.

55. Piatto nazionale, una sorta di stufato di mais, fagioli, manioca, patate dolci, pesce e altro, mischia proteine e carboidrati per rendere il piatto unico. Ogni isola ha la sua variante.

56. Fátima Bettencourt, *A idiosincrasia cabo-verdiana*, «Cultura» n. 2 Praia (1997), p. 23. L’autrice lo chiama *O mito da Fartura* (mito dell’abbondanza) che insieme a *o Mito da Terra-Longe* e *o Mito da Mamae-Terra* influiranno sulla psicologia del popolo capoverdiano.

57. Cfr. Manuel Roiz Lucas de Senna, *Dissertação sobre as Ilhas de Cabo Verde, 1818; anotações e comentários de António Carreira*, s.l., s.e., 1987. In una descrizione dei costumi di Capo Verde dei primi anni del XIX secolo il *pano* è l’indumento femminile per eccellenza sia come abito, ma anche come strumento per trasportare i bambini sul dorso; il *pano* rimarca anche categorie socioeconomiche.

58. ‘Ntoni Denti D’Oro, ‘nome d’arte’ di Antonio Vas Cabral, è un contadino e musicista di *batuque*, canta *Sambuna* e *Finaçon* accompagnandosi con un grande tamburo avvolto in un drappo. Affascinato dal *batuque* fin da piccolo

Vale la pena ricordare che il *pano* era un tessuto a mano composto da sei strisce, realizzato dagli stessi schiavi presi dai paesi del Golfo di Guinea. Corrispondeva ad una moneta di scambio utilizzata dai portoghesi per l'acquisto degli schiavi.<sup>59</sup> Infatti le sei strisce funzionavano ciascuna come frazione dell'unità: la quantità di *panos* e di strisce, come prezzo di uno schiavo, veniva stabilita in base all'età e alla prestanza fisica. Una sequenza circolare di azioni e reazioni capaci di segnare una delle pagine più tristi della nostra storia se pensiamo infatti che i portoghesi si avvalsero delle competenze di tessitori e tintori schiavi per realizzare i *panos*, moneta corrente per l'acquisto di altri schiavi provenienti dai paesi lungo il Golfo di Guinea e se consideriamo che questo commercio ha spostato forzatamente oltre 11 milioni di uomini e donne dall'Africa al Nuovo Mondo lungo un arco di tempo di cinquecento anni.

### **Migrazioni e meticciati**

All'interno del flusso che all'inizio del XVI secolo investe l'Europa, l'Africa e l'America, Capo Verde si ritrova al centro di questo 'triangolo'. Possiamo osservare in queste isole un laboratorio antropologico capace nell'arco di trent'anni di mettere in luce processi che normalmente si producono con il passare di molte generazioni. Ad esempio il meticciato a Capo Verde è la forma più rapida e resistente che si presenta come percorso praticabile e funzionale a tutti i fattori. Se non ci fosse stata la richiesta di zucchero da parte dei mercati europei forse i portoghesi avrebbero dovuto provvedere diversamente a mantenere una corte indebitata dai suoi eccessi e invece quel dolce alimento, prodotto da un lavoro schiavistico e soprattutto a certe latitudini, ha spinto questi commercianti fuori dal loro perimetro. È vero che i primi tentativi di piantagioni erano stati fatti in Algarve e poi a Capo Verde, ma servivano spazi più ampi, bisognava raggiungere il Brasile per portare avanti una produzione su grande scala e soprattutto servivano corpi capaci di lavorare a ritmi continui in un clima simile a quello del continente africano. Le popolazioni autoctone (quando non decimate dall'incontro con gli europei a causa di banali malattie contro le quali erano sprovviste di anticorpi), hanno difeso in tutti i modi la propria libertà, combattendo, disobbedendo, ma anche fuggendo.

Il traffico, di persone e di zucchero, si è fatto anche con la benedizione della Chiesa cattolica che, provvedendo con i suoi ministri a battezzare in massa tutti gli infedeli, reclamava un prezzo a fronte dei tanti convertiti. In fondo già la Chiesa con il trattato di Tordesillas<sup>60</sup> aveva attribuito a Spagna e Portogallo, le due corone cattoliche, il diritto sulle terre scoperte dividendo di fatto il mondo al di fuori dell'Europa in un duopolio.

Non si vedeva nulla di male in questo traffico, dal quale, in realtà, avrebbero tratto vantaggio anche le popolazioni africane del Golfo di Guinea che vendevano gli schiavi,

---

lascia la scuola per seguire un maestro che lo avrebbe iniziato all'arte dell'improvvisazione poetica. Artista di fama internazionale usa la lingua per comunicare con metafore comprensibili solo a coloro che condividono e partecipano nel contesto che lui vuole coinvolgere.

59. Joao Lopes Filho, *O corpo e o Pão-O Vestuario e o Regimen Alimentar Cabo-verdianos*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997.

60. Firmato il 7 Giugno 1494 a Tordesillas, in Castiglia, il trattato, ratificato dal Papa Giulio II nel 1506, fu sollecitato dal Papa Alessandro VI Borgia che aveva emanato la Bolla *Caetera* nel 1493. Questa bolla stabiliva una linea, *raya*, di demarcazione tra le zone di influenza della Spagna e del Portogallo nel Nuovo Mondo. Tale linea fu definita meglio nel trattato includendo Capo Verde per cui le terre ad ovest di questa linea sarebbero andate alla Spagna e quelle ad est al Portogallo, tutto ciò al fine di dissipare i conflitti fra queste due corone.

solitamente i prigionieri, in cambio di *panos* tessuti e tinti da mani sapienti. Ed infine si voleva vedere un vantaggio pure per quei poveretti, gli schiavi, perché una volta cristianizzati, seppure con rituali abbreviati, si sarebbero comunque assicurati un posto in cielo qualora non avessero raggiunto le coste del Brasile visto che non v'era certezza di quanti sarebbero arrivati.

Gli schiavi portavano altrove quel patrimonio immateriale impresso nella memoria del loro stesso corpo: posture, conoscenze, credenze, racconti derivati dalle loro specifiche culture, che in quell'isola di Santiago si potevano mescolare con altre posture, altre conoscenze, credenze e racconti, magari lasciando andare quei pezzi meno agili per accogliere quei tratti più utili e resistenti nel percorso. Si perché questo è quello che avviene nel flusso costante dei movimenti migratori, sia che si tratti di migrazioni volontarie che involontarie come nel caso di questa diaspora forzata. Ma già nell'essere portati a Capo Verde dal Continente era avvenuto il primo atto di questo processo il cui esito non può essere mai prevedibile perché dipende dal contesto e dalle singole culture che si incontrano. Se i portoghesi non fossero partiti soli, probabilmente quella unicità che è il processo antropologico della creazione della cultura capoverdiana, non sarebbe avvenuto. Fu invece quella loro vocazione di commercianti, oltre all'idea iniziale di un uso transitorio delle isole, che spinse i primi portoghesi a partire senza le loro famiglie e a fare base a Santiago, la prima isola scoperta, per intraprendere quel commercio di schiavi che sarebbe andato avanti per alcuni secoli pur variando le rotte. Un commercio che vedeva partire i più forti e i più adatti per i lavori oltreoceano e vedeva restare una parte di loro per i lavori e i servizi nelle isole. Non è un caso che, in meno di trent'anni (il tempo che va dalla scoperta delle isole alla scoperta del Nuovo Mondo), la popolazione mulatta non solo si fa notare da chi viene in visita nelle isole, ma soprattutto si fa sentire reclamando a gran voce al Portogallo, per via della propria paternità portoghese, uno *status* diverso ossia quello di *pretos forros*.<sup>61</sup> Ma fu con l'abbandono dell'interesse da parte del Portogallo per le isole, lasciate così al proprio destino, che allora *brancos*, *pretos* e *mulattos* si trovarono prima a coesistere, poi a convivere e fondersi condividendo la stessa sorte di miseria e indigenza. Si rese necessario allora trasformare il *pidgin* iniziale in una lingua comune, buona per comunicare le emozioni: il creolo capoverdiano. Non un dialetto portoghese, ma una lingua a tutti gli effetti che, come sostiene Gabriel Mariano,<sup>62</sup> «possiede la plasticità necessaria per ricevere ciò che gli fornisce il portoghese, ma allo stesso tempo una personalità tale da non essere distrutto e assorbito da una lingua di maggior prestigio come quella portoghese».<sup>63</sup>

Una combinazione che si riflette direttamente sullo stesso individuo che porta ben tre nomi: il *nome da casa* (nome familiare e domestico di origine creola), il *nome da igreja* (il nome ufficiale) e un diminutivo portoghese. Un intreccio allora di suoni e di umori legati alla necessità di intimità, alla necessità di un avvicinamento delle persone tra loro. Nomignoli dati da amici che, nella loro musicalità, fissano gli individui quasi in uno stato infantile di intimità familiare. Entrambi i nomi, sostiene Mariano, sono il risultato

61. Letteralmente neri liberati in quanto figli di schiava nera ma padre portoghese bianco.

62. José Gabriel Lopes da Silva (1928-2002), noto come Gabriel Mariano, poeta, romanziere e saggista capoverdiano, partecipa alla creazione della rivista «Restauro».

63. Nuno de Miranda, *Compreensão de Cabo Verde*, Lisboa, Junta de investigações do Ultramar, 1963, p. 65.

del carattere psicologico capoverdiano che rivela una grande capacità di adesione sentimentale ai problemi e alle situazioni aliene, la capacità di integrare nel proprio essere gli altri: persone e cose. Da qui l'ansia del dialogo, il culto della vicinanza attraverso la *morabeza* che integra e impregna tutto di familiarità e di intimità, motore del pensiero e del sentimento capoverdiano. Come scrive l'antropologo Alberto Maria Sobrero nelle sue ultime righe di *Hora de Bai*, la *morabeza* è «la nostalgia nel tempo oltre che nello spazio: la nostalgia per l'età dell'infanzia, nostalgia per gli anni buoni quando pioveva come doveva piovere». <sup>64</sup> La *morabeza* fa del ricordo un attaccamento a *nha terra* per l'individuo capoverdiano, dibattuto sempre tra il dover partire e il voler tornare perché è su queste isole sperdute nell'oceano che risalta quella *pequenhez* che muove i corpi e gli animi. La *pequenhez* è lo spirito che forgia questa cultura rendendola resiliente ad ogni calamità come sostiene la studiosa e giornalista dell'isola di Santo Antão Fátima Bettencourt, riconoscendo a questo popolo la capacità di essersi costruito, attraverso il suo attaccamento alla terra, una identità pienamente capoverdiana e una unicità straordinaria.

Allora ogni colore sfuma nell'essere *badiu*, perché al di là del colore della pelle, l'essere *badiu* è piuttosto un sentimento, quello che spinge l'uomo capoverdiano ad una lotta ardua per pochi frutti, nutrita da un eroismo umile e appagato, preso nella rete delle mille impossibilità e nella cui fantasia *Mamãe-Terra e Madrinha Lua* intrecciano i loro poteri.

---

64. Sobrero, *Hora de Bai* cit., p.167.





**AIRDanza**  
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

