

Un accademico impaziente

Studi in onore di Glauco Sanga

a cura di

Gianluca Ligi, Giovanni Pedrini, Franca Tamisari



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2018

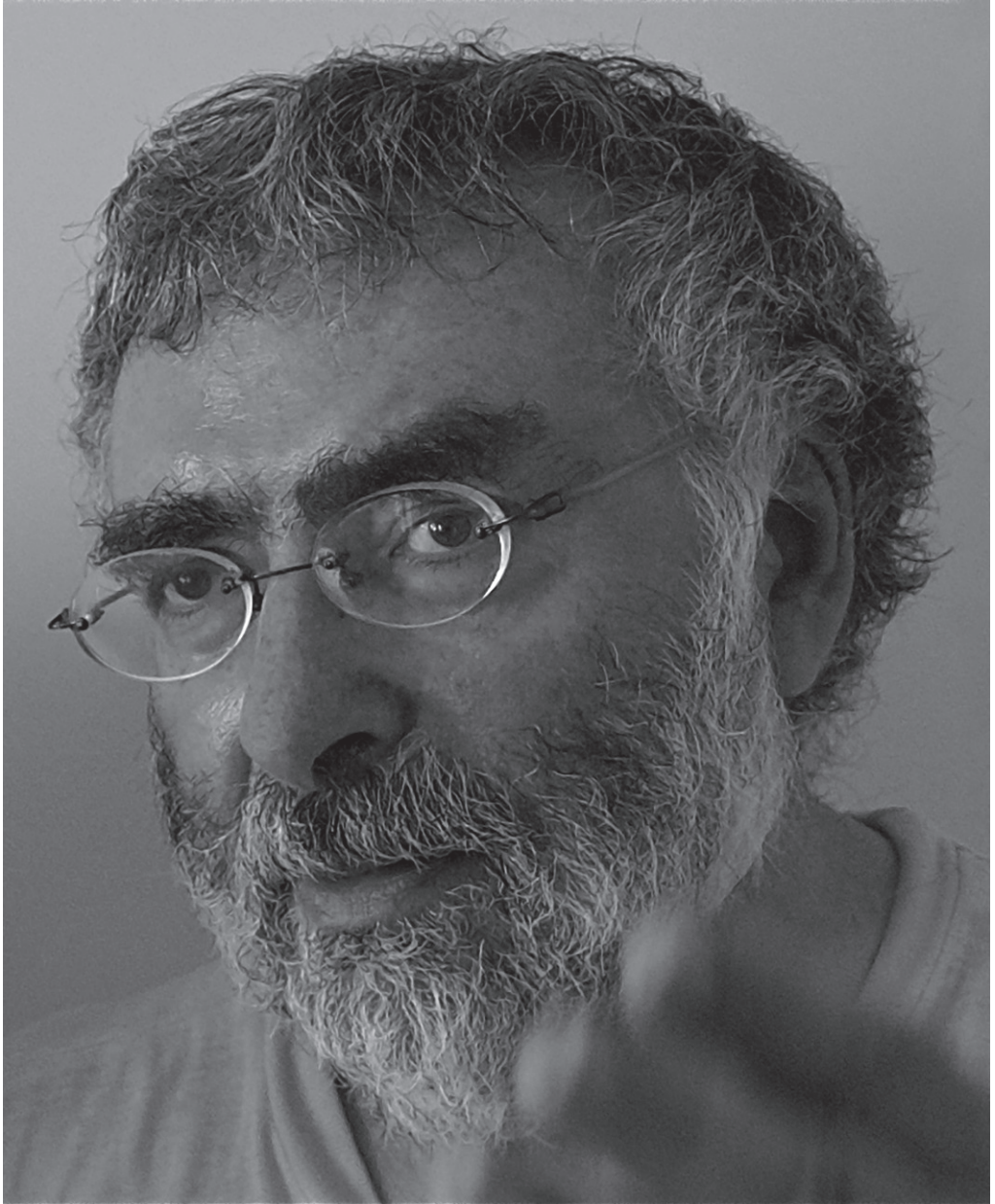
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica di FRANCESCA CATTINA
(francesca.cattina@gmail.com)

Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO
(paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-878-0



Fotografia di Anna Sanga.

Indice

Presentazione XIII

SEZIONE DI ANTROPOLOGIA CULTURALE

- Gianfranco Bonesso
Migrazioni, culture e pensiero delle istituzioni 3
- Valentina Bonifacio
Da cacciatori-raccoglitori a operai: sul lavoro in fabbrica della popolazione indigena di Puerto Casado, Paraguay 15
- Nadia Breda
Sassi, acque ed umani. Contributo dell'etnografia ad un'etica post-umana 29
- Donatella Cozzi
Mostra la lingua! Ovvero idee, immagini e problemi intorno alla realizzazione di una mostra sulla lingua friulana per il Centenario della Società Filologica Friulana (2019) 41
- Sabina Crippa
Classificazione del reale e tradizioni normative. Incontro tra discipline: etnolinguistica e storia delle religioni 53
- Sergio Dalla Bernardina
La sindrome di Jean de Florette (ai margini del «folklore progressivo») 65
- Dario Di Rosa
L'antropologia degli ufficiali coloniali nel Territorio di Papua, 1908-1945. Un ritratto di gruppo 75
- Gianni Dore
Linguistica e etiopistica. Le lettere di Leo Reinisch a Carlo Conti Rossini (1894-1914) 89

| | |
|---|-----|
| Enrico Giorgis <i>Una schedatura pericolosa</i> | 101 |
| Giovanni Kezich <i>In cerca della Giubiana, in cerca del Ginée: i roghi sacrificali di fine gennaio</i> | 105 |
| Gianluca Ligi <i>La renna in Lapponia: ecologia, mitologia, magia</i> | 125 |
| Alessandro Minelli <i>I nomi degli animali e gli animali senza nome</i> | 139 |
| Giovanni Pedrini <i>Gli spiriti liberi delle steppe. Società nomadi e pastorali in Asia Centrale</i> | 151 |
| Gianfranca Ranisio <i>I mestieri tradizionali dell'artigianato napoletano: tra arte e tecnica, linguaggi settoriali ed espressività popolare</i> | 171 |
| Francesco Remotti <i>Antropo-poiesi e comportamento mimetico</i> | 183 |
| Paolo Scarpi <i>Nel labirinto della rete: percorsi vegetariani ovvero ricette verso la perfezione</i> | 195 |
| Elisabetta Silvestrini <i>Gustavo Cottino. Una vita da impresario e imbonitore</i> | 205 |
| Italo Sordi <i>Il mulino delle vecchie. Divagazioni su un tema carnevalesco</i> | 215 |
| Franca Tamisari <i>Sentire la legge. Le canzoni yolngu della Terra di Arnhem nordorientale, Australia</i> | 233 |
| Francesco Vallerani <i>Acque sorgive tra valori ambientali e idrofilia: il caso del fiume Sile nel Veneto Centrale</i> | 247 |
| Pier Paolo Viazzo <i>Tre fasi nella storia dell'antropologia alpina</i> | 261 |

SEZIONE DI LINGUISTICA

- Fabio Aprea – Patrizia Bertini Malgarini – Ugo Vignuzzi
Il Lazio (esclusa Roma) nella “Guida gastronomica d’Italia” del T.C.I. (1931) 277
- Serenella Baggio
Alternative al questionario. Inchieste nei campi di prigionia della prima guerra mondiale 291
- Emanuele Banfi
Semantizzazioni della nozione di ‘enigma’: tra Occidente greco-latino ed Estremo Oriente sino-giapponese 305
- Attilio Bartoli Langeli – Giacomo Bertoni
Due, non una. Le lettere di Ghezo Griffoli a Vanni Salimbeni (1310 e 1314) 313
- Sandro Bianconi
«Svizzero o Italiano come si vuole». Aree linguistiche e confini politici 345
- Giovanni Bonfadini
Nasalizzazione e denasalizzazione vocalica nei dialetti del Garda orientale 361
- Rita Caprini
Il nome taciuto 377
- Franco Crevatin
Note di lettura: 1. Una stele d’epoca tarda 2. Un unguento sacro 383
- Andrea Fassò
Note filologiche 389
- Giorgio Graffi
Linguistica marrista, linguistica marxista e linguistica materialista 401
- Maria Lieber – Christoph Oliver Mayer
Alla scoperta di un caso particolare di transfer culturale: Martin Lutero e la circolazione delle sue idee in Italia e in Francia 415
- Marco Mancini
Capitoli di grafemica altomedioevale: l’onomastica alfabetica e i trattati de litteris 425

| | |
|---|-----|
| Ilaria Micheli | |
| <i>La tradizione orale come campo di ricerca utile allo studio della storia, della lingua e della cultura dei cacciatori raccoglitori. Un caso di studio africano</i> | 495 |
| Giovanni Ruffino | |
| <i>Il lessico venatorio in Sicilia. Proposte per un vocabolario-atlante</i> | 509 |
| Andrea Scala | |
| <i>A proposito di un processo specifico della morfologia gergale: la derivazione di nomi mediante il suffisso -oso</i> | 523 |
| Domenico Silvestri | |
| <i>Primitivissime forme di scritture brevi: dai pittogrammi "metonimici" protosumerici alle scritture plurilingui ittite</i> | 535 |
| Tullio Telmon | |
| <i>Il pesce vaffanculo, dalla realtà alla leggenda e ritorno</i> | 545 |
| John Trumper | |
| <i>Menta and Mentha aquatica L.: a possible solution to a long-term problem</i> | 559 |
| Edward Fowler Tuttle | |
| <i>Contro la deriva: Grammatiche complesse in comunità chiuse</i> | 573 |

SEZIONE DI STORIA E ARCHEOLOGIA

| | |
|--|-----|
| Paolo Biagi – Renato Nisbet | |
| <i>Archeologia della pastorizia dei Vlah di Samarina (Macedonia Occidentale, Grecia)</i> | 581 |
| Michele Cangiani | |
| <i>Il «posto dell'economia» nella società: note sul metodo comparativo</i> | 595 |
| Alessandro Casellato | |
| <i>Tra la terra e il web. Piccola etnografia dei nostri studenti</i> | 607 |
| Stefano Gasparri | |
| <i>Ratchis Hidebohril: duca, re, monaco (e santo)</i> | 619 |

| | |
|--|-----|
| Mario Isnenghi | |
| <i>'Una concezione mitica di se stessi'. Ripassando i classici con il</i> | |
| <i>"Corriere della Sera"</i> | 631 |
| Gherardo Ortalli | |
| <i>Per un'antropologia del barattiere. La prospettiva padovana</i> | 641 |
| Giorgio Politi | |
| <i>Cremona (in)fedelissima. Possibili motivazioni d'una scelta di fede</i> | 649 |

FRANCA TAMISARI
(Università Ca' Foscari Venezia)

Sentire la legge. Le canzoni yolngu della Terra di Arnhem nordorientale, Australia

[History] could be sensed and felt by sitting quietly – practicing a learnt «awareness» – feeling the winds, knowing their journey paths and what had followed their routes over time, listening to sounds, the stories of birds that made them... being watched by recently deceased relatives and more distant ancestors in the form of animals, hills and mountains. History should be listened to, seen and felt around oneself in everyday life. History is something your body can sense, remember and practice.

Hokari (2001: 47).

Le canzoni yolngu costituiscono un sapere importante della popolazione yolngu che abita la Terra di Arnhem Nordorientale nel Nord Australia e, nonostante i cambiamenti, sono ancora eseguite soprattutto durante le cerimonie funebri in tutta la regione e tramandate alle nuove generazioni. Come in altre comunità indigene australiane, le canzoni non si limitano a ritracciare i percorsi e a raccontare gli eventi cosmogonici degli esseri ancestrali che diedero forma, nome e storia al mondo come è oggi, né ad assegnare in proprietà i territori così plasmati e popolati a diversi gruppi lungo i loro percorsi. In questo saggio, il testo di una canzone è riassunto principalmente per illustrare che la narrazione delle gesta cosmogoniche porta in primo piano una vasta gamma di sentimenti che celebrano l'incontro e la relazione con l'altro, umano e non umano, e costituiscono i principi fondanti della vita sociale e morale di queste comunità. Da questa prospettiva, concludo che le canzoni non solo stabiliscono i principi morali sui quali si basa la vita sociale yolngu, ma come dice Hokari nell'epigrafe, le canzoni affermano che, come la storia, la legge yolngu – il giusto modo di comportarsi – deve essere esperita e «sentita» per essere acquisita, osservata, riprodotta e raccontata.

LA LEGGE YOLNGU

Il termine «legge» (*rom* spesso anche *Law* in inglese) è usato per riferirsi all'insieme di regole giuridiche, sociali e morali e di pratiche corrette che sono state stabilite dagli esseri ancestrali durante i loro viaggi cosmogonici e insegnate agli uomini. Nella cosmogonia yolngu la terra era sempre esistita ma era vuota, informe e senza

nome. Il paesaggio odierno e tutto il creato furono plasmati e nominati da esseri ancestrali (*wangarr*), cioè esseri soprannaturali con la capacità di assumere sembianze animali e umane che, lungo i loro viaggi, diedero forma e un nome e quindi vita a tutto ciò che esiste nell'ambiente geografico e climatico. La modellazione del territorio è compiuta con azioni in cui il corpo o parte del corpo ancestrale si trasforma in aspetti morfologici del paesaggio e in fenomeni di ogni tipo. Questa non è una creazione ex nihilo ma un processo di morfopoiesi, una generazione di forme che vengono a presenza, un fare dando forma, una forma che si manifesta, una fusione tra trasformazione corporea e il nominare, atto e parola, evento e linguaggio (Tamisari 1999; 2008). È importante notare l'inscindibilità tra le azioni di trasformazione corporea e l'atto del nominare, cioè, come suggerisce Basso (1996: 55) «un'interanimazione» tra luogo, persona, corpo e azione ancestrali in cui i luoghi sono plasmati dai nomi e i nomi presenziano i luoghi ed evocano «una vasta gamma di associazioni mentali e emotive, associazioni di tempo e di spazio, di storia e di eventi, di persone e di attività sociali, di se stessi e della propria vita» (Basso 1998: 193).

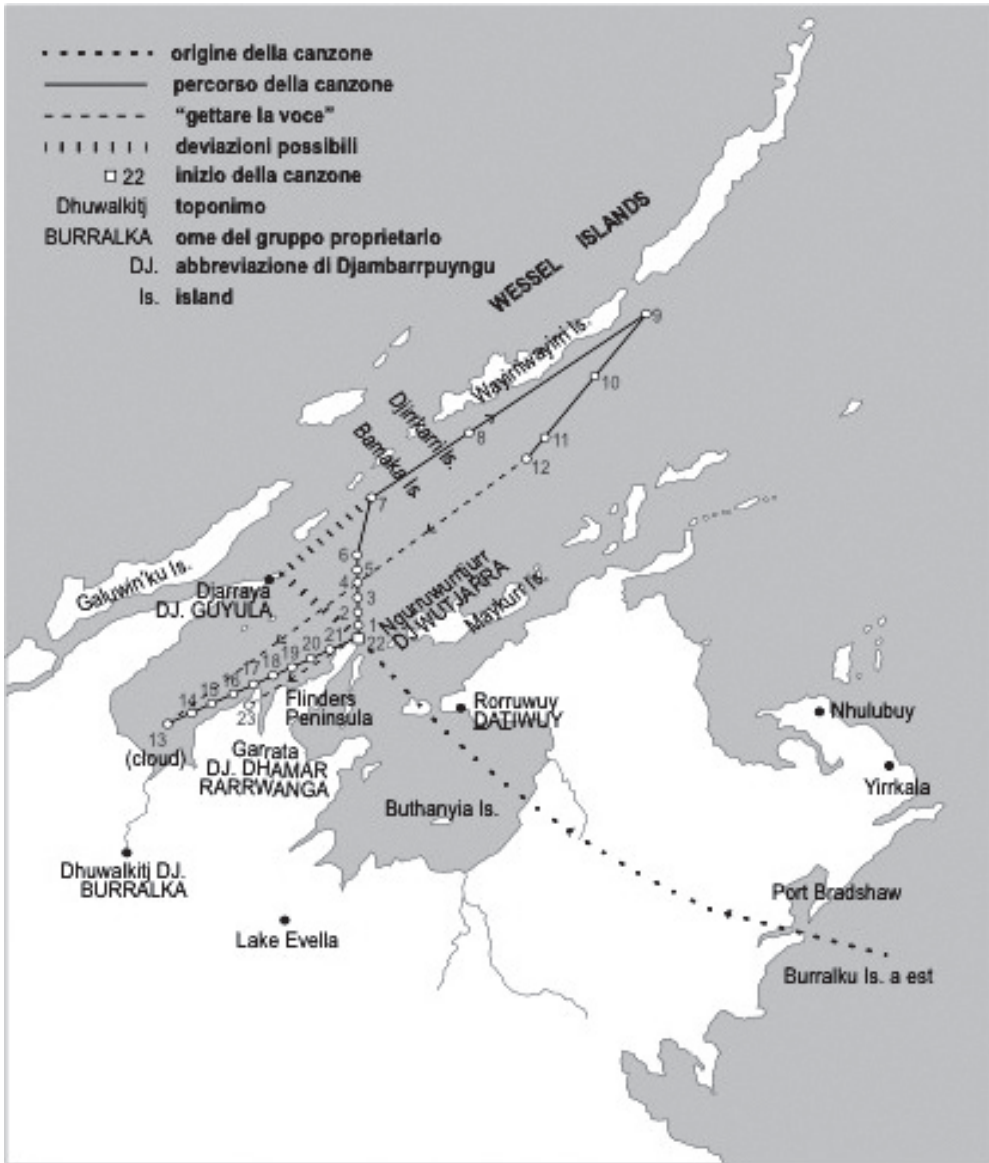
La gente yolngu dice che «gli esseri ancestrali hanno stabilito la legge» (*rom nhirpan*), un processo in cui la legge non si manifesta solo in segni visibili od orme (*djalkiri*), come gli Yolngu chiamano ogni manifestazione ancestrale, ma anche una logica, un ordine, una serie di principi morali, di comportamenti corretti e di sentimenti che ogni gruppo e individuo deve adottare e riprodurre nella fitta rete di relazioni sociali e politiche. Il termine orma (*djalkiri*), letteralmente «pie-de» e per estensione «passo» significa quindi il «fondamento della legge» poiché in prima battuta si riferisce a tutti gli atti, che si manifestano in segni visibili, con cui gli esseri ancestrali si sono trasformati nel mondo: gli aspetti morfologici del paesaggio (*wa: nga*), i toponimi e i nomi personali (*likan* e *ya: ku*), le relazioni di parentela tra i gruppi che si posizionano sullo stesso percorso ancestrale (*gurrutu*), le storie che raccontano le gesta degli esseri ancestrali (*dhawu*) e, infine, le canzoni, le danze e i disegni che ne riproducono ogni minimo dettaglio. Il mantenimento della legge è concepito come un seguire le orme degli esseri ancestrali (*romgu malhun*) cioè una ripetizione fedele delle tecniche, delle pratiche e dei comportamenti insegnati dagli esseri ancestrali: il modo di svolgere attività di caccia e raccolta, le regole matrimoniali, i criteri per organizzare le cerimonie e le modalità corrette per eseguire le canzoni e le danze rituali. Poiché un'orma segue l'altra, come gli anelli di una catena o i punti di una linea, ogni segno lasciato dagli esseri ancestrali diviene un sentiero che stabilisce una direzione cardinale e morale da seguire e diversi tipi di relazione: una connessione sostanziale tra essere ancestrale, territorio e persone che lo popolano, lo possiedono e se ne prendono cura e una connessione di parentela tra i gruppi lungo il percorso di uno stesso essere ancestrale. L'immagine dell'orma vuole anche esprimere le emozioni coinvolte, la decisione, l'abilità, la responsabilità, il diritto e la pura determinazione che ognuno deve avere per seguire la legge. Il testo della canzone riportato di seguito, le coreografie e i movimenti delle danze che lo accompagnano collocano la dimensione affettiva al centro di ogni relazione evocando nei minimi dettagli sensazioni,

percezioni che gli esseri ancestrali esperirono e che li hanno motivati ad agire lungo i loro viaggi. È interessante notare la distinzione tra canzoni «piccole», cioè secondarie, (*wana*, braccio) che narrano eventi minori e canzoni «grandi», cioè principali, (*ringgitj*, corpo) che evocano le azioni cosmogoniche principali e potenzialmente più sacre e segrete. In modo simile, le danze sono distinte in danze «grandi», «pericolose» e «aggressive» (*madakarritj*) oppure «piccole», «compassionevoli» (*gurrupurungu*). Mentre la nozione di pericolo e di ferocia è di solito espressa nella danza, la compassione è più spesso, ma non sempre, veicolata dal testo della canzone piuttosto che dal movimento. Le danze «pericolose» sono di solito eseguite dagli uomini e quelle «compassionevoli» sono dominate dalla partecipazione delle donne. Nel testo della canzone presa in esame di seguito, un esempio di danza pericolosa è quella di Pesce diamante, le canzoni di Dugongo e Pezzetti di legno sono, invece, compassionevoli.

SULLA STRADA DELLE CANZONI. LA CANZONE DJAMBARRPUYNGU LUNGO LA COSTA DELLE WESSEL ISLANDS

Il termine *bunggul* si riferisce alla combinazione di canzoni (*manikay*) e l'azione del danzare, pratiche centrali in tutte le cerimonie yolngu. Come indica il termine stesso, *mani-kay*, cioè il «suono della gola», si riferisce esclusivamente all'azione del cantare mentre il termine *bunggul* è usato per riferirsi all'azione della danza (da *bon* ginocchio). Le canzoni ritraciano, dunque, lo stesso percorso degli esseri ancestrali (*manikay dhukarr*, canzoni strada) e, quando raggiungono un sito in cui avvennero importanti trasformazioni cosmogoniche, ne descrivono tutti i dettagli, recitando i nomi propri di tutti gli attori coinvolti e i toponimi.

In questo articolo, utilizzo il termine «ciclo» solamente quando la canzone ritorna nel luogo di partenza e il termine «percorso» per definire un segmento di un ciclo da un luogo di partenza preciso sul territorio fino ad un luogo di arrivo. Inoltre, uso il termine «unità» per riferirmi all'insieme di strofe di musica e di testo dai due ai quattro minuti circa, interrotte da una breve pausa. Poiché queste diverse unità sono ripetute più volte ed elaborano lo stesso evento cosmogonico compiuto dal medesimo essere ancestrale, chiamo tali elementi narrativi «soggetto». La durata di ogni percorso tracciato da una canzone, che può variare da quaranta minuti a più di un'ora, dipende da una serie di fattori determinati dalle circostanze: la coordinazione con simili percorsi ritracciati da altri gruppi che partecipano alla cerimonia, le fasi della cerimonia che richiedono di procedere lentamente o velocemente sul territorio, o la necessità di evidenziare alcuni eventi significativi piuttosto che altri (Tamisari 2018: 309ff). Nella cartina di seguito (mappa no. 1), su cui vengono riportate le canzoni del gruppo djambarrpuynu, il percorso che parte da Ngurruwurtjurr e vi ritorna (dal numero 1 al 22) è, quindi, un «ciclo», mentre il tragitto da Dhuwalkitj a Ngurruwurtjurr (dal numero 13 al 22) è un «percorso». I numeri posizionati lungo il percorso indicano i soggetti della narrativa che sono eseguiti dai cantanti in unità di strofe e musica sequenziali.



Mappa no. 1 Tragitto della canzone del gruppo djambarrpuyngu lungo la costa delle Wessel Islands. ©Franca Tamisari, grafica: Anna Sanga.

Il corsivo nel testo serve per evidenziare i termini che si riferiscono alle percezioni, alle sensazioni e ai sentimenti che dominano ogni evento ancestrale. Ogni elemento narrativo è seguito da un breve commento sul significato del testo, sulla musica e sui movimenti di danza corrispondenti.

1) Nuvola (*wukun*, nome generico). La nuvola scura (*bulunu'*) si alza *maestosa* e *incombente* sull'orizzonte a est sopra Ngurruwurtjurr, la terra della gente yolngu che beve il succo di Tartaruga Verde. Questa nuvola si alza sopra Inglis Island e parla alla gente che la sta osservando dalla costa. La linea scura sotto la nuvola è gonfia di pioggia e di vento. È anche piena di ignami che, portati dalla nuvola, cresceranno sulla terra perché la gente li possa raccogliere e mangiare.

Commento: La musica comincia molto lentamente con alcune parole intervallate dal suono delle bacchette, mentre il didjeridoo emette lunghi suoni che crescono di intensità e volume evocando il lento ma inesorabile avvicinamento di Nuvola; i nomi propri e i toponimi si riferiscono a Nuvola e alla linea nera che ne delimita la parte inferiore. Le nuvole che portano la pioggia e, con questa, il cibo, aprono spesso le canzoni del gruppo djambarrpuyngu e non vi è una danza che accompagna questo evento.

2) Pioggia (*waltjan*, nome generico). Pioggia comincia a cadere dentro le onde increstate del mare e lontana, al largo, cambia direzione e si avvicina *minacciosa* alla costa. La pioggia e il vento portano il freddo. La cortina di pioggia sottile *oscura* la luce cambiando il colore del mare e *infreddolisce*. Pioggia annuncia l'inizio della stagione dei monsoni e farà «ritornare» (crescere) l'igname e altre risorse naturali.

Commento: Pioggia scende dalle nuvole e da Ngurruwurtjurr cadendo su tutto il territorio djambarrpuyngu. È la pioggia che farà crescere l'igname alla fine del periodo dei monsoni. La canzone «piccola» e la danza sono eseguite soprattutto dalle donne, che con passi veloci evocano lo scendere della pioggia piegando le dita delle mani su e giù davanti al viso.

3) Grandi onde (*gapu*, nome generico). Il vento colpisce il mare che, pesante di pioggia, comincia ad alzarsi formando alte e *violente* onde (*ngapalyun*). L'acqua è così piena di vento che, nel pomeriggio, le onde hanno la cresta bianca di spuma. Onde si rincorrono l'un l'altra al centro della tempesta, vicino alla costa sul territorio della gente di Ngurruwurtjurr e si frangono contro l'essere ancestrale Roccia, che resiste *inamovibile*, *tenace* e *impavido* alla sua forza. Si intravedono alcuni pezzi di legno presi nel vortice dell'acqua.

Commento: la violenza di Onde è evocata da una canzone «grande» che viene eseguita pronunciando una lista di nomi propri dei fenomeni evocati. La potenza delle onde del mare è evocata dal nome «cinesopeico» che paragona la forma innalzata e curva dell'onda al movimento violento e improvviso che arcua il corpo umano nell'atto del vomitare¹. Il nome proprio di Roccia è citato alla fine di questa unità insieme a quello di Pezzetti di legno, il soggetto di una canzone seguente (si veda soggetto numero 10). Non vi è danza che accompagna questa canzone.

¹ Con l'espressione «nomi cinesopeici» mi riferisco a nomi fonosimbolici che non evocano il suono, ma l'energia e l'intensità del movimento associato all'azione o all'oggetto designati e in particolare l'energia e l'intensità dei movimenti compiuti dagli esseri ancestrali che servono ad esprimere le loro percezioni e stati d'animo (si veda Tamsiari 2018: 236-240).

4) L'acqua calma (*mutitj e wapurrarr gapu*, nome generico). Portata dalla pioggia, l'acqua rifluisce da dove era venuta e il mare si calma. Adesso le piccole onde che increspano la superficie del mare danzano *gioiosamente, felici* (*dhalirr dirritjinan o bonwangan*) di raggiungere la costa. L'Acqua è ora calma a Ngurruwurtjurr e anche al largo. Quando l'acqua si calma diversi molluschi salgono su Roccia e ne cambiano il colore.

Commento: L'acqua «danza» perché è contenta di raggiungere la costa. Con il termine *bon-wangan* le piccole onde che increspano il mare sono paragonate alle ginocchia (*bon*) dei danzatori, che alzandosi e abbassandosi sembrano «parlare» (*wa:ngan*)². La canzone dell'acqua calma è sempre «piccola» e viene accompagnata da una danza corrispondente, anche detta «compassionevole». Il ritmo veloce evoca la felicità dell'acqua rappresentata dal movimento delle mani che, unite a coppa, vengono mosse su e giù all'altezza del bacino a tempo di musica. Quando l'acqua si calma, alcuni molluschi si arrampicano sulle pareti di Roccia e ne cambiano il colore. Questo evento si riferisce a come il corpo del defunto cambia colore dopo la morte ma anche alla fase del rito di circoncisione eseguito da questo gruppo in cui il disegno del proprio essere ancestrale è dipinto sul petto degli iniziandi. In questi contesti la danza descrive l'atto del dipingere: come se tenesse un pennello, la mano destra viene mossa avanti e indietro sul palmo aperto della mano sinistra.

5) Dugongo (*guykarri*, nome generico). Proveniente dall'est e lambita dall'acqua calma del mare, la pelle lucida e nera di Dugongo femmina emerge dall'acqua e si lascia cadere di fianco sulla superficie dell'acqua, piangendo in mare aperto. Si getta e piange (*ganuru djalkthun bunguldja*, «petto gettare danza» e *dhawadalpadal milkarri*) *preoccupata e triste di nostalgia* poiché desidera e pensa alla terra che ha abbandonato. Affiora in superficie e parla spruzzando acqua dalla «bocca» (le narici poste all'apice del muso).

Commento: Dugongo femmina piange perché sta pensando al luogo che ha appena lasciato. Quando si trova nell'acqua calma continua il suo viaggio, ma vorrebbe ritornare indietro. Le diverse unità della canzone descrivono in maniera suggestiva l'azione con cui questo essere ancestrale si getta sulla superficie piatta del mare insieme ai suoni e alle parole onomatopiche che evocano il suo pianto. Inoltre, alcune note del didjeridoo evocano con efficacia il rumore prodotto dagli spruzzi d'acqua che fuoriescono dalle narici. Questa è una canzone «grande», o importante, il cui significato e contenuto emotivo emergono nella danza che, nei riti funerari, viene eseguita esclusivamente dalle donne per esprimere la sofferenza del lutto. Partendo da una posizione inginocchiata o eretta, le donne si gettano a terra su entrambi i fianchi, riproducendo così la caduta del dugongo sulla superficie del mare.

² Con questa espressione «ginocchia parlanti» (*bonwangan*) gli anziani riconoscono che, con il suo virtuosismo, un giovane danzatore dimostra di aver incorporato e di poter trasmettere la conoscenza dell'evento ancestrale ed è quindi pronto per ricevere ulteriori responsabilità rituali (Tamisari 2002: 93).

6) Gabbiano (*djarrak*, nome generico). In alto mare Gabbiano vola (*burrurun burrurunba*) sbattendo le ali. Guarda le nuvole scure che si stagliano sopra il territorio di questo gruppo. Il suo petto bagnato di pioggia, il suo volo forte come la pioggia sfiora la superficie dell'acqua portando dell'erba al nido per nutrire i piccoli. Gabbiano segue Dugongo, ma arriva troppo tardi beccando solo l'acqua, canta «*brr, djrrk, djrrk*» e parla quando si tuffa e si bagna.

Commento: Questa canzone può essere eseguita in entrambe le forme: quella secondaria o quella importante in relazione al contesto. Nel primo caso il testo della canzone descrive in maniera suggestiva la traiettoria del volo e soprattutto l'energia fisica e la resistenza dell'uccello. Il termine che descrive il volo del gabbiano (*burrurun burrurunba*) è cinesopeico poiché è principalmente associato con il frenetico sbattere d'ali di Gabbiano che, con la forza del suo volo, riesce a tracciare una traiettoria vincendo la pioggia e il vento. Il volo energico di Gabbiano è riprodotto dai danzatori che muovono su e giù le braccia piegate a mo' d'ala su entrambi i lati del corpo. In questa versione la danza viene eseguita separatamente da uomini e donne che, tenendo un bastoncino con entrambe le mani lo muovono su e giù perpendicolarmente al terreno indicando il becco del gabbiano che si tuffa in mare. Nella versione più importante la danza è eseguita in una coreografia che si incentra sul gabbiano femmina nel ruolo di «madre» e sul nido, quale centro della *cura* e dell'*amore* con cui essa nutre i piccoli con il becco e li guida a spiccare il loro primo volo.

7) Pesce diamante (*milika'*, nome generico, *Diamond trevally, Alectis indica*). Il pesce salta *allegro* sopra e attraverso l'acqua calma del mare; sul fondo si stende sul fianco vicino a Roccia (si veda soggetto no. 4). Continua a nuotare piatto e a saltare, a scartare e a colpire ripetutamente (*manbilmanbil, lurrilurri, budapbudap*). Il pesce luccicante «a pinne raggiate» (in inglese *Stout Longtom, Tylosurus gavaloides*), dalla bocca piena di denti aghiformi, segue Pesce diamante tagliando la corrente dentro l'acqua chiara e calma ed è molto *aggressivo* (*marimonuk*). «Il pesce salta», «il pesce scarta» e «colpisce» (*daltal ngayi*).

Commento: Il ritmo veloce della canzone e le molte parole onomatopeiche e cinesopeiche descrivono ed evocano i guizzi e gli scarti repentini di Pesce diamante. Nella versione «piccola» di questa canzone, gli uomini e le donne che danzano separatamente rappresentano i guizzi del pesce tenendo un bastoncino di circa venti centimetri con la mano destra e muovendolo su e giù sull'avambraccio sinistro. Nella versione «grande» e «pericolosa» di questa danza, gli uomini si schierano uno di fronte all'altro su due file scambiandosi il posto con un salto. Oggi questa danza è eseguita con i propulsori della lancia e non più con le lance. In passato, infatti, i danzatori che rappresentavano il Longtom scagliavano le lance contro quelli che rappresentavano Pesce Diamante che, con un salto e uno scarto dovevano evitare o spezzare la lancia con un colpo di spalla. La radice del termine *daltal*, (*dal*) significa, infatti, «colpire» e «rompere». Questa è una danza «pericolosa» (*madakarritj*) in cui spesso alcuni uomini rimanevano feriti se non riuscivano ad evitare le lance.

8) Tartaruga dal dorso piatto (*garriwa*, nome generico; *Flatback turtle; Natator depressus*). Tartaruga affiora alla superficie dell'acqua e Nuvola dalla linea nera che annuncia il monzone le è sopra il dorso. *Sente* la pioggia sul dorso e si immer-

ge di nuovo per evitarla. Tagliando la corrente nell'acqua limpida nuota verso il mare aperto. Vede la sua ombra che la segue, parla a se stessa e *piange pensando/preoccupandosi* dove raggiungerà la costa per depositare le uova. Porta con sé un *dillybag* (contenitore cilindrico in fibre vegetali) e il suo passaggio lascia una scia sull'acqua (*wayawu*).

Commento: questa canzone è secondaria e viene eseguita solo dalle donne. Il termine *wayawu* è ripetuto focalizzando l'attenzione sul movimento lineare di Tartaruga reso visibile dalla scia che essa lascia sulla superficie dell'acqua e in seguito sulla sabbia per raggiungere il nido. Il suono del didjeridoo, invece, riproduce il pianto di Tartaruga che così dà voce al suo lamento. L'ombra di Tartaruga simboleggia la presenza di un defunto per il quale si porta e si soffre il lutto. La danza rappresenta la scia che la tartaruga lascia sulla sabbia: le mani vicine, palme in giù all'altezza del bacino, sono mosse su e giù a tempo di musica. Ad ogni passo, i piedi delle danzatrici rimuovono un po' di sabbia, imprimendo una scia di tracce sul terreno che riproducono le impronte della tartaruga.

9) Serpente d'acqua (*yalurr*, nome generico). Serpente si alza nel mezzo dell'acqua chiara, vicino alla costa dove si solito riposa. Sta eretto con il naso fuori dall'acqua e comincia a «vomitare acqua e parole» (*guykthun*) verso la terraferma. Imitando la linea scura sotto la nuvola, «sputa» tutti i nomi dei luoghi sulla costa e poi, girandosi, anche i nomi di due luoghi vicino a Ngurruwurtjurr. Raggiungerà dunque questi luoghi dove all'ombra, imitando una corda, si avvolgerà a spirale. Pronuncia e assegna a sé stesso un nome proprio mentre continua a camminare piegato in due nell'acqua calma.

Commento: Serpente d'acqua si trova in mezzo al mare e in questa posizione si domanda dove «sputerà le sue parole». Le esteriorizza e plasma diversi luoghi che raggiungerà poco dopo. Una volta sulla terraferma si raggomitola tirando a sé le ginocchia e la coda. Uno dei suoi nomi propri, deriva, infatti, da *bunda* che significa spina lombare e si riferisce al fatto che Serpente d'acqua non striscia ma cammina eretto. È dal mare aperto che Serpente d'acqua «pensa» e, dopo, «sputa parole», che creano i luoghi sulla costa su cui si riposerà. Il punto in mezzo al mare in cui appare Serpente è detto essere il più lontano, dove la canzone «si gira» e torna indietro³.

10) Pezzetti di legno alla deriva (*wuduku*, nome generico). Sospinti da Acqua calma, Pezzetti di legno sorpassano diversi luoghi lungo la costa. Coperti di sale e gonfi d'acqua, danzano galleggiando sulle piccole onde del mare. L'acqua li colpisce e li fa saltare (*dawu pudat*). Continuano a galleggiare ma si fanno *stanchi* e *silenziiosi*, perché sempre più pesanti d'acqua. Trasportati dalla corrente, Pezzetti di legno si trasformano in canoe, che navigando si guardano e si parlano dicendo: «Un'altra canoa/pezzo di legno battuti dalle onde» e si scambiano i nomi dei luoghi che hanno passato, senza tuttavia mai fermarsi.

³ Sulla nozione di proferire o esternalizzare (sputare, *guykthun*) nomi propri e toponimi si veda Tamisari 2008.

Commento: Galleggiando sulla superficie dell'acqua Pezzetti di legno/canoe parlano dei luoghi che hanno superato costeggiando la costa. L'incessante movimento di Pezzetti di legno alla deriva senza una destinazione, scopo o pausa è il tema centrale di questa canzone. Sospinti inesorabilmente dalle onde, Pezzetti di legno diventano stanchi, muti e depressi. Questa è una canzone «piccola», caratterizzata da un tempo molto veloce e una danza «compassionevole» (*gurrupurrungu*) eseguita sia dagli uomini che dalle donne. Il movimento di Pezzetti di legno alla deriva è descritto nella canzone con l'espressione cinesopeica (*dawu pudat*) che unisce il suono al movimento in maniera suggestiva. L'espressione riproduce il movimento frenetico di Pezzetti di legno che sospinti dalla corrente, sbattuti dalle onde e presi in un continuo vortice sono disorientati e stanchi del loro peregrinare. *Dawu* si riferisce al suono che l'acqua fa scontrando questi pezzi di legno, mentre *pudat*, come dice il testo stesso della canzone, riproduce «la sua danza fluttuante sulla superficie delle calme acque» (*wayngali mutitjkurr*) evocando il movimento frenetico di Pezzetti di legno che sbattuti dalle onde sono disorientati e stanchi del loro girovagare. I danzatori tengono un pezzo di legno alle estremità con entrambe le mani e lo muovono su e giù parallelamente al terreno, all'altezza del bacino.

11) Beccaccia di mare nera (*gadaka*, nome generico, Sooty oystercatcher, *Haematopus fuliginosus*). Beccaccia di mare nera vola nel cielo emettendo un richiamo penetrante. Il suo grido è così forte che si propaga per un lunghissimo tratto. Sparisce alla vista, ma la sua voce continua da sola a parlare attraverso *i singhiozzi del pianto* che salgono verso le nuvole. Le sue parole formano le nuvole e risiedono al loro interno. Beccaccia *si preoccupa e piange* per il destino di Pezzetti di legno perché, sospinti senza tregua dalle onde, non trovano un luogo in cui fermarsi.

Commento: Beccaccia piange vedendo galleggiare Pezzetti di legno in balia della corrente e si preoccupa del loro destino, poiché non trovano un luogo dove riposarsi. Il testo della canzone suggerisce che è il grido di Beccaccia a dar forma alle nuvole sul territorio djambarrpuynghu, un'azione cosmogonica che viene compiuta attraverso il profetire di nomi propri. Il ritmo di questa canzone viene sempre più accelerato e la danza evoca il volo di Beccaccia, dapprima lento e poi sempre più veloce: in gruppi separati, uomini e donne rappresentano Beccaccia in volo piegando le braccia al gomito e muovendole a mo' di ala su entrambi i lati del corpo.

12) Le nuvole si separano (*wukun malawulkthuna* o *manddinan*, nome generico). Le nuvole si separano e le parole, trasformate in nuvole, *pensano/si preoccupano* (*warguyun*) di raggiungere tutti i territori limitrofi di altri sottogruppi che compongono il gruppo djambarrpuynghu. Le nuvole si riuniscono in successione su ognuno di questi luoghi e da ognuno ritornano da dove erano venute.

Commento: La canzone «piccola» elenca tutti i nomi propri ma non segreti dei sottogruppi che possiedono territori limitrofi e che condividono questo evento ancestrale. Concentrandosi sul viaggio di Lingua (*dha:ruk*) che si separa per poi ricongiungersi, il testo spiega come le lingue di questi sottogruppi sono considerate diverse ma contemporaneamente una sola. Il testo della canzone declama i nomi dei sottogruppi djambarrpuynghu, che sono uniti poiché hanno ricevuto la loro lingua da Beccaccia, ma tuttavia si differenziano poiché ognuna delle nuvole/lingue è diversa appartenendo

a un determinato territorio. Alla fine di questa canzone «la voce viene gettata» (*rirra-kay ngurrkam*) verso diversi luoghi da cui la canzone può essere ripresa. Nell'ultima unità della canzone, la lingua contenuta nelle nuvole (soggetto no. 12), è mandata a Dhuwalkitj nel territorio del gruppo dhuliyala (si veda mappa no. 1), e in questo ciclo di brani è proprio da Duwalkitj che il percorso della canzone viene ripreso e ricomincia.

SENTIRE LA LEGGE

Come emerge dalla narrazione della canzone riportata sopra, i testi non si limitano a descrivere la maniera in cui gli esseri ancestrali hanno plasmato ogni cosa animata e inanimata e, in questa maniera, l'hanno resa visibile attraverso un processo morfopoietico che fonde la trasformazione corporea e l'atto del nominare: per esempio il grido di Gabbiano che forma le nuvole, Pezzetti di legno che si trasformano in canoe e Tartaruga che lascia una traccia sull'acqua e sulla sabbia. Ripercorrendo la via tracciata dai viaggi degli esseri ancestrali, i testi delle canzoni, stabiliscono connessioni tra territori, luoghi e individui, e rivendicano i diritti e doveri di proprietà che le sottendono. Tuttavia, è solo attraverso una lettura e analisi dettagliata della narrativa che emergono gli aspetti affettivi ed emotivi di ogni azione cosmogonica. I suoni onomatopeici e i termini cinesopeici si soffermano ed elaborano una serie di sensazioni, percezioni e sentimenti che caratterizzano e spesso motivano le azioni cosmogoniche: la nostalgia, la compassione, l'aggressività, la rabbia, il dolore, la stanchezza fisica, la gioia e la spensieratezza. Spiegando e motivando le azioni ancestrali, queste sensazioni ed emozioni esprimono un'umanità che, come ha notato Berndt (1987: 170), permette «di estrarre ulteriori significati». In maniera insistente, i testi delle canzoni portano in primo piano e celebrano la natura dell'incontro, le dimensioni affettive che la gente yolngu utilizza nella vita quotidiana per interpretare, valutare e commentare ogni azione sociale e ogni relazione tra persone (Blakeman 2015: 401).

La compassione, il dolore e la sofferenza vengono spesso messi in contrasto con emozioni di energia, forza, rabbia e coraggio, per esempio: l'allegria di Pesce diamante che guizza spensierato tra i flutti sono contrapposte all'aggressività di Longtom dai denti affilati che lo provoca e lo attacca; la violenza e il fragore di Onde in tempesta è contrapposto alla fermezza, fierezza e ostinazione di Roccia, che pone loro resistenza; il disorientamento e la stanchezza di Pezzetti di legno alla deriva contrastano l'energia, il vigore e la determinazione di Gabbiano in volo che, nonostante la lunga distanza percorsa e le condizioni atmosferiche avverse, sfida la tempesta per portare l'erba al nido; la tranquillità del mare increspato è infranta dal grido di Beccaccia, che si commuove perché Pezzetti di legno/canoe vagano senza meta; il dolore di Tartaruga e la nostalgia di Dugongo vengono opposti alle Nuvole/Parole, che si preoccupano di raggiungere il territorio del sottogruppo al quale appartengono. Inoltre, i testi delle canzoni descrivono una miriade di situazioni in cui l'ambiente viene percepito attraverso i sensi: la pioggerellina che infreddolisce; il

suono di Pioggia sul carapace di Tartaruga; la superficie dell'acqua che lambisce la pelle nera e lucida di Dugongo; la pioggia del primo monsone che oscura il cielo e cambia il colore del mare; il bagliore di Pesce Diamante che guizza nell'acqua trasparente; il colore cangiante di Roccia ricoperta di molluschi; il becco che nutre; il fragore del mare e il biancore di Onde con le loro creste spumeggianti. Come per l'immagine dell'orma, le canzoni evocano un mondo che può essere appreso attraverso l'esperienza sensoriale e mediante una gamma di sentimenti: una modalità di conoscenza che cambia l'osservatore e l'osservato – colui che incontra e ciò che si incontra, il senziente e il sensibile, il danzatore e il pubblico – e da cui emerge un'epistemologia che non separa cognizione e affetto, lingua e corpo, contenuto e per/forma/ance, rappresentazione ed espressione.

È significativo che nelle narrative delle canzoni, nei racconti mitologici e nella lingua quotidiana, il verbo «pensare (*guyanga*) e «preoccuparsi» (*warrguyun* o anche *lyia wandirr*, «testa corre»), vengano usati intercambiabilmente, poiché portano a riflettere sull'inscindibilità del pensare e del sentire⁴. Gli esseri ancestrali «pensano» e «si preoccupano» del luogo appena lasciato, del luogo che raggiungeranno e delle loro prossime azioni morfopoietiche da compiere. In alto mare, Tartaruga «pensa» ai luoghi in cui depositerà le uova e, dopo averli nominati nel suo lamento, li raggiunge; Gabbiano grida la sua «apprensione» per i propri piccoli e prova compassione per Pezzetti di legno/canoe sospinti ininterrottamente dalle onde; il dramma di Pezzetti di legno/canoe che suscita la commozione di Beccaccia è proprio quello di non avere origine né destinazione. Questo tipo di «intelligenza» si chiama *da:latj* (da *dal*, forte, duro, fermo, difficile), e *djambatj* (esperto, intelligente, all'erta, furbo, sveglia, e acuto) e implica una consapevolezza/intenzione/sensibilità precedente all'atto⁵. Gli esseri ancestrali sono intelligenti, una qualità che mette in risalto non solo il loro sapere e saggezza, ma anche il loro desiderio, determinazione, qualità morali e capacità affettive. Il termine *djambatj*, per esempio, è usato per descrivere le abilità di un ottimo cacciatore, colui che ha sempre successo. L'espressione *dhin-thun wayawu*, «seguire le tracce o la scia» di un animale, non si riferisce al cacciatore che identifica e semplicemente segue le tracce, per esempio le gocce di sangue dell'animale ferito che lasciano una scia, ma evidenzia e valorizza qualità quali la decisione, l'abilità, la disciplina e la grande determinazione che gli permettono di seguire e di braccare l'animale⁶.

⁴ A questo proposito si veda la nozione di pensare-sentire, «*feel-think*» sviluppata dalla Wikan 1991, si veda anche Wikan 1992.

⁵ Nella lingua quotidiana l'espressione *lyia dal* (testa dura) viene usata per descrivere una persona «intelligente», «determinata», «saggia» ed «erudita». La stupidità e l'ignoranza vengono espresse dicendo che una persona è «sorda» (*butturu dhumuk*, «orecchie bloccate»; si veda Tamisari e Bradley 2005: 426).

⁶ Si veda l'uso di questa espressione nel contesto dell'educazione biculturale, Tamisari e Milmlany 2003: 7.

Da questa prospettiva non è sorprendente che la conoscenza yolngu ponga la percezione e l'esperienza al suo centro. Conoscere (*marnnggithirri*) ed essere conosciuti da un altro essere senziente (ivi incluso il territorio) è un processo che avviene attraverso i sensi. I termini «vedere» (*nha:ma*), «udire» (*nga:ma*), «odorare» (*nhuman*), «toccare» (*ngayathama*) e «gustare» (*dha:kay -ngmngamdhum*) suggeriscono una radice etimologica comune e, più significativamente, «esperire» è reso con una sinestesia che collega il gusto con l'udito (*dha:kay nga:ma*, «udire un gusto»). Il termine *dha:kay-ngama* può riferirsi a sensazioni viscerali ed è, per esempio, utilizzato per descrivere i sintomi fisici di una donna poco prima e durante il travaglio. Il termine *dha:kay*, «gusto» è composto dai termini *dha*, «bocca» e *kay*, «rumore» o «suono». È inoltre significativo notare che la legge yolngu è osservata, letteralmente «toccata», «afferrata» «presa» e «sos/tenuta» (*yolngu rom ngayatham*). Come in italiano, il verbo *ngayatham* (tenere) deve essere inteso sia con il significato di avere, di possedere e di osservare la legge, cioè comportarsi in maniera corretta, sia con il significato di «avere a cuore» e di «preoccuparsi» cioè esperire la legge, parteciparvi, stabilire un rapporto di parentela e di conoscenza con un luogo, una persona o una cosa e gli eventi a questi associati. Nella stessa maniera in cui gli esseri ancestrali conoscono le loro azioni e il loro percorso in anticipo, le canzoni sono dette essere «nella testa degli uomini anziani» poiché sono loro che conoscono la legge, l'hanno esperita/sentita e la possono «pensare» e riprodurre cantandola e ballandola. Nella stessa maniera in cui gli esseri ancestrali «pensano» e «si preoccupano» e con le loro azioni danno forma alla vita e vita alla forma, così gli anziani «si preoccupano» e hanno la consapevolezza, l'intenzione, la sensibilità e la responsabilità di tracciare e rendere, quindi, visibile ed esperibile la strada da seguire nelle canzoni. La maniera in cui la legge non è solamente pensata ma anche esperita e sentita, un processo che modifica la persona, è riflesso dal nome dato agli uomini che hanno la conoscenza e l'autorità di pronunciare i «grandi nomi», chiamati «quelli dai capelli bianchi», coloro che sanno perché hanno esperito la legge e dunque la possono riprodurre⁷.

La nostalgia della propria terra è uno dei temi più ricorrenti ed evocativi delle canzoni yolngu ed è attribuito agli esseri ancestrali femmine. Dugongo, Tartaruga, Gabbiano e Beccaccia di mare nel testo della canzone riassunto sopra, ma anche altri esseri ancestrali quali Squalo, Serpente d'acqua, «pensano» (*guyanga*), «si preoccupano» (*warrguyun*) e «piangono» (*ngathi* e *milkarri*) per la loro terra che hanno abbandonato e, più precisamente, per il loro luogo di origine (*ngaraka*, «ossa»), il luogo in cui il loro corpo è diventato territorio. L'apice della sofferenza causata dalla nostalgia è paragonata alla perdita di un parente nella canzone di Dugongo femmina che piange il suo dolore gettandosi sulla superficie del mare, un'azione e un senti-

⁷ Mentre i «capelli bianchi» denotano la vicinanza al potere ancestrale e alla conoscenza e all'autorità acquisita dagli anziani in una società gerontocratica, possono invece essere un segno di trasgressione per tutti coloro che si avvicinano alla conoscenza sacra/segreta prematuramente, e soprattutto, senza averne il diritto.

mento che vengono elaborati nella danza di automutilazione eseguita dalle donne. La stanchezza e lo sconforto di Pezzetti di legno trasformati in canoe evocano, invece, il distacco tra il corpo del defunto e i parenti che lo piangono mentre si allontana lentamente. Il lamento di Tartaruga nel vedere la sua ombra è un altro modo in cui si evoca il sentimento di presenza/mancanza che si prova per un parente appena deceduto. Queste emozioni sono elaborate dalle donne nel pianto rituale, in alcuni movimenti di danza e in particolari coreografie che rendono manifesti il dolore e la sofferenza della perdita, la profondità dell'affetto e lo sconforto del lutto. Le immagini ricorrenti sono la caduta, la stanchezza, l'allontanarsi da un luogo, l'affiorare alla superficie e l'immergersi.

La rabbia e l'aggressività sono invece caratteristiche dell'identità maschile e vengono espresse dalla forza e dall'abilità fisiche (*gandjarr*) – i guizzi, i salti, scagliare lance, l'atto di spezzare – dalla determinazione (*djambatj*), dalla resistenza a condizioni avverse e dalla responsabilità e dal coraggio degli esseri ancestrali. L'aggressività di Longtom che provoca ed attacca Pesce diamante, il vigore di Gabbiano che sfida la tempesta, la violenza di Onde che si infrangono con tutta la loro potenza su Roccia; la persistenza di Roccia che rimane saldo e resiste alla tempesta, la responsabilità, la severità e l'autorevolezza di Beccaccia di mare che differenzia e distribuisce le diverse lingue ai sottogruppi che possiedono territori limitrofi. Le danze corrispondenti sono dominate dagli uomini, che con i loro movimenti esprimono questi sentimenti durante le fasi culminanti della cerimonia funebre.

Il valore, il significato e l'efficacia della legge yolngu – quale modalità di comportamento corretto, la capacità di sentire, di conoscere e di essere conosciuti – rigenerano l'appartenenza e l'identità attraverso la memoria, il desiderio e l'affettività: «un'organizzazione di sentimenti» (Myers 1986) o meglio, una logica del sentire fondata sulla reciprocità, sulla responsabilità, sulla singolarità, e sulla profondità affettiva di ogni incontro (Tamisari 2006).

L'attenzione che i testi delle canzoni dedicano agli aspetti emotivi e alle percezioni sensoriali degli esseri ancestrali e il significato assegnato alla loro rappresentazione nei contesti rituali portano dunque a rileggere la nozione di legge (*rom*), da una nuova prospettiva. Uno dei valori fondanti della legge che sottende il complesso sistema socio-politico e fondiario espresso attraverso un idioma religioso ed estetico è una logica morale basata su attribuzioni di intenzionalità, di responsabilità e di reciprocità da cui scaturisce e viene elaborato una modalità di incontro e di conoscenza che non separa soggetto e oggetto, cognizione e affetto, mente e corpo, simbolo e esperienza. Il sentimento quale attenzione che apre il soggetto al mondo e il mondo al soggetto è una modalità di conoscenza che unisce significato e percezione, intuizione e riflessione, il sapere precognitivo e quello incorporato, la politica e l'estetica, la storia e il sociale. È da questa prospettiva che si può cominciare a comprendere come la legge yolngu include nozioni alternative di luogo e di storia. Come suggerisce Casey (1996: 26-27), i luoghi sono eventi che, interagendo con i propri abitanti, non sono semplicemente, ma «succedono» e, con le parole di Hokari

(2001: 47) riportate all'inizio del saggio, per capirli e raccontarli, la loro storia «deve essere ascoltata, osservata e percepita intorno a sé nella vita di tutti i giorni. La storia è qualche cosa che il nostro corpo percepisce, ricorda e pratica».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Basso H.K., 1996, *Wisdom sits in places. Notes on a Western Apache landscape*, in S. Feld and K. Basso (a cura di), *Senses of place*, School of American Research Press, Santa Fe, pp. 53-90.
- Basso, H.K., 1988, *Speaking with names: Language and landscape among the Western Apache*, in «Cultural Anthropology», 3, 2, pp. 99-130.
- Berndt R.M., 1987, *Other creatures in human guise and gice-Versa: a dilemma in understanding*, in «Oceania Monographs» 32, pp. 169-191.
- Blakeman, B., 2015, *Exploring The Role Of Affect In Yolngu Exchange*, in «The Australian Journal of Anthropology» 26, pp. 398-413
- Casey S.E., 1996, *How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomeni*, in S. Feld and K. Basso (a cura di), *Senses of place*, School of American Research Press, Santa Fe, pp. 13-52.
- Hokari M., 2011, *Gurindji Journey: A Japanese historian in the outback*, UNSW Press, Sydney.
- Myers F., 1986, *Pintupi Country, Pintupi Self: Sentiment, Place, and Politics among Western Desert Aborigines*, Berkeley, University of California Press.
- Tamisari F., 1999, *L'immagine dell'orma. Della cosmologia indigena australiana*, «Quaderni di Semantica», Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB), XX, 2, pp. 281-310.
- Tamisari F., 2002, *Danza e intercorporalità: la lusinga e il pericolo dei complimenti*, «La ricerca folklorica», numero monografico 45, pp. 89-99.
- Tamisari F., 2006, *Personal Acquaintance: Essential Individuality and the Possibilities of Encounters*, in T. Lea, E. Kowal e G. Cowlshaw (a cura di), *Provoking Ideas: Critical Indigenous Studies*, pp. 17-36. Darwin, Darwin University Press.
- Tamisari, F. 2008, *L'atto di nominare e il potere morfopoietico dei nomi e dei toponimi nella cosmogonia yolngu, Terra di Arnhem nordorientale, Australia*, «Quaderni di Semantica», XXIX, 2, pp. 231-254.
- Tamisari, F. 2018 *La danza dello squalo. Relazionalità e performance in una comunità yolngu nella Terra di Arnhem*, Padova, CLEUP.
- Tamisari F. e J. Bradley, 2005, *To have and to give the law: Animal names, place and event*, in A. Minelli, G. Ortalli e G. Sanga, (a cura di), *Animal Names*, Venezia: Istituto Veneto delle Scienze, Lettere ed Arti, pp. 419-438.
- Tamisari F. e E. Milmilany, 2003, «*Dhinhun wayawu*». *Looking for a pathway to knowledge. Towards a vision of Yolngu education*, «The Australian Journal of Indigenous Education», 23, pp. 1-10.
- Wikan, U., 1992, *Beyond the words: the power of resonance*, «American Ethnologist» 19, 3: 460-482.
- Wikan, U., 1991, *Toward and experience-near anthropology*, «Cultural Anthropology», 6, pp. 285-305.