

“Il trovatore”. Fuoco Ferro Sangue: una lettura antropologica

istitutoeuroarabo.it/DM/il-trovatore-fuoco-ferro-sangue-una-lettura-antropologica

Comitato di Redazione

1 settembre 2026



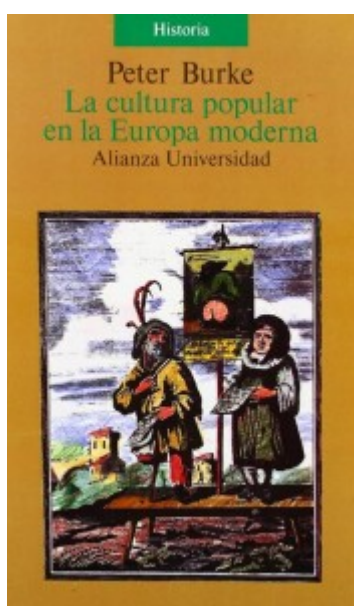
di Annalisa Di Nuzzo [*]

Opera lirica, opera popolare. Dai vissuti al patrimonio immateriale

Il 6 dicembre 2023, l'UNESCO ha deliberato l'iscrizione dell'Arte del canto lirico italiano nel Patrimonio immateriale dell'Umanità, portando a compimento un percorso lungo e complesso; l'indagine trasversale ha messo in evidenza il ruolo primario delle arti performative nel saper sintetizzare e veicolare il patrimonio immateriale di un gruppo o di una comunità e ha permesso di cogliere nel performativo un fattore trasversale e fondante del patrimonio immateriale in sé. Se nel 2003 il documento veniva giustamente salutato come un progresso assai significativo nel riconoscimento dell'importanza della diversità culturale, in grado di valorizzare, anche in ambito UNESCO, un approccio dal basso in merito alla tutela del patrimonio vivente, oggi l'avanzamento tecnologico, la crescita della mobilità culturale e l'evoluzione sempre più multietnica delle nostre società sollevano numerosi temi critici in merito alla Convenzione e alla sua implementazione.

L'opera lirica ha una dimensione e un rapporto complesso all'interno della cultura italiana. Per certi versi nasce come elitaria, coniugando arti performative e musica, ma nelle sue continue trasformazioni assume una dimensione popolare e rispecchia i canoni definiti dallo storico della mentalità Peter Burke [1] come esempio di cultura popolare in Europa e in Italia a partire dall'età moderna fino al Romanticismo e, in

particolare, al nostro Risorgimento. Rende quasi paradigmatico il rapporto di circolarità stabilito dall'antropologo statunitense Robert Redfield nella sua teoria della distinzione tra Grande Tradizione e Piccola Tradizione [2]. I punti chiave del suo modello includono, in questo rapporto complementare, la cultura locale, tramandata oralmente, tipica delle comunità contadine e dei villaggi, che coesiste con la Grande Tradizione, ovvero la cultura ufficiale, scritta, riflessiva, prodotta dalle élite intellettuali o religiose (es. le istituzioni statali o religiose organizzate). Dunque si instaurano interazione e circolarità, così come sostiene a sua volta Redfield, che ha dimostrato come queste due culture non siano separate o isolate. Esiste un flusso continuo e bidirezionale: gli elementi della cultura ufficiale vengono assorbiti, rielaborati e adattati dalle comunità rurali, mentre le credenze e le pratiche dei contadini salgono verso le élite, influenzandole.



Si arricchiscono le riflessioni tra diverse appartenenze culturali sulla costruzione degli stili e delle scelte estetiche, così come l'antropologia riflessiva di Bourdieu [3] rileva in particolare nel rapporto tra gusto popolare e gusto colto. La complessità di questo prodotto culturale lo rende idoneo ad essere espressione autentica di patrimonio immateriale. Ma ci sono alcuni rischi. Il primo è quello di una “folklorizzazione” stereotipata; un altro rischio è una patrimonializzazione intesa come cristallizzazione immutabile di un sapere tradizionale, nel voler mantenere sacro il rispetto di un'integrità della tradizione come una sorta di musealizzazione immutabile. Il cuore della Convenzione del 2003 intende invece sottolineare le pratiche viventi, come quelle espressioni che le comunità riconoscono come identitarie, la cui trasmissione è in grado di passare di generazione in generazione quale risposta all'ambiente e alla storia. La tutela, pertanto, non deve coincidere con un irrigidimento e una fossilizzazione, ma deve essere in grado di accogliere l'evoluzione del contesto storico-sociale in cui le pratiche si sviluppano, senza rimanerne fagocitate.

È proprio in quest'ottica che la terza grande sfida è far sì che, in società sempre più multietniche e interconnesse, il Patrimonio Culturale Immateriale possa continuare a essere un elemento di dialogo interculturale per l'"eccezionale valore universale" e per "l'autenticità". Il patrimonio immateriale è così riconosciuto in quanto pratica vivente ed elemento fondante di una comunità umana, della sua cultura e delle sue tradizioni. Eppure, la trasformazione sempre più rapida dei contesti socioculturali a livello globale costringe le comunità stesse a trovare nuove relazioni sia con l'altro sia con la propria identità. Se il rischio di un atteggiamento conservativo ed escludente è talvolta la risposta più ovvia, la Convenzione ci ricorda che il patrimonio immateriale, in quanto patrimonio vivente, non corrisponde a pratiche immutabili nel tempo e nello spazio, ma trova la propria forza nella capacità di essere "costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente", e deve quindi adattarsi all'evoluzione delle nostre società, diventando un utile strumento di dialogo tra le comunità umane. Il patrimonio culturale immateriale nasce come possibilità per coniugare, non solo per preservare.



Il bel canto, l'opera lirica come uno degli immaginari culturali dell'Italia: specchio delle sue contraddizioni

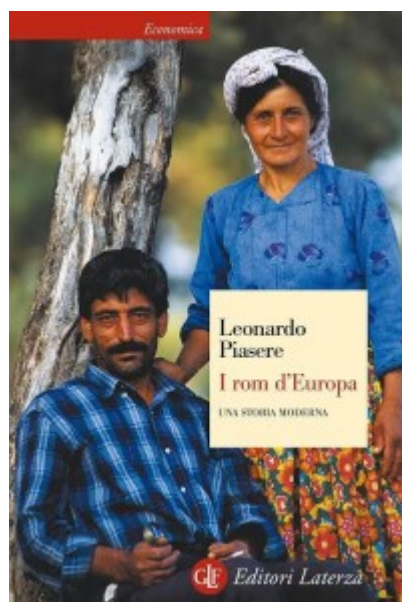
Poniamoci una domanda: il bel canto è ancora elemento identificativo della comunità italica? Sicuramente, nella percezione di chi entra in relazione con noi e ha un immaginario esterno rispetto alla nostra cultura, l'opera lirica è l'Italia. Lo confermano molti film hollywoodiani, come *Stregata dalla luna* e *Pretty Woman*. Victor Turner, nel suo studio antropologico delle arti performative e del teatro, integra aspetti profondi dei comportamenti umani di cui il melodramma e, in particolare, *Il trovatore* sono esatto specchio: un dramma sociale, in cui individua una struttura universale nel modo in cui le comunità affrontano i conflitti e le rotture dell'ordine sociale. Così diventa significativa la presenza della lirica nei film di Woody Allen e per gli italiani *La*

luna di Bertolucci, *Mamma Roma* di Pasolini che riprendono esattamente quello che sostiene Victor Turner [4].

In tal senso il melodramma è rimedio e rappresentazione della vita di una comunità attraverso diverse fasi sequenziali: Rottura (Breach), viene infranta una norma sociale o una consuetudine pubblica; Crisi (Crisis), il conflitto latente emerge, polarizzando la comunità in fazioni contrapposte; Azione riparatrice (Redressive Action), vengono messe in atto procedure per sanare la frattura, che possono includere interventi legali, diplomatici o cerimonie rituali e processi artistici; Reintegrazione o Scisma (Reintegration / Schism), la conclusione, che porta al ritorno all'armonia sociale oppure alla separazione definitiva delle parti. Un pilastro del pensiero di Turner è la liminalità, ovvero la fase di transizione e "sospensione" (lo spazio del *betwixt and between*) tipica dei riti di passaggio. L'antropologo distingue tra fenomeni liminali: riti obbligatori e collettivi tipici delle società tradizionali, destinati a modificare lo status sociale degli individui; e fenomeni liminoidi: forme di svago, gioco e arte tipiche delle società moderne. Queste sono facoltative, individuali e non istituzionali; ed è proprio qui che il teatro e le arti performative trovano la loro massima espressione, offrendo uno spazio per l'autoriflessione e la critica della società.

Ma la lirica assolve ancora a questa funzione, come sostiene Turner? L'opera ci porta in un mondo irreale, in cui i mezzi naturali della comunicazione quotidiana saltano, per il fatto stesso che i personaggi cantano invece di parlare (Allen cerca di mettere insieme le due cose, il protagonista canta sotto la doccia). Ma quel sistema fantastico creato dalla musica non è evasione né puro divertimento, bensì interpretazione del mondo. Ci sono, infatti, diversi modi di fare teatro musicale e di rappresentare in musica l'uomo e i suoi conflitti. Certo, l'opera si è evoluta e ha continuamente oscillato tra il desiderio di piacere al pubblico, stupirlo, divertirlo, intrattenerlo, e l'esigenza di esprimere conflitti drammatici. Le trasformazioni sono state molto notevoli, ma non vanno viste in senso evolucionistico: ciò che viene dopo non è necessariamente migliore di ciò che viene prima; ogni momento vale di per sé ed ogni forma d'arte va colta in rapporto alle sue esigenze espressive.

In questa riflessione cercheremo insieme di sfogliare gli elementi antropologici de *// trovatore*, ma un po' in tutto il melodramma italiano e in particolare in quello verdiano, e la dimensione mediterranea del rapporto vita/teatro (come Belmonte [5] ha sottolineato, senza escludere l'antropologia interpretativa geertziana [6] e le dicotomie levi-straussiane [7], per concludere con aspetti di riflessione etnomusicologica).



Gli studi sul campo dell'antropologo Leonardo Piasere [8] ci aprono a un primo elemento fondativo del *Trovatore*: la presenza della cultura gitana/zingara/rom e il profondo razzismo che la caratterizza in tutta Europa. È necessaria una premessa: tutti possono odiare tutti, ma come ogni altra emozione l'odio media tra il Sé e la società (Ahmed 2001), per cui la forma di società è fondamentale per la distribuzione dell'odio e, in una società stratificata, fondamentale è la posizione rispettiva di chi odia e di chi è odiato: un conto è che i membri di uno strato sociale inferiore odino quelli di uno strato superiore e un conto è il contrario. Nel caso in cui siano gli strati superiori ad odiare uno strato inferiore, la forza della fantasia che si scatena verso il subalterno, o semplicemente verso colui che non accetta le leggi della stratificazione sociale stessa, può essere fantasmagorica: egli può essere incestuoso, cannibale, ladro, assassino, appestatore, legato alle entità malefiche del cosmo, rapitore, ecc. Ma la fantasia è al contempo censurata: chi odia un intero gruppo umano crede in realtà di farlo per amore — per amore della società più ampia che deve essere protetta, o per amore dei singoli dello stesso gruppo odiato, considerati traviati dal gruppo stesso.

Una ricerca recente condotta in Italia ha dimostrato che la paura delle madri che la zingara rapisca il loro bambino di pochi mesi o di pochi anni è intensa, ed è la causa di tante denunce di tentato rapimento, anche da parte di donne in terapia psicologica: la certezza che la zingara si avvicini alla carrozzina o al lettino per rapire il bambino fa parte di una narrativa ampiamente condivisa, anche se di fatto coinvolge esperienzialmente solo donne: è la donna zingara che cerca di rapire, è la donna non zingara che salva in extremis il figlio. Il tutto sempre senza altri testimoni. Ora, vi sono tante persone che rapiscono bambini, ma il rapimento da parte della zingara è speciale, nel senso che solo la zingara sa rapire da zingara! La paura del furto del figlioletto è parte della più ampia paura per i furti, perché lo zingaro è considerato

ladro per sua natura intrinseca: ruba cose, animali e umani. Si sostiene il “lombrosismo” implicito di una delinquenza innata.

Ma c'è dell'altro: l'invidia, associata spesso alla rabbia, scatta quando questi, che dovrebbero essere poveri e derelitti, manifestano invece un gusto della vita superiore al tuo: «felicità senza potere, compenso senza lavoro, patria senza confini, religione senza mito», diceva Hannah Arendt (1999), quando ciò che si sospetta essere appannaggio dell'Altro è assolutamente vietato. Di solito l'invidia è verso i membri degli strati sociali più elevati, ma con gli zingari abbiamo il fenomeno inverso: persone considerate la feccia della società sono oggetto di invidia. È la compresenza di sentimenti opposti che spesso caratterizza l'antiziganismo: repulsione e attrazione, rabbia e pietà. Così, l'ammirazione per l'abilità musicale credo abbia spesso attenuato l'odio cosmico di cui sono oggetto. Sono i trickster d'Europa: il nomadismo è valore per sé ma diventa pregiudizio per gli altri; il lavoro artigianale e il saper lavorare i metalli, i saperi, il fuoco, l'incudine, il rumore: Verdi adotta questo strumento all'inizio della parte seconda del *Trovatore*, mettendo in primo piano la laboriosità degli zingari, «maestri nel lavorare i metalli». Ritroveremo in questa lettura dell'opera il fuoco in tutte le sue molteplici forme: ritualità, funzioni, metafore. È presente in tutto *Il trovatore* come rito di purificazione, come strategie della stregoneria e della fascinazione.



Zingare, Coghe, Janare

L'accostamento tra zingare, coghe e janare tocca il nucleo più profondo dell'antropologia della marginalità femminile nell'Italia tradizionale. Mentre lo zingaro (e la figura della zingara/gitana come Azucena o Carmen) rappresenta l'alterità esotica che proviene dall'esterno, le coghe e le janare incarnano l'alterità interna, cioè le figure della “strega rurale” nate dal folklore contadino isolano e meridionale. Queste tre figure condividono lo stesso meccanismo di esclusione e di proiezione

psicologica da parte della società patriarcale e cristiana, che confinava la donna detentrica di saperi antichi (erboristici, ostetrici o magici) nel regno del demoniaco e del perturbante.

1. La Janara (Campania / Sannio) La Janara è la strega per eccellenza della tradizione contadina campana, legata a doppio filo alla città di Benevento. L'origine: il nome deriva probabilmente da *Dianara* (sacerdotessa di Diana, dea pagana della luna e della caccia) o da *ianua* (porta), indicandone la capacità di violare i confini domestici. Le caratteristiche: donna solitaria, acida, esperta nell'uso di erbe psicoattive (come lo stramonio o la datura) che davano la sensazione psicofisica del "volo". Le leggende le attribuiscono il furto notturno di giumente (di cui intrecciava le criniere) e la paralisi del sonno (la sensazione di un peso sul petto durante la notte).
2. Is Cogas (Sardegna) Nella cultura sarda (in particolare nel Campidano e nella zona di Villacidro), la Coga (o Bruxa) è la strega-vampiro. L'origine: etimologicamente legata al latino *coquus* (cuoco), in riferimento alla sua attività di "cuocere" erbe e preparare filtri magici. Spesso la tradizione voleva che nascesse coga la settima figlia femmina consecutiva di una famiglia. Le caratteristiche: creature capaci di mutare forma in piccoli animali (gatti, mosconi) per intrufolarsi nelle case e succhiare il sangue dei neonati. Spesso descritte con un piccolo stigma fisico nascosto (come una coda pelosa).
3. La Zingara (la dimensione pan-europea) A differenza di coghe e janare, che sono stanziali e integrate segretamente nei villaggi, la zingara è la nomade, l'estranea assoluta. Ha il monopolio della chiromanzia ("leggere la mano"), della profezia e del furto rituale.

Il legame tra queste figure non è solo antropologico, ma si riflette nella struttura di opere come *Il trovatore* di Verdi e nei codici dell'esotismo musicale analizzati da Jonathan Bellman (la scopa e il sale l'ossessione del conteggio). Per difendersi sia dalle janare sia dalle coghe, la tradizione popolare imponeva di mettere davanti alla porta una scopa capovolta o del sale grosso. Entrambe le creature, affette da calcolomania (l'impulso ossessivo a contare), perdevano tempo a contare i fili della scopa o i granelli di sale fino all'alba, che le faceva dissolvere. Questa natura "ossessiva" e ritmica si sposa perfettamente con la frammentazione musicale e i ritmi ostinati attribuiti allo stile zingaresco. Sia le coghe/janare (nelle leggende contadine) sia la zingara Azucena (nel libretto del *Trovatore*) sono accusate del crimine più atroce: il rapimento e l'uccisione di bambini neonati, l'infanticidio rituale. Azucena getta un bambino nel rogo; le coghe ne succhiano il sangue. Questo stereotipo serviva a disumanizzare la donna marginale. La zingara e la sua interpretazione della maternità: la stregoneria, il fuoco, il sangue, la vita e la morte.

La zingara dunque, strega fattucchiera, ha nel rogo la sua fine inevitabile, come lo è stato per milioni di donne dal Medioevo all'età moderna in una caccia alle streghe di cui la Spagna fu protagonista devastante con la sua Inquisizione. Protagoniste indiscusse di stereotipi e pregiudizi, per tutte le culture gli zingari rubano i bambini.

«Ah! l'amorosa fiamma m'arde ogni fibra!». Nella cultura popolare la strega / fattucchiera, occhiarola affascinatrice e sfascinatrice, riesce ad ammaliare specialmente i bambini ma anche gli adulti, come viene raccontato nel primo atto del *Trovatore*: «che avea della zingara percossa la fronte»: questa la triste sorte occorsa a un servo del vecchio conte di Luna, raccontata da Ferrando ai famigli accanto al fuoco nel cupo palazzo dell'Aliaferia. Il capitano descrive un misfatto: ma chi l'ha commesso? Almeno al 'povero' servo non sono state 'punte' le carni prima di essere bruciato vivo, com'è toccato invece all'infelice madre di Azucena, grande protagonista del *Trovatore*. La vendetta di Azucena invade certo la partitura di questo «capolavoro del tempo rivissuto», durante tutto il dramma fino all'esito tragico; ma tutto nasce da quel crimine, consumato da un despota che ha condannato alle torture e alla morte una gitana solo per il fatto di essere tale. Una gitana che viene descritta mentre consuma il suo misfatto, che sintetizza e rafforza le sue appartenenze culturali: tra stereotipi e pregiudizi radicati vengono evocate le apparizioni notturne della strega appostata sull'orlo dei tetti in forma di pauroso uccello: upupa, strige, corvo, civetta, gufo. Si ricostruisce un racconto archetipico condiviso dal popolo superstizioso e crudele: «La vide, una notte, un servo che morì di paura nel momento in cui suonava la mezzanotte».

«Abbietta zingara, fosca vegliarda!... cingeva i simboli di maliarda! E sul fanciullo, con viso arcigno, l'occhio affiggeva torvo, sanguigno! D'orror compresa è la nutrice! Acuto un grido all'aura scioglie; ed ecco, in meno che il labbro il dice, i servi accorrono in quelle soglie: e fra minacce, urla e percosse la rea discacciano, ch'entrarvi osò».

Per Ferrando, nel primo dei tanti racconti che costellano l'opera, il figlio del Conte era «ammaliato», e perciò «la fattucchiera perseguitata / fu presa, e al rogo / fu condannata», dopo che la donna, «bugiarda» (perché gitana e perché donna), aveva giustificato la sua presenza accanto al letto dell'infante onde fargli l'oroscopo, ed era stata allontanata «fra minacce, urla e percosse». Nella stretta corale dell'Introduzione balzano alle orecchie tutti i pregiudizi sugli zingari, e la descrizione del bambino affatturato: «Coverto di pallor, languido, affranto ei tremava la sera, il dì traeva in lamentevol pianto... Ammaliato egli era!»

La povera gitana si trasforma nelle fantasie dei "famigli" in varie specie di uccelli del malaugurio, ma sempre ostentando quell'occhio «torvo e maligno» che stregava il piccolo Garzia. «L'alterità degli zingari, e soprattutto la loro componente nomade, [...]

definisce uno dei poli oppositivi più potenti grazie ai quali si costruisce l'identità occidentale, soprattutto, nel suo proporsi come società di individui che si riconoscono in popoli-nazione». Verdi metteva in scena alla sua maniera i diritti delle minoranze e la persecuzione politica attraverso un potere oltre i limiti come quello del vecchio Conte.

Ci fu una rigorosa censura del libretto. Certo scegliere come soggetto una vicenda romantica come *El trovador* del letterato spagnolo García Gutiérrez, dramma cavalleresco rappresentato a Madrid nel 1836, potrebbe indurre a considerare *Il trovatore* come il canto del cigno del suo autore nell'ambito dell'impulso vitale che aveva animato tutte le opere della giovinezza. Bruno Barilli, che scrisse una pagina forse decisiva per la ricezione del *Trovatore* come apogeo del Verdi «compositore con l'elmetto», ma più interessante secondo la celebre definizione di Rossini: «A parer nostro egli raggiunse con un'immediatezza tutta meridionale il più eccelso culmine della bellezza proprio nel *Trovatore*.» Ovvero il prorompere della sua foga folgorante e irreparabile. Molte le dialettiche intercorse: il librettista Cammarano e Napoli con l'autore originario e la Spagna della controriforma, il musicista e il desiderio di novità di Verdi.



Ritorna il fuoco e i racconti che ricostruiscono sia la vicenda remota che dà origine al dramma presente, cioè il rogo della madre di Azucena e la tragica vendetta di quest'ultima, sia avvenimenti che intercorrono nel corso dell'azione, come il duello tra Manrico e il conte di Luna (sangue), che si svolge nell'intervallo tra la prima e la seconda parte, e il loro successivo scontro sui campi di battaglia, dove il Conte ferisce quasi mortalmente il rivale. Azucena è al centro dei diversi piani del racconto tra duelli, roghi e oscure genealogie familiari. La vicenda del rogo, causa determinante del dramma, viene esposta ben quattro volte: all'inizio dell'opera da Ferrando, che l'ha vissuta in modo diretto e la diffonde ai famigli (n. 1, Introduzione),

poi per due volte da Azucena nel quadro primo della parte seconda, prima in forma di canzone ossessiva, intonata per gli altri zingari («Stride la vampa»), poi come vera e propria rievocazione del supplizio rivolta a Manrico, dietro sua esplicita richiesta (Racconto d'Azucena). Infine, nel Finale, quando nell'imminenza del proprio supplizio Azucena è colta dall'allucinazione del rogo materno («Un giorno / turba feroce l'ava tua condusse / al rogo»). Ma ugualmente Leonora narra del suo incontro col misterioso trovatore, anche se l'informazione data all'ancella Ines trasmuta quasi subito in sublimazione dell'ideale amoroso romantico.

In questi continui rimandi al passato più o meno remoto, immersi nella stasi drammatica, sta la vera e propria cifra distintiva del *Trovatore*, capolavoro del tempo rivissuto. L'organizzazione specifica del tempo del racconto si lega imprescindibilmente al tema principale dell'opera, la vendetta di Azucena. Verdi fu attratto dal dramma di García Gutiérrez soprattutto per il personaggio della zingara, come appare sin dalla prima lettera in cui, nel carteggio con Cammarano, caldeggia il suo progetto: «L'argomento che desidererei e che vi propongo si è *El Trovador* dramma spagnuolo di Gutierrez. A me sembra bellissimo; immaginoso, e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale la Gitana carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera: l'altra ne farei una comprimaria.» È noto come nel corso del lavoro egli abbia poi desistito da questo proposito, giungendo a creare altri tre caratteri indimenticabili; resta però il fatto che nell'economia complessiva del lavoro il tema della vendetta di Azucena prevale con forza sul tema dell'amore, sia materno (l'altro aspetto della zingara), sia romantico come quello tra Leonora e Manrico, sia deluso come quello del conte di Luna.

Verdi aveva chiaro il meccanismo del dramma fin dall'inizio, quando descrisse le sue intenzioni circa il finale ultimo a Cammarano nella lettera del 1851 citata all'inizio: «La Gitana non salva sé e Manrique perché sua madre sul rogo le aveva gridato 'Vendicami!'. Altrove dice: «Il feroce fantasma le braccia verso me tendendo urlò: Vendicami!... E si lanciò fra le nubi dell'aria ripetendo Vendicami!...». L'ultima parola del dramma è «Sei vendicata». Le soggettività femminili sono forti e tragicamente indipendenti, siano esse popolari che nobili. Una indipendenza inquietante e perturbante come Azucena che sintetizza tutto il pregiudizio verso un femminile che raddoppia la marginalità: donna in primis, zingara e dunque strega; ma anche Leonora e Ines che a loro modo sono da sole, non accompagnate da personaggi maschili di tutela, e questo scandalizzò il mondo borghese: «Chi è questa giovane innamorata che dispone così liberamente del suo cuore, di sé medesima, senza un avolo, un padre, uno zio, un parente, un qualcuno che la tuteli? Per poco, anziché un'onesta vereconda fanciulla, non la si direbbe una spensierata e capricciosa vedovella?»

L'evento traumatico del rogo viene rievocato al suo esordio in scena dopo il coro degli zingari in «Stride la vampa», una canzone secondo la definizione della partitura. L'andamento assillante di questo breve brano è determinato specialmente dalla linea vocale, che gravita sulla dominante, mentre le figure dell'ossessione, trillo e note puntate, hanno quasi un ruolo da musica visiva nell'evocare la «vampa». Ma il punto più alto della partitura, e senz'altro uno dei vertici dell'arte tragica di Verdi, è raggiunto quando la melodia della canzone precedente fa da sfondo alla narrazione, da parte di Azucena, dell'allucinazione da cui fu presa di fronte al fuoco in cui intendeva gettare il piccolo: la melodia di «Stride la vampa» rende drammaticamente reale anche per noi la sua visione del rogo della vecchia zingara (allucinazione che la turba al punto da farle sbagliare bambino), integrando e addensando i significati in uno dei momenti più pregnanti di tutta l'opera: siamo di fronte al tema selvaggio / streghe / civiltà / cultura / potere / diritto / giustizia / vendetta – strutture antropologiche dell'immaginario e del simbolico. Strutture del profondo della psiche della donna, il cui delirio è condizione di vita pressoché abituale, e l'azione si materializza anche davanti ai nostri occhi: posti di fronte alla sua sofferenza – per la perdita della madre prima e poi del figlio – rivissuta nell'orrore, l'agognata vendetta sul Conte, figlio del responsabile di questo suo stato, è l'unico esito possibile della vicenda, sempre in sintonia con l'interpretazione del dramma sociale di Turner. Tutte solitudini e incomunicabilità: ciascuno nel proprio ruolo.

Lo stesso Trovatore, eroe generoso, ma come tutti gli altri soggetto a questo male di vivere che sembra essere la ricetta segreta dell'opera. Nel suo aver scelto come centrale il tema della vendetta incarnato da Azucena, l'unica madre del teatro verdiano attiva e presente in scena con la stessa funzione distruttiva dei grandi padri, non è difficile cogliere lo stesso processo creativo che dettò il tema della maledizione in *Rigoletto* e del sovvertimento dell'ordine e dell'ipocrisia sociale nella *Traviata*. Tornando alla definizione di «trilogia popolare», del tutto contestabile sulla base delle tre differenti drammaturgie musicali, non si può non notare come il fil rouge che unisce i tre capolavori sia il ritratto di tre grandi protagonisti anomali per le scene d'opera del tempo: un buffone, una demi-mondaine e una zingara ossessionata. Ma mentre Violetta sublima in modo altruistico le proprie pulsioni, e Rigoletto non agisce contro i propri affetti ma viene beffato, Azucena sacrifica tutto alla propria coerenza, perfino la vita del figlio adottivo, ed è dunque un vero monstrum (Vedi Turner). Il senso di un misterioso e immoto destino rende compiuto il dramma di solitudini incrociate in una trama di morte che condanna tutti alla catastrofe. Atto d'affezione al sentimento romantico da parte di Verdi, verso un mondo notturno scenicamente e musicalmente illuminato dai bagliori di un rogo acceso nella notte remota della coscienza.



Il libretto del Trovatore

A voler rileggere alcuni momenti del libretto di Cammarano emergono profili e descrizioni dei protagonisti e della comunità gitana.

Partiamo da Azucena e come lei stessa si definisce [\[9\]](#)

LA GITANA — scena

«D'una zingara è costume / mover senza disegno / il passo vagabondo, / ed è suo tetto il ciel, sua patria il mondo»: 24 libretto) Nelle culture contadine l'acqua del parto si butta in maniera corretta fuori dalla casa per non farle divenire vagabonda: nomadismo e sedentarietà contadina. C'è una estrema simpatia di Verdi per il personaggio della zingara, come lui stesso conferma in una lettera a Francesco Piave: «Bando alle convenienze, né si dica, è una parte secondaria: no davvero: è prima, primissima, più bella, più drammatica, più originale dell'altra. Se io fossi primadonna (il bell'affare!) farei sempre nel *Trovatore* la parte della Zingara.»

Scena prima — Descrizione del rapporto natura/cultura del mondo degli zingari

«Un diruto abituro, sulla falda di un monte della Biscaglia; nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori. Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso accanto sopra una coltrice ed avvoluppato nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui fissa immobilmente lo sguardo. Una banda di zingari è sparsa all'intorno».

[N. 4 Coro e Canzone]

ZINGARI

«Vedi! Le fosche notturne spoglie de' cieli sveste l'immensa volta; sembra una vedova che alfin si toglie i bruni panni ond'era involta!

Il mestiere — paesaggio — natura/cultura

All'opra! All'opra! Dagli... martella...

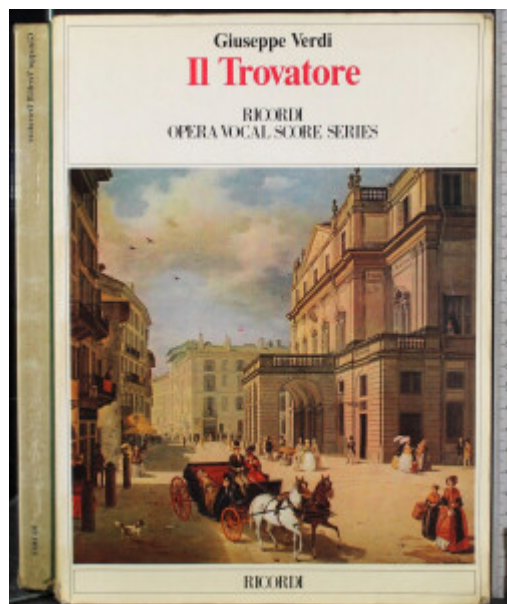
Danno di piglio ai ferri del mestiere. Al misurato tempestar dei martelli cadenti sulle incudini, ora uomini, ora donne, e tutti in un tempo intonano la cantilena seguente:

ZINGARI Chi del gitano i giorni abbellà? La zingarella!

UOMINI (alle donne) (si fermano un poco dal lavoro) Versami un tratto; lena e coraggio il corpo e l'anima traggon dal bere. (le donne mescono ad essi in rozze coppe)

Insieme UOMINI Oh! guarda, guarda! del sole un raggio brilla più vivido nel mio bicchiere! DONNE Oh! guarda, guarda! del sole un raggio brilla più vivido nel tuo bicchiere! TUTTI All'opra, all'opra... Dagli, martella... Chi del gitano i giorni abbellà? La zingarella!»

Natura e cultura continuano a confrontarsi: le opposizioni dicotomiche proseguono — rumore/suono; tecnica/poesia; selvaggio/civile; nomadismo/sedentarietà; castello/campo; le dicotomie levi-straussiane. *Il Trovatore* è un dramma estremamente schematico, fatto di poche scene contrapposte con la volontà di creare contrasti di sentimenti e di passioni organizzati in una drammaturgia che la musica trasforma in una possente immediatezza di rappresentazione. [10]Non entrerò nel merito della valutazione musicale dell'opera ma piuttosto della continua comparazione tra stratificazioni culturali. Esiste, una contrapposizione voluta di stile alto e stile basso, nobile e popolare, melodie che si sviluppano con imprevedibile varietà e complessità ed altre, più semplici e regolari; stupori lirici e incalzanti vertigini in cui la situazione precipita e si conclude con rapidità inaudita: ma tutto è governato da una vigile coscienza formale, e nutrito da una vena melodica al massimo del suo splendore, il che ha permesso a Verdi di raggiungere, nel *Trovatore*, la qualità veramente discriminante rispetto alle opere meno riuscite degli anni precedenti: l'impressività, la memorabilità, la personalità fortissima di ogni idea melodica impiegata a scopi di rappresentazione drammatica. Rende quasi impossibile la contaminazione culturale quando i comparti sono divisi; incomprensioni rendono quasi impossibile la contaminazione tra le culture.



Immaginari simbolici, metafore linguistiche, contesti antropologici

Il carteggio fitto tra il librettista Cammarano e Verdi ci chiarisce con chiarezza le intenzioni di Verdi. Leggendo questi veri e propri «copioni di regia», muta completamente l'immagine vulgata del melodramma ottocentesco che, nelle sue espressioni più alte, era uno spettacolo estremamente curato sul piano scenico. Ciò che colpisce, nelle intenzioni di Verdi, è il desiderio di rendere ogni gesto significativo, evitando pose scomposte ed esagerazioni retoriche, per far sì che l'azione e i sentimenti dei personaggi si esprimano con la massima verità e naturalezza: una concezione registica assolutamente «anti-melodrammatica» e vicinissima al gusto moderno. In questo senso c'è un'originalità controcorrente rispetto ai gusti borghesi un po' smielati. Nascono, così, le strane figure di Manrico, poeta, trovatore e condottiero d'eserciti, allevato da una zingara e innamorato di un'aristocratica; e, soprattutto, di Azucena, zingara e madre, rapita in un affetto traboccante, travagliata da un'ossessione terribile. La possessione della vendetta evoca dimensioni stregonesche. I personaggi del *Trovatore*, nel corso delle vicende, non si trasformano, ma in ogni situazione mostrano sentimenti diversi, come una statua che, colpita da fasci di luce provenienti da varie angolature, rivela tratti differenti e inattesi, pur restando immutata. Sono fedeli a sé stessi pur mostrando le diverse facce del prisma della loro definizione; si condensano i temi in poche parole dette dal Conte.



Il fuoco, il sangue, la passione, il ferro

Dice di sé il conte Luna «Di geloso amor sprezzato / arde in me tremendo il fuoco! / il tuo sangue, o sciagurato, / ad estinguerlo fia poco! ...» E Leonora risponde: «Io, sol io, di tanto foco / son, pur troppo, la cagione!»

L'immagine del fuoco assume dunque un'importanza centrale. Essa ricorre, infatti, con strana frequenza nel testo del primo atto e si declina continuamente in tutte le sue forme in una dimensione eraclitea del principio del mondo che diviene cultura, con la capacità di plasmare il mondo: vera techè in senso prometeico, rubata agli dèi dai mortali. Il fuoco è anche rito-sintesi dei contrari di vita e morte, energia ciclica che produce gli incessanti mutamenti del mondo e dei vissuti. Metafora dell'amore/morte e della vita come energia che distrugge ma perpetua la vita stessa. Elemento rituale nella trasmissione dei poteri magici e della chiromanzia, come nella notte dei fuochi di San Giovanni: le genealogie femminili, donne-streghe, si trasmettono il potere divinatorio e ultraumano.

Ines (chiede alla sua signora): «Perigliosa fiamma | tu nutri!..., oh come, dove | la primiera favilla | in te s'apprese?»; Il Conte: «Ah!... l'amorosa fiamma | m'arde d'ogni fibra!»; Atto Primo, Scena III, che vede un confronto tra la protagonista Leonora e il Conte di Luna [1]; e, nel terzetto: «Di geloso amor spezzato | Arde in me tremendo il foco!». (La frase è cantata dal Conte di Luna all'atto primo,)

La ricorrenza di questa immagine, fin dal primo atto, non può dunque essere casuale, tanto più se consideriamo quale spazio occuperà nell'immaginario dell'atto successivo, la cui prima scena si apre su di un immenso fuoco acceso. L'immagine della fiamma sarà il punto di riferimento non solo della situazione che va maturando, ma di tutta la vicenda interiore di Azucena, anzi di tutta quest'opera notturna, buia, a tratti tenebrosa, illuminata dai bagliori di una fiamma, alternativamente reale e

metaforica. Dunque ferro e fuoco: elementi primordiali che in quest'opera, fatta tutta di contrasti taglienti, acquistano una valenza simbolica. Il richiamo a queste correlazioni si concretizza nella presenza del fuoco acceso al centro della scena, proprio dove la madre è stata bruciata. Con lo sguardo fisso sulle fiamme, Azucena inizia la sua canzone: «Stride la vampa!» (Secondo atto, prima scena) in cui evoca la scena della folla accorsa per assistere con urla di gioia all'esecuzione della condannata, che avanza verso il luogo del supplizio accompagnata dagli sgherri, mentre sui volti orribili si riflette il colore della «tetra fiamma», e un urlo di gioia, che si espande di balza in balza, riempie il mondo di orrore.

Il fuoco è dunque al centro del racconto: fuoco «tetro» e, soprattutto, fiamma che «stride». Azucena stessa compone e canta questa canzone; è lei che ha insegnato a Manrico l'arte del canto: il nutrimento che gli ha procacciato sin da bambino non è stato solo fisico, ma d'arte, di cultura, di popolare civiltà. Da lei Manrico ha imparato ad oggettivare nel canto l'esperienza della vita, a comporre romanze e canzoni dove l'incandescenza del sentimento, sedimentata nell'elaborazione artistica, svela la sua verità. Per questo si può dire che Verdi affida al *Trovatore* la celebrazione più solenne dell'arte e della cultura popolare cui, per le sue stesse origini contadine, si sentiva intrinsecamente legato.

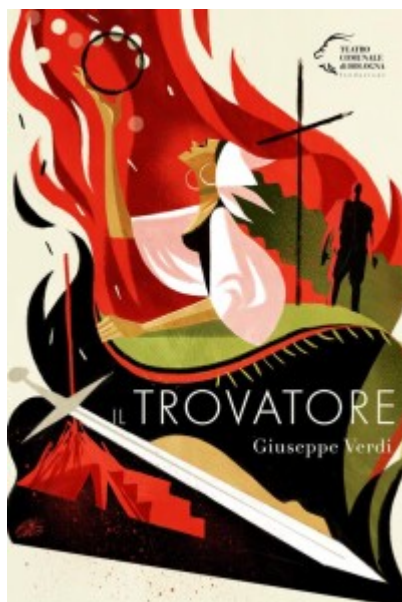
Il racconto della zingara a Manrico e il dolore biblico espresso dal canto di Azucena è doppio e terribile: è la perdita contemporanea della madre e del figlio che la taglia fuori, a monte e a valle, dalla corrente della vita. Di qui il terrore, la ribellione e il grido di pietà disperata che salgono dalla sua voce nella seconda parte del pezzo: oltre il caso singolo, Verdi giunge ad esprimere un sentimento universale, il gelo fisico, carnale, che l'uomo prova davanti al corpo morto della madre che gli ha dato la vita, e a quello di un figlio in cui scorreva la sua propria vita. La menzogna detta a Manrico – la dichiarazione «il tuo sangue è sangue mio!» – un che di freudiano; per ridurre la consapevolezza che Manrico è «solo» suo figlio adottivo, ella pronuncia questa menzogna che diventa, però, metafora di un affetto assoluto. La frase di Azucena, «D'una zingara è costume | mover senza disegno», (Atto III), Scena IV) cantata in un tono molto vero, di errante malinconia, è l'immagine della vita nomade tradotta in musica.

Personalità mediterranea (da qui forse il giudizio di Rossini come opera meridionale) quella di Azucena: anche quando manifesta l'amore di madre dolorosa, altro aspetto fondamentale della sua personalità, sinora apparso solo per brevi accenni. Siamo di fronte a un'identità nomade di cui oggi abbiamo estremo bisogno nel mondo globale, contro l'aspetto risorgimentale: un Verdi inedito, aperto alla diversità seppure alla sua maniera. L'«amor sacro» di Azucena e Leonora è diverso, quindi, dall'«amor profano», sensuale e galante, del Conte di Luna, che ora cerca di capire chi è questa zingara che gli è stata portata davanti, mentre Ferrando riconosce in lei quella che

aveva rapito il fratellino del Conte di Luna quindici anni prima. Il riferimento cronologico ci permette di dare un'età ai personaggi: Manrico, Leonora e il Conte devono essere attorno ai diciott'anni, forse meno. È essenziale, quindi, che un senso di giovinezza venga dato loro dai cantanti, dal regista e dal direttore d'orchestra: il che vuol dire leggerezza, spontaneità, naturalezza, agilità e freschezza, non retorica melodrammatica di stampo verista, né eccessivo carico d'espressione che sovente invecchia disastrosamente i personaggi, trasformandoli in troneggianti senatori del melodramma. «Di quella pira», (terzo atto secondo quadro) la più trascinante di tutta l'opera, è la più espressiva di quello che è, in fondo, il senso generale del *Trovatore*: una rassegna di sentimenti elementari – amore di donna, di poeta, di madre, di figlio; odio, gelosia, vendetta, furore, misticismo, paura, mistero, eroismo, sacrificio – compressi in situazioni semplicissime e fatti deflagrare, come un fluido ad alta pressione, da una scintilla musicale che scocca, portando tutto all'incandescenza.

Ritorna il fuoco, l'essere gitano e i legami di sangue: un ritmo zingaresco di nacchere o di tamburelli che collegava la figura della presunta strega con il mondo gitano; e infatti risuonava di nuovo nel coro degli zingari, all'inizio del secondo atto. La fiamma è legata direttamente alla vita nomade degli zingari, che vivono attorno al fuoco, ne traggono calore e alimento, portando all'incandescenza il metallo per il lavoro di fabbri che dà loro il pane. Il ritmo delle nacchere allude al mondo degli zingari raccolto intorno al fuoco, ma soprattutto il ritmo è presente come il sangue nelle vene e, in diversi contesti agogici, melodici e dinamici, esprime effusione sentimentale, immagine del fuoco, forza della passione, incalzare degli eventi, pulsione di vita, affanno di morte. Questi elementi tematici non appartengono né all'uno né all'altro personaggio, bensì, diversamente assortiti, a tutti: sono presenze trasversali, disseminate ovunque e collegate tra loro come i raggi di una circonferenza che tengono insieme un sistema drammatico molto vario, ma sottilmente strutturato in forma unitaria. Viene in mente Eraclito: il fuoco come anima del mondo, elemento che vivifica, nutre e distrugge ogni cosa, in un'eterna vicenda di circolarità.

Ma c'è anche l'aria, l'elemento fluido che permette ai pensieri di Leonora e ai canti lontani dell'invisibile *Trovatore* di trasvolare, incontrandosi, per due volte, nel buio della notte; e c'è la terra, su cui gravitano e scalpitano i ritmi zingareschi, i cori ritmati dall'incedere delle marce o dai colpi dei martelli, i passi leggeri dei rapitori. Manca completamente l'acqua, altrimenti avremmo i quattro principi primordiali al completo. Nella misura in cui il teatro musicale del Novecento ha recuperato l'interesse per argomenti mitici, simbolici, epici, staccati dalla quotidianità immediata, *Il Trovatore* ha acquistato, infatti, una nuova attualità.



Etnomusicologia e Verdi. L'altro, la musica, il pregiudizio: dai caffè al *Trovatore*

Verdi non inserisce autentici canti tradizionali rom trascritti sul campo, ma reinventa l'esotismo zingaresco attraverso codici musicali occidentali dell'epoca. La figura dello zingaro nell'opera oscilla costantemente tra il fascino per una vita libera e comunitaria e il pregiudizio della società dell'epoca, che associava questa popolazione alla marginalità e alla stregoneria.

A proposito dell'esotismo musicale e dello "stile zingaresco", Verdi utilizza elementi convenzionali che il pubblico dell'Ottocento associava immediatamente alla cultura gitana: il ritmo e l'uso dell'incudine. Nel celeberrimo Coro dei gitani («Vedi! le fosche notturne spoglie»), del secondo atto (Atto II, Scena 1) che apre la seconda parte, l'inserimento di vere incudini percosse sul palco simboleggia la laboriosità dei metallurghi nomadi. Il ritmo fortemente scandito in 4/4 evoca una passionalità primordiale e vigorosa. La modalità minore e l'espressività: i brani legati ad Azucena sfruttano intervalli melodici particolari (come la seconda aumentata, tipica della cosiddetta "scala zingara") e accenti sincopati che comunicano instabilità emotiva e alterità culturale. Forme di danza: i ritmi in 3/8 o 6/8 usati per i canti dei gitani richiamano il "sapore di ballabile" e la natura nomade, contrapposta alla rigidità formale della musica associata ai nobili (come il Conte di Luna).

Il libretto di Salvatore Cammarano riflette gli stereotipi letterari della cultura dell'epoca: dimensione comunitaria (il coro) e dimensione individuale (Azucena). Rappresentazione positiva della comunità; rappresentazione tragica e legata alla superstizione dell'individuo. Canto corale che celebra la libertà, il vino e il lavoro: gli zingari sono visti come un corpo sociale unito. Azucena è emarginata, temuta come strega e confinata ai margini. Il ruolo centrale di Azucena: la figura della zingara Azucena è il vero motore drammatico dell'opera. Attraverso la celebre canzona «Stride la vampa» e il successivo racconto «Condotta ell'era in ceppi», la musica si

fa cupa e frammentata. Verdi evidenzia qui il pregiudizio razziale e sociale: la madre di Azucena viene condannata al rogo solo perché accusata di aver stregato il figlio del Conte. La reazione violenta della comunità dei nobili verso l'etnia rom emerge come l'atto originario di ingiustizia che scatena l'intera catena di vendette del dramma.

La musicologia occidentale ha studiato a lungo il cosiddetto *Gypsy Style* (o stile alla zingaresca), definendolo come una specifica convenzione stilistica usata dai compositori classici europei tra il XVIII e il XIX secolo. Dal punto di vista della moderna etnomusicologia, esiste una distinzione netta tra la musica reale prodotta dalle comunità Rom e Sinti e la sua imitazione idealizzata (il *Gypsy Style*) da parte dei compositori colti, che cercavano di evocare un esotismo selvaggio, libero e passionale.

Un importante capitolo della musicologia (in particolare gli studi di Franz Liszt nel suo saggio *I Rom in Ungheria e la loro musica*) ha dato fondamento ad un malinteso storico tra la cultura Rom e quella ungherese legato a un equivoco: i musicisti Rom in Ungheria erano i principali esecutori della musica d'intrattenimento urbana e dei caffè. I compositori ottocenteschi (incluso Johannes Brahms con le sue Danze Ungheresi) confusero questo repertorio urbano, spesso composto da melodie patriottiche ungheresi suonate da Rom, con l'autentico folklore ungherese o con la musica ancestrale dei Rom. Solo nel XX secolo, grazie alle ricerche etnomusicologiche sul campo di Béla Bartók e Zoltán Kodály,[\[11\]](#) si è fatta chiarezza, distinguendo la vera musica contadina ungherese dal repertorio dei complessi strumentali Rom facendo in modo da distinguere le diversità musicali e riconoscerne l'autentico reciproco valore.



Conclusioni

Il trovatore si rivela una lente antropologica straordinariamente nitida per decrittare le dinamiche strutturali del patrimonio immateriale e le complesse connessioni delle identità post-globali. L'inclusione dell'Arte del canto lirico italiano nella lista UNESCO del 2023 acquista senso se intesa non come la consacrazione di un cimelio da preservare sotto una teca di cristallo, ma se vissuta come il riconoscimento di una pratica performativa vivente, in grado di riattivare costantemente la memoria e la critica del presente. In questo senso, la drammaturgia verdiana – lontana dall'essere pura evasione o archeologia del melodramma – incarna magistralmente quello spazio performativo "liminoide" definito da Turner in cui la comunità contemporanea si specchia per elaborare le proprie rotture, le proprie ossessioni e i propri traumi collettivi. Il nucleo profondo del Trovatore risiede nella sua capacità di portare a galla la genesi e la natura del pregiudizio verso la diversa alterità. La figura di Azucena e il sostrato etnico della comunità gitana – sovrapposto ed evocato parallelamente alle figure delle janare campane o delle coghe sarde – mostrano come la costruzione dell'identità egemone sia storicamente avvenuta tramite la proiezione della colpa, la demonizzazione del diverso e la disumanizzazione del marginale.

Il rogo originario della madre di Azucena è atto fondativo di una violenza istituzionalizzata che trasforma il diverso in capro espiatorio, innescando la catena tragica del sangue e della vendetta. Verdi, elevando la zingara a vero centro propulsore del dramma, strappa il velo del conformismo borghese del suo tempo, denunciando implicitamente l'ingiustizia strutturale di un potere incapace di integrare l'Altro. Sul piano simbolico ed etnomusicologico, l'opera dimostra la forza straordinaria degli archetipi primordiali: il fuoco eracliteo, il ferro battuto sulle incudini, le perfide contraddizioni del nomadismo e l'aria percorsa dalle voci. Nonostante le idealizzazioni e le approssimazioni stilistiche dell'esotismo ottocentesco (il Gypsy Style) smascherate dall'etnomusicologia scientifica, l'operazione verdiana consente di definire un approccio squisitamente antropologico in relazione alla musica e alle arti performative. Essa non restituisce una cronaca etnografica fedele della cultura rom, ma ne codifica la carica eversiva, la vitalità nomadica e la dignità affettiva nel confronto con istituzioni sedentarie e stratificate.

In conclusione, preservare e riproporre oggi *Il trovatore* significa rifiutare sia il rischio della folklorizzazione stereotipata sia quello della fossilizzazione museale. La grande lezione dell'antropologia e della Convenzione UNESCO risiede nell'idea che il patrimonio vivo debba «essere costantemente ricreato dalle comunità in risposta al loro ambiente». Nel nostro presente caratterizzato da società sempre più multiethniche, esposte a nuove forme di antiziganismo e paura del diverso, *Il trovatore* si conferma una mappa drammatica quanto mai attuale. La sua fruizione oggi non è soltanto l'ascolto estetico del "bel canto", ma un dispositivo di autoriflessione etica: un

invito a guardare dentro i bagliori dei nostri roghi simbolici e ad accogliere la complessa bellezza dell'alterità.

Dialoghi Mediterranei, n. 81, settembre 2026

[*] Il presente saggio è frutto dell'incontro che l'autrice ha tenuto il 31 Luglio scorso per "Aperitivi culturali" (a cura di Cinzia Maroni. Direttrice artistica degli Aperitivi Culturali). Filosofi, giornalisti, musicologi, storici, antropologi si interrogano sui temi del Macerata Opera Festival 2026.

Note

[1] Cfr., Burke, P. (1980), *Cultura popolare nell'Europa moderna*, introduzione di C. Ginzburg, trad. it. di F. Canobbio-Codelli, Milano, Mondadori.

[2] Cfr., Redfield, R. (1976), *La piccola comunità. La società e la cultura contadina*, introduzione di L. Scaraffia, trad. it. di S. Lombardini, Torino, Rosenberg & Sellier (edizioni originali: *The Little Community*, 1955; *Peasant Society and Culture*, 1956).

[3] Cfr., Bourdieu, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, trad. it. di D. Orati, Torino, Bollati Boringhieri. 1992

[4] Cfr V. Turner, *Dal rito al teatro. Dall'umano al ludico*, trad. it. di P. Capriolo, Bologna, Il Mulino 1986), (ed. originale: 1982).

[5] T. Belmonte, *La fontana rotta. Vite napoletane*: 1974, 1983. Meltemi Roma ,1983.

[6] Cfr C. Geertz, *Antropologia interpretativa*, il Mulino Bologna 2001

[7] Cfr C. Levi Strauss, *Antropologia Strutturale* Il Saggiatore Milano

[8] Piasere 1991; 2004; 2006; 2012.

[9] Tutti i testi che seguono sono tratti dal *Trovatore* (a cura di Dario Zanotti) *Libretto n. 120*, prima stesura per www.librettidopera.it: gennaio 2007. Ultimo aggiornamento: 14/01/2016.

[10] Cfr., P Gallarati, *Lettura del Trovatore*, Edizioni Libreria Stampatori 2002.

[11] Bartók, Béla. *Scritti sulla musica popolare*, Bollati Boringhieri, Milano,1977; Kodály, Zoltán. *A magyar népzene [La musica popolare ungherese]*, Budapest, Királyi Magyar

Egyetemi Nyomda, 1937.

Riferimenti bibliografici

S. Ahmed, *The organisation of hate*, «Law and Critique», vol. 12: 345-365. 2001

H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Comunità, Milano (Ed. or. 1951). 1999

P. Gallarati, *Lettura del Trovatore*. Edizioni Libreria Stampatori 2002

C. Levi-Strauss *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore Milano, 1966.

L. Piasere, *Popoli delle discariche*, CISU, Roma, 1991

L. Piasere, *I rom d'Europa. Una storia moderna*, Laterza, Roma e Bari. 2004

L. Piasere, *Che cos'è un campo nomadi?*, «Achab. Rivista di Antropologia», n. VIII, pp. 8-16.

(www.achabrivista.it) 2006

L. Piasere, *Che cos'è l'antiziganismo?* in *Antropologia e teatro*, No 3 (2012) pp.126-148

<http://antropologiaeteatro.unibo.it>

D. Zanotti, *Il Trovatore, Libretto n. 120*, prima stesura per www.librettidopera.it: gennaio 2007.

Ultimo aggiornamento: 14/01/2016.

V. Turner, *Dal rito al teatro. Dall'umano al ludico*, trad. it. di P. Capriolo, Bologna, Il Mulino, 1986. (ed. originale: 1982).

Annalisa Di Nuzzo, docente di Antropologia culturale, insegna Geografia delle lingue e delle migrazioni al Suor Orsola Benincasa; già professore a contratto di Antropologia culturale presso DISUFF Università di Salerno, e membro del Laboratorio antropologico per la comunicazione interculturale della stessa università fino al 2020- Ha conseguito il PhD in Antropologia culturale, processi migratori e diritti umani. È membro dell'Osservatorio Memoria storica, Intercultura, Diritti Umani e Sviluppo Sostenibile "MIInDS" Univ. Di Cassino, socia del Centro di Ricerca Interuniversitario I LAND (Identity, Language and Diversity) nonché del Centro Interuniversitario di Studi e ricerche sulla storia delle paste alimentari in Italia (CISPAI). I suoi campi d'indagine sono l'antropologia delle migrazioni e del turismo, antropologia e letteratura, antropologia e genere, antropologia urbana. È autrice di numerose monografie, tra le ultime pubblicazioni si segnalano: *Il mare, la torre, le alici: il caso Cetara. Una comunità mediterranea tra ricostruzione della memoria, percorsi migratori e turismo sostenibile*, Roma Studium 2014; *Fuori da casa. Migrazioni di minori non accompagnati*, Carocci, Roma, 2013; *Conversioni all'Islam all'ombra del Vesuvio*, CISU, Roma, 2020; *Minori Migranti. Nuove identità transculturali*, Carocci, Roma, 2020, *Napule è... piccola antropologia partenopea*, Il Melangolo, Genova, 2024.
