

Giuliano d'Angiolini

NOTE AL FILM:

Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto

La musica, il rito, gli uomini

Nel 2007 ho pubblicato un libro¹ che propone un'analisi dei vari aspetti musicali di una cultura dell'oralità; quella del villaggio di Olympos, nell'isola greca di Karpathos, che è la materia anche di questo film. Quest'isola è il teatro di tradizioni e costumi eccezionalmente ricchi e vivaci. La permanenza di forme rituali antiche (come quella della lamentazione dei morti), l'organizzazione sociale, lo spazio domestico, l'architettura, i manufatti e i costumi, il sistema di lignaggio (unico in Europa), la matrilocalità, fanno di questo villaggio un luogo d'interesse certo non solo per il musicologo, ma anche per l'etnologia.

Karpathos è un'isola musicale. Uno di quei luoghi in cui la musica, la musica del proprio villaggio, risuona ovunque e in continuazione. Nessuno può dire di non amarla, di non interessarsene. Quando non la si fa, la si ascolta per mezzo di una registrazione amatoriale, di un video casalingo, dei CD di produzione locale e ora anche via internet. Essa è il soggetto frequente di conversazione non solo tra i musicisti conclamati, ma fra tutti: uomini e donne, giovani e anziani.

Il cuore della questione musicale e rituale è dato dalla pratica dell'improvvisazione cantata di distici rimati (*mandinàdhes*). Gli uomini si riuniscono intorno ad una tavola e attraverso il canto, rispondendosi l'un l'altro, instaurano tra loro un vero e proprio dialogo.

L'altro polo di rilievo della vita musicale a Karpathos è quello dell'alta danza (*pàno choròs*). Sebbene tutte le forme musicali, anche quelle cantate e che si eseguono in un ritmo lento, possano essere ballate e sebbene si trovino a Karpathos altre danze, sia locali che importate da altre isole greche, il ballo del *pàno choròs* è quello che riveste la maggiore importanza per la ricchezza della sua articolazione musicale, come anche per il peso che prende nello svolgimento della festa. Ad Olympos, il *pàno choròs* assume un ruolo essenziale in ambito sociale: il momento del ballo è finalizzato, in buona parte ancora oggi, alla messa in opera di un mercato matrimoniale.

La musica di Karpathos comprende l'uso di tre strumenti: la *lyra*, la *tsamboùna* e il *laòuto*, ai quali si aggiunge, nel sud dell'isola, il violino (*violì*). La *lyra* è un liuto ad arco munito di tre corde, del tutto simile alla viella diffusa in Europa occidentale nel XIII secolo. La melodia è costantemente accompagnata da un bordone. Il *laòuto* è un liuto a manico lungo le cui corde doppie sono pizzicate con un plettro. Questo strumento possiede prima di tutto un ruolo ritmico-armonico, ma il liutista può talvolta eseguire le melodie in concomitanza con la *lyra*. Alla coppia *lyra-laòuto*, che può prodursi da sola, si aggiunge la *tsamboùna*: una zampogna ad anze semplici, costituita da due canne. La

¹ G. d'Angiolini, *Un giorno nella gioia, l'indomani nel pianto. La musica dell'isola di Karpathos*, Nota, Geos CD Book 607, Trieste, 2007; due CD allegati.

tsamboùna occupa un posto centrale nella musica di Olympos ed è essenziale in quella del *pàno choròs*. Una lunga tradizione la pone come strumento cerimoniale, appartenente alla sfera del commemorativo. In diverse culture e anche in Grecia, la zampogna è stata, inoltre, strumento militare o di parata.

Gli abitanti di Karpathos vivono al ritmo, alla filosofia, delle *mandinàdhes*. Tutti possono cantarle e le cantano. E quei pochi che in una data circostanza non lo fanno, le ascoltano con attenzione e ne vivono e rivivono l'intensità del contenuto poetico. Esse propongono un modo specifico di vivere e gestire le emozioni e il dolore; nell'intimo e nel collettivo.

L'esecuzione delle *mandinàdhes* ha luogo sia in occasione di avvenimenti rituali che implicano la partecipazione dell'intera comunità, come nel caso delle feste religiose, dei pellegrinaggi, dei matrimoni, sia in occasione di quei momenti che vedono la presenza di un gruppo ristretto di partecipanti, come per esempio in occasione di un battesimo o di una riunione che è a loro espressamente dedicata. Tuttavia anche le occasioni apparentemente più informali comportano quasi sempre un legame con i momenti più importanti di ritualità.

L'enunciazione cantata del verso da parte del solista, viene sistematicamente ripresa in forma responsoriale dall'assemblea dei presenti, con un'intensità proporzionale a quella del contenuto e a quella della riuscita della formulazione poetica. Un altro partecipante risponderà con un nuovo distico. Si tratta insomma di un vero e proprio scambio dialogico, ordinato e formalizzato, che, nella maggior parte dei casi, esprime e sottomette all'attenzione della comunità, una sofferenza, una preoccupazione personale o anche una riflessione su una situazione dolorosa o conflittuale che tocca il cerchio dei partecipanti.

La musica evoca e fa rivivere ciò che c'è in noi di doloroso, mette delicatamente in scena l'affanno, la pena, il cordoglio, stimola la manifestazione di questi sentimenti e nel farlo si offre come strumento per svelarli e liberarli da sé. Questo dispositivo musicale e cerimoniale permette, a Karpathos, la confessione e le lacrime generando al tempo stesso un certo compiacimento e deve essere inteso quindi come fonte di piacere e gratificazione. Gli stati d'animo suscitati nel canto, talvolta da esso provocati *ex novo*, vengono alimentati e serbati come preziosi. Attraverso la musica la nostra umanità può finalmente esprimersi nel modo più profondo e esporre di sé la parte più sensibile, più riflessiva, più lucida e più sottile.

Queste riunioni sono il luogo di una comunione psichica nella quale la confessione intima trova, nella ripresa responsoriale da parte del gruppo, risonanza collettiva. Si pensi che singolare conforto deve essere il riascoltare il proprio pensiero, le proprie parole, a volte espressione dell'affanno più riposto, sulla bocca degli altri, fatte proprie e riprese con forza da tutta l'assemblea nella foggia più sublime che è data loro dal canto.

Voglio mettere l'accento sulle possibilità che le *mandinàdhes* offrono all'espressione del dolore perché è questa la realtà più insolita e più significativa e anche quella preponderante e più ricorrente a Karpáthos. Tuttavia le *mandinàdhes* possono accogliere contenuti diversi. Sono spesso occasione di lode o di celebrazione formale. Sebbene perlopiù espressione del pensiero intimo, possono tuttavia incentrarsi a commento del contesto esteriore, delle qualità della riunione o della festa, o anche accogliere temi provocatori, di critica, di scherno a regolazione pubblica e direi sublimata, di contrasti interni alla comunità o tra le persone. Talvolta sono occasione di sorriso (mai di riso). Il dialogo cantato fornisce un'occasione ritualizzata per regolare sia i conflitti interiori che le tensioni interne alla vita comunitaria ed è perciò tenuto nella più alta considerazione, non solo per il piacere estetico e l'emozione che esso procura, ma anche nella coscienza del suo valore come momento privilegiato d'aggregazione sociale e come fattore importante di coesione per l'intera comunità. Si tratta dunque un veicolo di dialogo completo e manifestazione di tutte le dinamiche esistenziali e sociali di rilievo.

Se il mondo è continua creazione di disordine, ebbene la riunione canora (*ghlèndi*) mira a ricreare ogni volta un nuovo ordine e ogni volta si impiega a ricostruire la necessaria armonia tra i diversi fattori che compongono, giorno per giorno, l'esercizio del vivere: la pena personale, le tensioni all'interno del gruppo, l'ordine sociale, i legami di alleanza, quelli di parentela, la dimensione spirituale, l'orizzonte religioso. Si tratta infine di equilibrare le tematiche che riguardano il singolo individuo con quelle che interessano la comunità, e così facendo di rinsaldare il vincolo che lega l'uno all'altra. Le ambascie del singolo devono potersi ricondurre ad una dimensione collettiva che le accoglie e di cui a sua volta, in una continua retroazione, la collettività stessa si nutre.

Il canto delle *mandinàdhes* nel loro contesto rituale, nelle occasioni pubbliche, o prefestive, in quelle legate ai riti di passaggio, che sono i momenti chiave della vita, come il battesimo e il matrimonio, ha luogo di notte, per tutta la notte e talvolta si prolunga fino alla mattina inoltrata, per una durata che può andare oltre le dodici ore di fila! Senza interruzione significa che la conversazione parlata tende a venire esclusa e che solo il canto e l'espressione verbale per mezzo della forma lirica cantata è concesso. Anche quando l'attenzione sembra allentarsi o avvengono tra alcuni partecipanti scambi di brevi dialoghi, o ci si occupa di cose pratiche che richiedono un'applicazione immediata, il filo musicale non si interrompe mai.

Nello svolgimento di una riunione festiva, è essenziale poter mantenere l'assoluta continuità del flusso sonoro e mantenere costante la dimensione aliena che ne risulta. La musica agisce come un vero e proprio flusso che accompagna e ancor più modella non solo il tempo della cerimonia, ma anche il tempo *tout court*, quello delle emozioni, dei pensieri, dei discorsi e delle azioni. Essa erige

un orizzonte formale e allo stesso tempo, garantisce all'espressione dei pensieri e dei sentimenti una forma lirica compiuta.

La musica verosimilmente prende in mano il funzionamento dei processi mentali, li guida, li plasma, gli impone un respiro al quale si devono piegare. Chi interviene cantando accede inoltre ad una particolare modalità del pensare che è data dalla maniera per la quale viene elaborato l'enunciato linguistico. La formulazione dei pensieri in versi misurati e rimati forza la mente ad una condotta coatta ed artificiale.

Durante una riunione canora si susseguono tipi melodici che si installano ogni volta per un tempo variabile (da un minimo di circa uno-due minuti a venti minuti o più). Per le loro caratteristiche strutturali, le diverse melodie impiegate nelle *mandinàdhes* veicolano diversi *affetti*, per esprimersi con i termini della teoria barocca della musica. Ogni modo e ogni tipo melodico esprime sentimenti specifici. Tuttavia non si riconosce loro un ruolo rigidamente determinato. Lo scambio dialogico si svolge esso stesso con una certa varietà di contenuti. Vi si dispiegano di volta in volta diversi livelli di espressione interconnessi fra loro e che non si escludono a vicenda: dal commemorativo, all'elogiativo, all'evocativo, dalla rimembranza alla confessione, dal lamento all'incoraggiamento.

Se una corrispondenza di senso tra parole e musica è possibile e si manifesta con una certa frequenza, si deve ammettere però, che, considerando la *ghlèndi* nel suo complesso, in quanto sistema, le emozioni possono essere provocate dalla melodia o dal contenuto del verso indipendentemente l'una dall'altro. Un proposito neutro può riposare su un'aria dall'aspetto patetico: con i tratti del volto, il cantore tradirà la tensione emotiva che è della musica, in contrasto con la serenità delle parole. Qui è la melodia a dettare lo stato dei sentimenti. Del resto la melancolia, il languore e l'amarezza che aleggiano sulla *ghlèndi*, predominano e si estendono al di là dei contenuti.

Il film riprende parte di un dialogo cantato, a seguito di un'importante festa religiosa (V. *infra*). Sono frequenti i riferimenti al Santo a cui la festa è dedicata e la sua presenza fra gli uomini, apertamente invocata, è palpabile. Si può vedere in questo estratto come lo scambio dialogico richieda il passaggio da un argomento all'altro, nel giusto momento. La *ghlèndi* è a Karpathos un rituale e come tale prevede dei passaggi obbligati, degli obblighi cerimoniali. Un sapiente dosaggio del tempo che si accorda ai singoli argomenti, la scrupolosità che si mette nello svilupparne e nell'esaurirne i risvolti, sono un presupposto essenziale al suo buon funzionamento.

La prima parte del dialogo cantato (che ha preso inizio già prima dello scambio qui riportato) affronta il tema della grave malattia che ha colpito Maria, la moglie di uno dei partecipanti (il cantore C). La *ghlèndi* attraversa qui uno dei momenti forti, nei quali la partecipazione emotiva è all'apogeo, gli interventi si susseguono rapidamente e quasi uno sull'altro, la collettività, la comunità stessa,

si esprime all'unisono, come un sol uomo. Se è vero che il rapporto che si instaura tra quanto evocato dalla musica e ciò che viene detto è composito e variegato e non necessariamente di analogia, anche qui si possono riscontrare alcune scelte orientate a stabilire tra i due *media* espressivi, un certo parallelismo. Quando il cantore C rievoca, piangendo, la malattia di sua moglie e dichiara di nutrire la speranza di una sua guarigione, impiega una melodia un po' incerta e nello stesso tempo dolce e consolatoria. E lo stesso farà più tardi il cantore H rivolgendo a lui una parola di augurio e di conforto (*Ah! Non essere triste, tutto passerà*). Il cantore E che si indirizza idealmente alla donna malata, che ora si trova lontana dalla festa, per incoraggiarla, incitandola a contare sulla forza che è propria al suo carattere, introduce un'aria decisa, vigorosa e serena, come tutte quelle che sono polarizzate sul IV grado della scala.

È poi il momento di rendere un omaggio rituale a qualche visitatore proveniente da un altro villaggio, quello di Mesochori. Sapersi inserire nel dialogo, significa non solo essere capaci di improvvisare versi rispettando le regole della versificazione e inserendoli correttamente nella frase musicale, ma anche saper seguire lo svolgimento di una tematica, la sua respirazione e saperne sviluppare ogni aspetto. L'anello di congiunzione tra i due argomenti affrontati qui, è trovato da uno dei cantori nella figura stessa del Santo. L'atmosfera cambia allora di segno, si fa quasi allegra, ma la musica ben presto ritorna ad imporre un altro clima, altre emozioni. L'ultimo distico, che alla lettura appare di semplice ossequio e privo di particolare emotività di contenuti, è invece cantato con voce sommessa e sofferta su un'aria triste e oscura, in modo minore.

I meccanismi sottili che, nella *ghlèndi*, provocano l'emozione sono difficili da afferrare: essa può essere motivata indifferentemente dalla musica o dalle parole, e meglio ancora dalla loro congiunzione. Ma solo quest'ultime sembrano essere in grado di suscitare il pianto; non però quando il verso è recitato, ma unicamente quando viene cantato. L'istituzione della *ghlèndi* nel suo insieme è la condizione necessaria e il supporto, perché possa instaurarsi quello stato psicologico che permette ai partecipanti di vivere con modalità non ordinarie e con grande *pathos*, il contenuto di quanto il cantore enuncia e intende palesare.

All'apice della *ghlèndi* c'è il pianto. La facilità con cui esso scaturisce durante il canto delle *mandinàdhes*, la disposizione all'empatia da parte dei partecipanti, sono davvero sorprendenti. Per noi che siamo abituati a concepire il pianto come manifestazione estrema di un dolore acuto, non è facile capire come qui esso possa sorgere alla minima evocazione di un contenuto emotivo certo triste, ma che in condizioni normali – per noi come per loro – non sarebbe sufficiente a provocare lo sgorgare delle lacrime. In definitiva, la musica e il verso sono gli strumenti che permettono di palesare i sentimenti secondo modi non ordinari. È un meccanismo forzoso, che occasiona una tipologia comportamentale e psicologica singolare, altra e diversa da quella del tempo quotidiano.

Il pianto non è necessariamente correlato ad una pena personale. Un'aria triste getta immediatamente i partecipanti in uno stato d'animo di afflizione, che traspare nelle espressioni del viso, negli atteggiamenti del corpo, poi nei contenuti dei versi cantati e infine nelle lacrime. Ogni affanno è ricondotto ad un'immagine sensibile che li riassume tutti, alla pena in assoluto. In questo senso il manifestarsi del pianto non va necessariamente rapportata, nei termini comuni, ad una precisa e contestuale motivazione, ma è il risultato dell'instaurarsi di un sistema che induce prima di tutto all'espressione del dolore in senso assoluto e irrelativo. Del «dolore di fondo».

A Karpathos, quella del pianto è veramente una dimensione in più del vivere (sebbene confinata nei limiti dell'ambito rituale); una modalità dell'esistere sentita come naturale e necessaria. Se nella quotidianità il modo di rapportarsi agli eventi della vita non è troppo dissimile dal nostro è però in questa forma, durante una *ghlèndi*, che le cose, a Karpathos, sono davvero sentite e colte in una verità finalmente rivelata.

Il ballo

Nelle occasioni festive importanti, al canto dei distici improvvisati si aggiungono progressivamente dei danzatori che su quel canto eseguono una bassa danza (*kàto choròs*). Poi, al termine della fase cantata, la musica cambia, accelera: i danzatori, prima impegnati nel lentissimo ballo che accompagnava il canto delle *mandinàdhes*, scivoleranno verso l'alta danza (*pàno choròs*) che perdurerà per molte ore, fino all'alba.

L'alta danza porta in sé un certo rilassamento mentale, un'eccitazione fisica, il riposo dei pensieri e delle emozioni. Essa comporta il silenzio della parola profonda e solenne, implica il prevalere momentaneo del corpo sullo spirito e viene perciò a trovarsi nel gradino più basso della scala che dal sacro (la funzione religiosa, i canti paraliturgici), passando per il canto epico e narrativo e poi quello delle *mandinhàdes*, scende al profano. Ma dal punto di vista dell'energia del corpo, il percorso è di segno contrario: non una discesa, ma un'ascesa. Il ballo è momento liberatorio, di gioia fisica, a riparazione dello stato profondamente introspettivo e doloroso provocato dalle *mandinhàdes*. I suoi movimenti sono in elevazione, puntano verso l'alto con un andamento solidale e poderoso di tutti i corpi, suscitando uno stato di esaltazione e di ebbrezza. Suonare o danzare il *pàno choròs* significa piuttosto acquistare energia che perderla.

Se è vero che l'alta danza è un momento di liberazione dell'energia fisica e per quanto si possa provare gusto nel danzare il *pàno choròs*, la più assoluta severità traspare nell'atteggiamento dei partecipanti e nei loro volti. Questo rigore indica a noi che non si tratta davvero di un divertimento, ma pur sempre di una cerimonia che richiede serietà. E tale condotta non deriva solo dalla solennità

dell'occasione, quanto dal fatto che il ballo era (e in parte è ancora) il momento strategico durante il quale le famiglie negoziano per organizzare il matrimonio delle giovani donne. Dati questi presupposti, esso può diventare per loro (che vi sono obbligate e per tutta la sua durata!) un'autentica *corvée*.



Ascoltando le *mandinàdhes*. Mestizia. Foto © G. d'Angiolini, 1996.

Il film

Il film è stato girato nella sera e la notte del 26 agosto del 2011; il secondo dei tre giorni di festa dedicati a San Giovanni Battista.

Il primo giorno si svolge un pellegrinaggio alla grotta-santuario di Vroukounda raggiungibile solo a piedi o via mare. A seguito di una messa celebrata nel tardo pomeriggio e di una cena pubblica, vengono intonati dei canti sacri e dei canti epici a cappella, poi dei canti narrativi accompagnati dagli strumenti e quindi prende il via il dialogo cantato in distici improvvisati che dura fino a notte inoltrata. Dopo le lunghe ore dedicate al canto (al quale si aggiunge, da un certo momento in poi, la bassa danza) si passa all'alta danza che vede come protagonista musicale la zampogna. La danza termina all'alba. Segue una nuova funzione mattutina e quindi il ritorno.

Mano mano, durante gli anni, è invalsa l'abitudine, per molti, di riposarsi nella nottata del secondo giorno, dopo l'estenuante giornata del pellegrinaggio. Nel secondo giorno (che è quello in cui sono state girate le scene del film), la *ghlèndi* comincia tardi, coinvolge un numero ridotto di persone e il ballo termina con un numero ristretto di partecipanti. Nell'ultimo giorno, invece, tutto prende inizio già dal pomeriggio e durante la notte i danzatori sono talmente numerosi da occupare interamente il largo spiazzo.

Non sono un regista. Sono un dilettante in questo campo, ma se ho voluto realizzare questo documento e se mi sento di proporlo al pubblico è perché penso che abbia un suo interesse specifico. In tanti anni di paziente osservazione di quella società, dei suoi riti, della sua umanità, ho sviluppato un'idea precisa di quello che un documentario avrebbe dovuto mostrare, circoscrivendo quello che a me sembra il cuore della questione umana. Per questo ho volutamente tralasciato le molte altre articolazioni di una realtà antropologica che è complessa, i tanti dettagli della ritualità e anche la documentazione di elementi importanti dal punto di vista etnomusicologico. Durante la scena finale del ballo, ad esempio, non ho voluto effettuare nessun montaggio che venisse ad interromperla allo scopo di mostrare i musicisti e i loro strumenti. Mi sono unicamente concentrato sul nucleo da cui si irradia il pensiero e la visione del mondo di quel consorzio umano e da cui si dipanano le mille azioni del rito.

Vi è poi una problematica fondamentale che mi sono posto e che pongo a tutti i documentaristi. Il regista ha a cuore di comporre il proprio film in modo che abbia una sua pregnanza informativa e anche un suo ritmo, una sua estetica. Così facendo egli traduce la «lingua» di una cultura diversa e lontana dalla nostra nei termini che a noi appaiono comprensibili, accettabili, godibili. Che l'etnologo sia un traduttore è fatto acquisito e si potrebbe dire, persino, che in fondo lo scopo ultimo di questo suo ruolo di traghettatore, l'oggetto dell'etnologia e dell'antropologia — per sottrazione e contrasto — siamo noi stessi. «Traduttore-traditore», ma traditore inevitabile e necessario.

Una grande distanza separa un film etnograficamente serio e intenso, come possono esserlo quelli di Jean Rouch, da un normale documentario televisivo foriero solo di approssimazioni e spesso di falsità. Tuttavia credo che una problematica venga solitamente evasa, anche nei documentari realizzati con serietà scientifica e acume dell'approccio: quella che riguarda la compressione della temporalità. Un rituale ha una sua dimensione temporale di solito lunghissima, fatta di molte ore, di giorni: comprimerla in un'ora e mezza di film è una forzatura. Il film può effettivamente dare le informazioni necessarie, le giuste riflessioni ed essere bello ed emozionante in un tempo ristretto, ma non immerge lo spettatore in quella particolare esperienza del tempo. Essa modifica il nostro stato di coscienza, a volte fino all'incantamento, ad una specie di ipnosi. È una temporalità che include tempi lunghissimi, tempi diversamente articolati e di diversa importanza e anche la noia. Un documento etnografico (non solo filmico) può dare a noi una visione ricca e sufficientemente precisa di un fenomeno culturale, ma rischia di lasciare lo spettatore, distaccato, al di fuori di quell'esperienza. Ora, frequentare una cultura altra, penetrarvi profondamente per quanto possibile, permette a noi di conoscere e di vivere una dimensione diversa dalla nostra. Ci permette di evadere dal nostro modo di stare al mondo e di concepirlo. È un'esperienza filosofica, percettiva e emozionale profonda.

Certo, la cinepresa, la macchina fotografica, il microfono, isolano e ritagliano, in ogni caso, frammenti di un contesto più ampio degli avvenimenti e quindi non solo del tempo. Ma come provare a restituire il tempo di un rituale che dura almeno dieci ore in quello, ben più contenuto, di un film? Lo spettatore di un film etnografico deve rimanere ancorato alla temporalità che è del suo mondo, del suo vivere ordinario, nei limiti mentali e psicologici della propria cultura, o deve poterne uscire, alienandosi in un mondo diverso dal suo, fino a viverne l'intera temporalità, come avrebbe l'occasione di fare se vi si trovasse fisicamente?

La mia soluzione è consistita nel realizzare un piano-sequenza iniziale il più lungo possibile; una porzione di tempo molto più breve della durata della cerimonia, ma, nelle mie intenzioni, adatta ad esprimerne la dimensione temporale e spero adeguata a far sperimentare allo spettatore un altro tempo, che non è quello nostro, quotidiano, delle azioni ordinarie².

Le condizioni di ripresa sono in quei luoghi di un'estrema difficoltà. Il vento soffiava costantemente ed è spesso molto forte: al punto da infrangere la barriera del «gatto» antivento che in questi casi si dispone sui microfoni. Nonostante quella notte il numero dei presenti fosse ridotto, data la tendenza degli abitanti di Olympos ad agglutinarsi fino a saturare del tutto lo spazio, quello disponibile per filmare era, come sempre, estremamente esiguo se volevo

² Un'identica scelta ha motivato la lunghezza, senza interruzioni, del flusso musicale, della prima traccia di uno dei due dischi che accompagnano il libro citato (G. d'Angiolini, 2007) e che dura più di 49 minuti.

riprendere i musicisti di fronte: pochi centimetri separavano me dai cantori intorno al tavolo e ad altri disposti accanto e dietro. Uno stretto passaggio tra la tavola e un muro retrostante non poteva essere utilizzato: era un varco nel quale le persone circolavano e vi era la certezza di essere spintonati o costretti a spostarsi. Ed era quello dove più tardi sarebbero passati i danzatori.

Una seconda videocamera su treppiede era disposta dietro un lato della tavola, proprio di fronte a quel passaggio e sarebbe servita, più tardi, per filmare i cantori con dietro i danzatori che sfilano. In questi casi, si può pensare di negoziare in precedenza, con gli abitanti, le condizioni per filmare. Se il fatto di conoscermi da lungo tempo, avrebbe permesso loro di accettarle, tuttavia dubito che quegli uomini, così fieri e gelosi delle proprie tradizioni, ostili verso qualsiasi elemento che possa disturbarle e troppo presi dall'intensità degli eventi, le avrebbero davvero rispettate. E del resto avevo escluso quest'ipotesi spontaneamente: fin dall'inizio, quando mi avvicinavo ai cantori e ai musicisti per effettuare registrazioni audio³, ho adottato con loro la massima discrezione. Non potevo fare altrimenti. Questa loro disposizione di spirito, di fierezza e grande rigore, è ben diversa da quella che si può trovare altrove: la disponibilità dei cantori di Ceriana e di Farini, o anche quella dei Cuncordu o dei Tenore sardi, che ho potuto frequentare, è inimmaginabile ad Olympos.

L'ultima scena, quella dell'alta danza, è stata girata con la videocamera su treppiede. Di solito lo spiazzo è pieno di danzatori e non è agevole trovare una soluzione idonea per riprenderli; invece, in quella seconda notte, ho approfittato del fatto che i danzatori fossero pochi e che si era liberata una larga area dove posizionarsi facilmente. È da notare che la presenza di un numero esiguo di danzatori e di pochissime altre persone, ha motivato un certo rilasciamento nel rigore dei comportamenti che solitamente contraddistingue questa danza.

Idealmente, mi sarebbe piaciuto che un un'artista del mezzo cinematografico avesse filmato al posto mio. Ma non sono sicuro che avrei apprezzato davvero il risultato. Perché egli non avrebbe visto con gli stessi occhi. Altri hanno filmato insieme a me, ma, per insufficiente conoscenza dei gesti, delle minute articolazioni del rito, delle persone, della dinamica musicale della *ghlèndi*, dei dettagli come del pensiero profondo, non vedevano quello che vedevo io.

Spero, prima di tutto, che questo film abbia valore documentario. Nonostante le insufficienze tecniche, spero anche che riesca a rendere un'idea, seppur nella concentrazione della sua durata, del nucleo filosofico, estetico, poetico, umano, di quel rito, di quella tradizione, di quel popolo. E soprattutto farlo rivivere: volevo ritrarre quello che a me sembrava essenziale, quel nucleo di cui ho detto, cercando di immergervi il più possibile lo spettatore.

³ Un fondo, comprendente sette compact disc di mie registrazioni effettuate a Karpathos e soprattutto ad Olympos, è depositato presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi. Altri documenti sonori sono stati pubblicati su disco: *Grèce : musique de l'île de Karpathos* (Buda Records, 92644-2 AD 761, 1996) e nel libro citato (G. d'Angiolini, 2007).

Uno dei versi delle «arie della notte» (*skopì tis nìchtas*) recita: *Un giorno nel riso e nella gioia, l'indomani nel pianto*. È da qui che proviene il titolo del film (che è anche quello del libro già citato).



Lyra e tsamboùna.
Foto © G. d'Angiolini, Vroukounda, 1994.

Trascrizione dei dialoghi (traduzione dei sottotitoli)

Inquadratura fissa del paesaggio, introduzione (01:14):

Nell'isola greca di Karpathos, durante le riunioni festive, gli uomini cantano dei distici rimati improvvisati.

Ogni verso intonato dal singolo cantore è ripreso in coro da tutta l'assemblea. Rispondendosi l'un l'altro, i cantori instaurano fra di loro un vero e proprio dialogo. Queste riunioni si protraggono per molte ore e anche per una notte intera e il filo musicale non si interrompe mai.

Attraverso questo scambio, fatto di poesia e di musica, in una dimensione aliena rispetto a quella del tempo quotidiano, i partecipanti accedono ad una sorta di comunione psichica.

La musica, i sentimenti che essa suscita e gli argomenti toccati, suscitano in loro una grande emozione.

L'atmosfera è spesso molto triste ed induce al pianto.

La *ghlendi*, il dialogo cantato (*mandinàdhes*):

Cantore A (al cantore C):

02:24

Voglio cantare per te perché il mio cuore soffre

03:12

Perché vedo le lacrime colare dai tuoi occhi

Cantore B (al cantore C):

03:53

Mi auguro che la grazia di San Giovanni venga ad aiutarti

04:26

E che presto tua moglie guarisca dalla sua malattia

Cantore C (piangendo):

05:22

I medici hanno commesso un errore e adesso lo subisco

06:08

Ah! Vedo la sua salute migliorare e poco a poco prendo coraggio

Cantore D (al cantore C):

07:45

Tu sei sempre affettuoso e meriti ogni elogio

08:14

Perché sei sempre al suo fianco, senza mai cedere

Cantore A (al cantore C):

08:47

I medici hanno commesso un errore e tu te ne sei reso conto

09:32

San Giovanni ti farà la grazia di venire in tuo aiuto

Cantore E (al cantore C):

10:17

Sii paziente, te ne prego

11:32

E dei giorni migliori presto verranno per te

12:06

Non pensare ai soldi che spendi per lei

12:42

Ah! Che Dio ti dia quello che desideri

Cantore D (al cantore C):

13:08

Quando tutto questo sarà passato, tutto verrà dimenticato

13:37

E che allora i tuoi figli possano sentirsi felici

Cantore F (al cantore C):

14:15

Non pensare ai soldi, al triste denaro

15:00

Quando giunge la malattia è giusto spenderli

Cantore G (al cantore C):

15:41

Grande è il Santo che scaccia le pene

16:23

Voglio che la tua casa sia piena di gioia

Cantore H (al cantore C):

17:03

Ah! Non essere triste, tutto passerà

17:46

E la tua bocca amara, riderà di nuovo

Cantore I (al cantore C):

19:00

Grande è il Santo e ti aiuterà

19:30

L'anno prossimo tua moglie verrà anche lei

Cantore B (al cantore C):

21:08

Grande è la sua grazia e ti aiuterà

22:03

A curare rapidamente l'amarezza che senti nel cuore

Cantore L:

22:56

San Giovanni ci prende tutti tra le sue braccia

23:35

E riempie di gioia ogni casa

Cantore E (alla moglie – assente – del cantore C):

24:08

Mia piccola Maria, come sei forte! Voglio che tu resista

25:03

E che tu possa ben sposare i tuoi bravi figli

25:57

Mi auguro che tutti i tuoi mali cessino

26:32

E che i tuoi figli abbiano successo nella vita

Cantore L (ai visitatori provenienti dal vicino villaggio di Mesochori):

28:41

San Giovanni ama tutti gli abitanti di Olympos

29:25

Che faccia dono di buona salute anche a quelli di Mesochori

29:53

Poiché ci hanno fatto l'onore di venire qui alla San Giovanni

30:33

Noi faremo lo stesso per la loro festa, l'otto settembre

Cantore M :

31:06

Sono venuti e ci hanno onorato, come non avevano l'abitudine di fare

31:41

E i nostri amici sono ora più numerosi a festeggiare con noi

Cantore F:

32:19

Oh, San Giovanni! Vieni anche tu con noi

33:14

Ti chiederò il tuo aiuto, mio caro amico

Cantore B (ai visitatori provenienti dal vicino villaggio di Mesochori):

33:52

Il benvenuto alla gente del villaggio vicino: sono venuti alla nostra festa

34:25

E hanno dato molta gioia, stasera, al nostro cuore

Cantore G:

35:34

La strada asfaltata adesso facilita le cose

36:12

E ognuna delle loro visite ci rende sempre fieri

Inquadratura fissa della *ghlèndi* intorno alla tavola, danzatori sullo sfondo:

39:00

Gli anni passano, scorrono e non tornano indietro

Quei bei momenti, come dimenticarli?

Fine della scena precedente (43:40):

Al termine della fase canora, segue l'«alta danza» che dura anch'essa per molte ore. È il momento dell'assenza della parola, del silenzio dei pensieri e dei sentimenti. È il momento del corpo e della gioia fisica.

Ringraziamenti

Mi preme ringraziare prima di tutti e di cuore, Jean-Marc Chouvel che ha avuto l'idea del progetto del film e lo ha finanziato. Il film non avrebbe visto la luce senza la sua curiosità, il suo spirito di iniziativa e il suo entusiasmo. Ringrazio sia lui che Carlo Carratelli per l'assistenza tecnica durante le riprese. Arnaud Dommerc ha realizzato il montaggio del film: egli ha saputo apprezzare la materia e la forma di questo lavoro e vi ha aderito con generosità. Generoso è stato anche l'aiuto di Michele Gurrieri che ha messo a punto la correzione colore. Un ringraziamento va a Nikos Filippakis per la trascrizione dei testi cantati nel film, a Costantinos Bobàs per la loro traduzione, a Michèle Coquet per l'aiuto che mi ha dato nel disporli in francese.

Il film è anche un omaggio ad Olympos, alla sua gente, per tutto quello che mi ha dato. Sono numerose le persone che mi hanno aiutato nel mio studio che si è svolto nell'arco di una ventina d'anni. In particolare un pensiero va a Papa Iànnis Diakoyorghìou che mi è stato, fin dall'inizio, sempre vicino e a cui devo molto.

Scheda tecnica

Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto. Documentario. Video HD, colore. Agosto 2012. Immagine e presa del suono: Giuliano d'Angiolini. Assistenti: Carlo Carratelli, Jean-Marc Chouvel. Mixaggio audio: Giuliano d'Angiolini. Montaggio video: Arnaud Dommerc. Correzione colore: Michele Gurrieri. Durata: 54'35".