



# MUSICHE NELLA SANTERÍA CUBANA MARCO LUTZU



ISTITUTO INTERCULTURALE  
DI STUDI MUSICALI  
COMPARATI

*fondazione* ONLUS  
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO  
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA  
MUSICALE INTERCULTURALE

© Fondazione Giorgio Cini onlus 2025  
Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati  
ISBN 978-88-96445-38-9

**Guide all'ascolto delle musiche del mondo.  
Percorsi di didattica musicale interculturale**

**Curatore**

Lorenzo Chiarofonte

**Coordinamento editoriale**

Chiara Picardi e Costantino Vecchi

**Progetto grafico**

Multiplo

Publicazione finanziata dall'Università di Roma  
'La Sapienza' nell'ambito del Progetto di ricerca  
di interesse nazionale (PRIN) *EDItAVi. Valorizzazione  
e sviluppo degli archivi di etnomusicologia audiovisiva italiana  
attraverso le nuove tecnologie* con fondi del Ministero  
dell'Università e della Ricerca.

**Immagine in copertina**

Un ensemble di tamburi *batá* suona durante un rituale.  
La Habana, 2011. Foto dell'autore.

# MUSICHE NELLA SANTERÍA CUBANA

## MARCO LUTZU



ISTITUTO INTERCULTURALE  
DI STUDI MUSICALI  
COMPARATI

*fondazione* ONLUS  
**GIORGIO CINI**

**GUIDE ALL'ASCOLTO  
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA  
MUSICALE INTERCULTURALE

**Le Guide all'ascolto delle musiche del mondo. Percorsi di didattica musicale interculturale** mirano a fornire strumenti critici per la comprensione della diversità musicale. Analizzando le caratteristiche coreutico-musicali di brani appartenenti a diverse tradizioni musicali del mondo, le guide approfondiscono lo stretto legame che esiste tra musica, cultura, società, integrando descrizioni testuali, immagini ed animazioni multimediali realizzati a partire dai documenti audiovisivi presenti nell'archivio dell'IISMC. Le animazioni multimediali costituiscono il nucleo centrale delle guide e ne rappresentano l'aspetto più innovativo. Progettate per funzionare anche in modo autonomo rispetto al testo, mirano a rendere immediatamente accessibili gli elementi distintivi delle tradizioni musicali oggetto di studio. Ogni guida si conclude con alcune semplici prove per verificare le conoscenze acquisite attraverso testi e animazioni, che possono essere facilmente utilizzate come percorsi didattici da insegnanti e docenti.

A partire da brani significativi di una particolare tradizione musicale, le guide esplorano gli aspetti generali della performance, quali il contesto culturale, le modalità di esecuzione, l'organico strumentale, i testi dei canti, gli elementi simbolici della performance. Inoltre, le guide offrono elementi analitici utili alla comprensione delle procedure formali e sintattiche peculiari di ciascuna musica: strutture metrico-ritmiche, processi di variazione delle melodie strumentali e vocali, relazione tra musica e verso cantato, sistemi di intonazione, procedimenti di combinazione delle parti, relazione tra musica e movimenti di danza. Organizzati secondo progressivi livelli di complessità, i materiali didattici presentati nelle diverse guide intendono fornire un valido supporto per la didattica musicale interculturale a studenti e docenti, rivolgendosi così a diverse tipologie di pubblico, incluso quello dei non ancora esperti.

La guida all'ascolto *Musiche nella Santería cubana*, realizzata da Marco Lutz, affronta il ruolo dei ritmi dei tamburi *batá* nelle cerimonie per richiamare gli *orichas*, divinità della religione della *Santería*. I materiali audiovisivi presentati in queste pagine provengono dalle riprese effettuate in occasione dell'evento *I tamburi batá nella Santería cubana*, organizzato dall'IISMC nel 2016 nell'ambito del ciclo *Musica e rito*, e sono integrati da ulteriori registrazioni e immagini raccolte dall'autore sul campo. Tali materiali vengono qui riorganizzati e presentati sotto forma di animazioni video, che costituiscono l'elemento centrale della guida.

I materiali qui presentati sono organizzati in modo da alternare prospettive diverse, così da offrire un quadro complessivo della pratica religiosa, degli strumenti musicali e del ruolo delle musiche. Dopo una sezione introduttiva, che ripercorre le origini e le caratteristiche della religione afrocubana della *Santería* e delinea le figure principali del pantheon di divinità *orichas*, i tamburi *batá* diventano subito protagonisti: un breve videodocumentario etnografico illustra infatti le diverse fasi della loro costruzione e il significato che essi rivestono nella pratica religiosa. Nel culto degli *orichas*, ai ritmi dei tamburi *batá* si affiancano il canto e la danza, che svolgono un ruolo necessario nel rituale (*toque de santo*) per invocare e richiamare le divinità. Due animazioni video mostrano rispettivamente la lunga sequenza strumentale introduttiva (*orun seco*), composta da formule ritmiche eseguite dai tamburi e dedicate ai diversi *orichas*, e i brevi canti eseguiti nelle fasi centrali della cerimonia (*orun cantado*). Infine, tre animazioni multimediali analizzano le intricate trame poliritmiche dei tamburi *batá*, descrivendo le transizioni tra le diverse formule, le ‘conversazioni’ tra i vari strumenti e la prassi improvvisativa. Tali aspetti vengono resi attraverso un sistema di trascrizione che consente di visualizzare lo sviluppo della sequenza ritmica nelle sue diverse articolazioni.

Chiude la guida una sezione di quattro quiz a risposta multipla che, oltre a richiamare le principali tematiche affrontate, aprono prospettive concrete per l’impiego dei materiali in attività didattiche.

Lorenzo Chiarofonte



# Indice

10	1. Introduzione
15	2. I tamburi <i>batá</i>
19	3. Il rituale del <i>Toque de santo</i>
26	4. <i>Orun seco e Orun cantado</i>
27	5. Ascoltare i tamburi <i>batá</i>
30	<b>Approfondimenti</b> <b>Bibliografia consigliata</b> <b>Videografia consigliata</b>
33	<b>Verifica le tue competenze</b>



# Indice dei contenuti multimediali

2.1 LA COSTRUZIONE DEI TAMBURI BATÁ  
<https://youtu.be/ME-DwWvx9PE?si=nJuE36cCACy453xg>



4.1 ORUN SECO  
<https://youtu.be/HFnqwTqDj-c?si=9YMxoGqw8tDPW9H7>



4.2 ORUN CANTADO  
<https://youtu.be/SLz14kHg4qg?si=tCKnekX0p4fuQjTs>



5.1 TRANSIZIONI TRA TOQUES  
<https://youtu.be/U2uITNMckIs?si=J4A7X5gc2-HqEHYo>



5.2 CONVERSACIONES  
<https://youtu.be/iJ5fod9CWi8?si=rnJJ5vO6nThwnBS0>



5.3 I TAMBURI BATÁ  
<https://youtu.be/TKoJWxp7TXU>



# 1. Introduzione

La *Santería*, nota anche come *Regla de Ocha*, è la più diffusa tra le religioni afrocubane. Viene praticata a Cuba e in altri paesi del mondo da alcuni milioni di fedeli ed è incentrata sul culto di un gruppo di divinità dette *orichas*. I credenti (*santeros*) celebrano riti finalizzati a invocare gli *orichas* tramite la declamazione di formule magico-religiose, l'intonazione di canti, l'esecuzione di musica strumentale e la danza.

Uno dei rituali più significativi della *Santería* è il *Toque de santo* (si veda §3 *Il rituale del Toque de santo*), il cui scopo è incoraggiare la discesa di un *oricha* sulla terra. La musica e la danza sono elementi essenziali del rito grazie al loro potere di indurre nei partecipanti stati non ordinari di coscienza, che i credenti interpretano come la temporanea possessione del corpo da parte di un *oricha*.

La musica del *Toque de santo* è affidata ai tamburi *batá*, gli strumenti sacri della *Santería* (Fig. 1.1; si veda §2 *I tamburi batá*). Questi tamburi vengono suonati in ensemble composti da tre strumenti di dimensioni diverse che eseguono intricate trame poliritmiche dedicate ai diversi *orichas*. I *santeros* attribuiscono grande importanza ai tamburi *batá* poiché credono che la loro musica stabilisca una comunicazione diretta tra gli esseri umani e il mondo sovrannaturale. In ragione dei suoi profondi significati religiosi e della complessità dei repertori, la musica rituale dei *batá* è considerata l'espressione più alta della cultura musicale afrocubana.



Fig. 1.1. I tamburi *batá* suonano durante un *Toque de santo*. La Habana, 2011.

Le origini della *Santería* risalgono a un'epoca tragicamente segnata dalla tratta degli schiavi africani che, a partire dalla seconda metà del Settecento, vengono deportati a Cuba per lavorare nelle piantagioni di canna da zucchero. Il fenomeno raggiunse dimensioni tali che nel 1846 i discendenti africani arrivarono a costituire oltre il 40% della popolazione dell'isola. Molti di questi schiavi erano di origine yoruba, un gruppo etnico-linguistico insediato nell'attuale Nigeria, Benin e Togo. Questa migrazione forzata causò profondi mutamenti economici, demografici e culturali, oltre ad avere un impatto significativo sul piano sociale e religioso. La *Santería* emerse in questo contesto come risultato dell'incontro tra la religione yoruba delle popolazioni africane e il cattolicesimo portato dai conquistadores spagnoli (Fig. 1.2).



Fig. 1.2. Un sacerdote della *Santería* (*babalawo*). La Habana, 2013.

La lingua parlata dagli yoruba a Cuba è nota come *lucumí*. Nel corso del tempo, il *lucumí* ha perso la sua funzione come lingua di comunicazione quotidiana tra gli afrodiscendenti, ma resta ancora oggi la lingua sacra della *Santería*, utilizzata per le preghiere e i canti dedicati agli *orichas*.

Il sistema religioso della *Santería* è incentrato sul concetto di *aché*, una forza invisibile, sacra e magica. L'*aché* può essere trasmessa da un essere sovranaturale a una persona, e da questa ad altri individui. La sua distribuzione nel mondo naturale e sovranaturale segue una gerarchia articolata su vari livelli. Al vertice di questa gerarchia si trova Olodumare, l'essere supremo, al quale i credenti non si rivolgono direttamente. Per Olodumare non vengono svolti riti, eretti altari o effettuati sacrifici (Fig. 1.3).



Fig. 1.3. I tamburi *batá* suonano durante una cerimonia. Appesa alla parte, una immagine del Cristo che rappresenta Olodumare. La Habana, 2013.

Al secondo livello gerarchico si trovano gli *orichas*. Nella religione tradizionale degli yoruba, l'*aché* si concentra in nodi energetici associati alle forze della natura (vento, tuono) luoghi dal particolare valore simbolico (mare, monti, fiumi) e ruoli della vita sociale (padre, madre, re, guerriero). Tali forze furono personificate negli *orichas*.

Gli yoruba deportati a Cuba trovarono il modo per conciliare la loro religione politeista con il monoteismo del cristianesimo attraverso il culto dei santi cattolici. Ne derivò un sistema di credenze in cui i *santeros* riconoscono ad ogni *oricha* sia gli attributi della divinità yoruba (come specifici colori, oggetti, numeri, forze della natura, animali, erbe) sia di un santo cattolico specifico. Ad esempio, Orula viene identificato con San Francesco d'Assisi, Ogun con San Pietro, Ochun con la Vergine della Caridad del Cobre, Yemayá con Nostra Signora di Regla, e così via. Un caso interessante è quello di Changó, l'*oricha* del fulmine, del fuoco, della passione amorosa e del vigore maschile (Fig. 1.4). A questa divinità sono associati i colori rosso e bianco, i numeri sei e dodici, e alimenti come la banana e il mais. È raffigurato come un giovane muscoloso che impugna un'ascia bilama. Nella *Santería*, Changó è identificato con Santa Barbara, nota nella devozione popolare cattolica come la protettrice

dal fuoco e dal fulmine. Di conseguenza, nell'altare dedicato a Changó, che ogni santero deve allestire nella propria abitazione, si può trovare sia una statua raffigurante un giovane muscoloso con un'ascia sia una Santa Barbara vestita di bianco e rosso.



Fig. 1.4. Dettaglio di un feticcio per l'*oricha* Changó. La Habana, 2013.

Un gradino inferiore rispetto agli *orichas* si trovano gli antenati (*egun*). Nella concezione religiosa della *Santería*, anche se non vivono più sulla terra, gli *egun* continuano a far parte della famiglia e a interessarsi alla vita dei loro discendenti. I *santeros* invocano gli antenati attraverso riti e canti specifici; in loro onore allestiscono altari e sacrificano animali.

Ancora più in basso nella gerarchia ci sono gli esseri umani. Nonostante la loro natura soprannaturale, gli *orichas* dipendono dall'energia vitale che ricevono dai credenti attraverso la celebrazione dei riti. In cambio, gli *orichas* assicurano loro salute, ricchezza e una guida per affrontare le avversità della vita.

Infine, un certo quantitativo di *aché* si trova negli elementi naturali organici e inorganici, a cui i credenti attribuiscono poteri magici. Piante, erbe, semi e frutti vengono utilizzati per creare altari, simbolizzare la vita, nutrire gli *orichas* e consacrare oggetti animati e inanimati. Gli

*hierberos* (Fig. 1.5), operatori del sacro esperti nel selezionare e trattare le erbe, consigliano quali piante utilizzare nei rituali, preparano infusi curativi e altre essenze per scopi cerimoniali. Altrettanto importante è il regno animale. Il potere magico degli animali dipende dal loro legame con gli *orichas*. Ogni divinità è associata a determinati volatili o altri animali di piccole e medie dimensioni, e alcuni rituali richiedono il loro sacrificio per onorare e nutrire le divinità, allontanare influenze negative o ottenere benefici.



Fig. 1.5. Un *hierbero* vende erbe e altri oggetti sacri presso la sua abitazione. La Habana, 2013.

## 2. I tamburi *batá*

I tamburi *batá* sono i principali strumenti rituali della *Santería*. Sono caratterizzati da un fusto a forma di clessidra asimmetrica, con un restringimento a circa due terzi della lunghezza, e aperture di diverso diametro coperte da due pelli: la più grande è detta *enú* e la piccola *chachá*. I tamburi *batá* vengono suonati in ensemble (*conjuntos*) composti da tre strumenti di diverse dimensioni (Fig. 2.1). Il più piccolo è denominato *okónkolo*, quello medio *itótele* e il più grande *iyá* (Fig. 2.2). In prossimità delle pelli dell'*iyá*, vengono fissate due fasce di stoffa o cuoio, sulle quali sono cucite diverse decine di campanelle. Queste risuonano quando le membrane vengono colpite con una certa forza, o quando lo strumento viene deliberatamente scosso, come accade nei ritmi dedicati alla divinità del mare, Yemayá, in cui le campanelle evocano il suono delle onde.



Fig. 2.1. Un *conjunto* di tamburi *batá*. La Habana, 2011.



Fig. 2.2. Alcuni esemplari di tamburi *batá* e, sotto, una coppia di *güiros*. La Habana, 2013.

Entrambe le membrane dei tamburi sono bordate da anelli di fibra vegetale e fissate tramite un sistema di tensione composto da *tiras*, *cadeneta* e *fajas*. Le *tiras* sono tiranti disposti a W che attraversano longitudinalmente il corpo dello strumento. La *cadeneta* si estende dal *chachá* verso l'*enú* seguendo un percorso a spirale che incrementa la tensione delle *tiras*. Le *fajas*, spesso realizzate in cuoio, avvolgono sia le *tiras* che la *cadeneta*, facendole aderire alla parte più stretta del corpo. Durante le cerimonie, i tamburi possono essere rivestiti con pelli o tessuti decorati con immagini riferite ai diversi *orichas*.

I tamburi *batá* utilizzati a fini rituali devono avere fusti ricavati da un unico tronco di legno e tiranti di cuoio o corda. Questi strumenti vengono costruiti da un numero limitato di artigiani altamente specializzati, che non solo devono possedere competenze tecniche nella lavorazione del legno e delle pelli, ma devono anche rispettare rigide norme religiose. Nel [Video 2.1](#) si possono osservare le varie fasi della costruzione di un *conjunto* di tamburi *batá* realizzato da Lazaro Leiva

Martínez, un artigiano di La Habana specializzato nella produzione di strumenti cerimoniali. Durante il suo racconto emerge come i saperi tecnici riguardanti la lavorazione dei materiali si intreccino con le credenze e le procedure rituali, mostrando chiaramente la natura sacra di questi strumenti.

#### 2.1 LA COSTRUZIONE DEI TAMBURI BATÁ

<https://youtu.be/ME-DwWvx9PE?si=nJuE36cCACy453xg>



Solo i tamburi *batá* che vengono costruiti nel rispetto rigoroso delle prescrizioni religiose possono essere consacrati. La cerimonia di consacrazione è un rituale segreto durante il quale, secondo le credenze dei praticanti, gli strumenti accolgono al loro interno l'*oricha* Aña. Da quel momento, gli strumenti non possono essere toccati né da donne né dagli omosessuali. Il loro utilizzo è riservato ai musicisti di sesso maschile che, attraverso un rituale altrettanto segreto, si consacrano alla divinità del tamburo per diventare membri della casta sacerdotale nota come *Omo Aña*, i figli di Aña.

Inoltre, per suonare i tamburi sacri durante il rituale del *Toque de Santo* (si veda §3), è fondamentale rispettare una serie di obblighi e osservare rigidi tabù. I tamburi di uno stesso *conjunto* non possono essere separati, non devono mai toccare il suolo e devono essere custoditi presso la casa del *dueño del tambor* (il proprietario) o di una persona di sua fiducia. I *tamboreros* devono astenersi dall'aver rapporti sessuali prima di suonare per un rituale. Come per gli altri *orichas*, Aña è una divinità che richiede cure particolari, tra cui preghiere, pulizie rituali con acqua di cocco e periodici sacrifici di animali.

Per diventare un suonatore professionale di tamburi *batá* è necessaria una formazione che richiede diversi anni. L'apprendimento avviene ancora oggi principalmente per tradizione orale, partecipando alle cerimonie e ascoltando gli altri musicisti, oppure affidandosi alla guida di un maestro esperto. Solitamente, il percorso inizia con il tamburo più piccolo, l'*okónkolo*, per poi passare al medio e al grande.

La tecnica esecutiva dei *batá* prevede che il suonatore, seduto, poggi lo strumento sulle proprie gambe e percuota la pelle maggiore con la mano destra e quella più piccola con la sinistra (Fig. 2.3). Per evitare che il tamburo cada, una fascia posta alle estremità dello strumento vie-

ne fatta passare sotto le cosce del musicista. La pelle maggiore dell'*iyá* e dell'*itôtele* può essere percossa con due diversi tocchi (*golpes*). Nel *golpe abierto* (colpo aperto) la mano si solleva immediatamente dopo aver percossa la pelle lasciandola risuonare, mentre nel *golpe tapado* (colpo stoppato) le dita restano poggiate sulla membrana smorzandone la vibrazione.



Fig. 2.3. Suonatore di *Iyá*. La Habana, 2011.

### 3. Il rituale del *Toque de santo*

La pratica religiosa della *Santería* è incentrata principalmente sul culto degli *orichas*. Ad essi è rivolto il rituale del *Toque de santo*, che consente di invocare le divinità tramite il canto, la danza e il ritmo dei *bata* (si veda §2). La presenza dei tamburi sacri è fondamentale, tanto che la cerimonia nel suo complesso viene spesso denominata *tambor*.

Un *Toque de santo* può essere celebrato per commemorare una ricorrenza, invocare una grazia, chiedere aiuto per fronteggiare una diffi-

coltà, ringraziare per una benevolenza ricevuta. La musica e la danza favoriscono il raggiungimento di uno stato non ordinario di coscienza da parte di uno o più partecipanti al rito, che i credenti interpretano come la possessione del corpo da parte di un *oricha*.

Di norma, la cerimonia viene organizzata da un credente presso la propria abitazione. Per tutta la durata del rito, la casa assume la valenza di un tempio in cui ogni ambiente ha una specifica funzione. *Igbodu* è la stanza sacra dove si allestisce il *trono*, una sorta di altare adornato di stoffe colorate, fiori, frutti, cibo, e oggetti riconducibili all'*oricha* che si intende invocare (Fig. 3.1). *Eyá aranla* è il luogo in cui si svolge la parte pubblica della cerimonia. Si tratta dell'ambiente più ampio della casa, solitamente un salone oppure un patio. Vi è poi una terza stanza, più appartata, detta *cuarto del santo*. Il suo utilizzo è riservato al *Santo*, ovvero al credente che, raggiunta la trance, si ritiene sia stato posseduto dall'*oricha*.



Fig. 3.1. I tamburi *batá* eseguono un *orun seco* davanti al trono. La Habana, 2011.

Pur svolgendosi in una abitazione privata, il *Toque de santo* è una festa religiosa dal carattere inclusivo. Solitamente, il promotore invita a partecipare i componenti della propria famiglia religiosa, i parenti, gli

amici, i vicini di casa. Per la buona riuscita del rito è inoltre necessaria la presenza di alcuni operatori del sacro: professionisti del culto che vengono retribuiti per i loro servizi. Oltre ai suonatori dei tamburi *batá*, sono di fondamentale importanza l'*awpon* e il *bailarín*.

L'*awpon* può essere sia un uomo che una donna. Il suo compito è quello di intonare i canti durante la cerimonia. Tuttavia, non si tratta di un semplice cantante. Prima ancora che per le sue doti vocali, l'*awpon* viene scelto per la conoscenza dei canti adatti alle diverse fasi del rito. La sua funzione è quella di un maestro di cerimonia che, attraverso il canto, coordina le azioni rituali e governa il processo che porterà al raggiungimento della trance.

L'altra figura indispensabile per la buona riuscita del rito è il *bailarín* (o la *bailarina*, quando si tratta di una donna). A discapito del nome, anche in questo caso non si tratta di un semplice danzatore. La sua principale caratteristica è quella di essere un *caballo de santo* (cavallo del santo), ovvero di avere una predisposizione e le conoscenze necessarie per accogliere nel proprio corpo uno spirito. In teoria, qualunque *santero* può essere posseduto da un *oricha*, ma durante un *Toque de santo* il *bailarín* è solitamente colui che per primo raggiunge lo stato di trance più profonda fino ad assumere il ruolo del *Santo*.

Il *Toque de santo* si articola in cinque fasi ben distinte.

*Orun seco* è la parte iniziale del rituale, che si tiene nell'*igbodu*, la stanza del trono. Qui, i tre suonatori di *batá* si dispongono davanti all'altare per eseguire una lunga successione di figure ritmiche dedicate a ventiquattro diverse divinità. Per i credenti, l'*orun seco* rappresenta uno dei momenti più sacri di tutto il *Toque de santo*.

Terminato l'*orun seco*, i suonatori di *batá* si spostano nel salone principale, dove i partecipanti si dispongono di fronte agli strumenti per dare inizio all'*orun cantado* (Fig. 3.2). In questa fase, i tamburi accompagnano l'*awpon*, che intona cicli di canti in lingua *lucumí* dedicati ai ventiquattro *orichas*, seguendo lo stesso ordine proposto nell'*orun seco*. La voce solista si alterna con un coro formato dai *tamboreros* e da tutti i partecipanti al rito, che cantano e danzano contemporaneamente. Quando l'*awpon* intona i canti per un determinato *oricha*, tutti i *santeros* da esso consacrati si inchinano di fronte ai tamburi per rendere omaggio ad Aña (si veda §4 *Orun seco e Orun cantado*).



Fig. 3.2. Una *santera* saluta i tamburi che accompagnano il canto per l'*oricha* a cui è consacrata durante un *orun cantado*. La Habana, 2011.

Al termine dell'*orun cantado* si passa alla *llamada al santo* (Fig. 3.3). In questa fase, l'*awpon* intona una lunga sequenza di canti dedicati all'*oricha* in onore del quale si svolge la cerimonia (Fig. 3.4). Tutti i presenti partecipano attivamente, cantando, ballando e battendo le mani a tempo per invocare la discesa dell'*oricha* sulla terra. Se la chiamata è efficace, il *bailarín* si avvicina ai tamburi danzando in maniera sempre più concitata. Quando si distende a terra di fronte ai tamburi è segno che la possessione è avvenuta. La musica cessa all'improvviso, e da quel momento il *bailarín* viene considerato l'incarnazione terrena del *Santo*.



Fig. 3.3. Canti e danze durante la *llamada al santo*. La Habana, 2011.



Fig. 3.4. L'*awpon* incita i partecipanti al rito durante la *llamada al santo*. La Habana, 2011.

Il processo che porta al raggiungimento della trance ha natura sacra e segreta, ragione per cui molti *santeros* non consentono che venga filmato e reso pubblico. Nel rispetto della loro volontà, in questa guida viene mostrato solo qualche fotogramma delle fasi iniziali della possessione (Fig. 3.5).



Fig. 3.5. Una *santera* manifesta i primi segni della possessione durante una cerimonia. La Habana, 2010.

Una volta avvenuta la possessione, il *Santo* viene accompagnato nella stanza a lui riservata, dove i credenti gli offrono cibo e bevande. Dopo aver indossato gli indumenti e gli accessori che identificano l'*oricha* invocato, il *Santo* convoca alcuni dei presenti per dispensare buoni consigli e richiedere la celebrazione di ulteriori riti. Nel frattempo, nel salone principale ha inizio il *wemilere*, una sorta di festa religiosa durante la quale l'*awpon*, sempre accompagnato dai tamburi, continua a eseguire canti dedicati agli *orichas*. I partecipanti cantano, ballano e si divertono (Fig. 3.6).



Fig. 3.6. Canti e danze collettive durante il *wemilere*. La Habana, 2011.

La fase finale del rito, il *cierre*, inizia quando il *Santo* termina le consultazioni e si dirige nuovamente verso il salone principale. A partire da quel momento, i tamburi suonano una successione di *toques* dedicati sia agli *orichas* che agli antenati (*egun*). All'inizio della cerimonia, un secchio contenente un infuso di acqua ed erbe magiche che si ritiene sia in grado di catturare le influenze negative viene nascosto in un angolo della casa. Durante il *cierre*, il secchio viene portato nel salone principale, fatto roteare davanti all'*iyá* e svuotato fuori dalla casa. Al termine di questo ultimo atto rituale, l'*awpon* intona due brevi cicli di canti in onore di Eleguá e Olokun, segnalando così la conclusione del *Toque de santo*.

## 4. *Orun seco e Orun cantado*

La musica dei tamburi *batá* consiste nell'esecuzione di figure ritmiche chiamate *toques*. Ciascun *toque* è il risultato della sovrapposizione delle parti eseguite sulle sei pelli del *conjunto*. Nella sua forma base, un *toque* si presenta come una breve sequenza che si ripete ciclicamente.

L'*orun seco*, eseguito all'inizio del *Toque de santo* (si veda §3), costituisce la parte più affascinante del repertorio dei *batá*. Si tratta di una lunga suite strumentale in cui vengono eseguiti *toques* dedicati a ventiquattro diversi *orichas*. A ogni *oricha* sono associati uno o più *toques*. Mentre la successione degli *orichas* segue rigorose norme religiose, la durata di ciascun *toque* può variare. È compito del suonatore di *iyá*, lo strumento che guida l'ensemble, decidere quando passare da un *toque* al successivo.

Il **Video 4.1** presenta un *orun seco* eseguito durante una cerimonia tenutasi a La Habana il 29 giugno 2011 di cui vengono mostrati i *toques* dedicati ai primi quattro *orichas*: Eleguá, Ogun, Ochosi e Obaloke. Ciascun *oricha* è associato a un numero variabile di *toques*, identificati da nomi in lingua *lucumí*. Per Eleguá si eseguono tre *toques* denominati *Latopa*, *Bobo Araye* e *Abukenke*. Un solo *toque* è rivolto a Ogun e a Obaloke, mentre quello per Ochosi, chiamato *Agueré*, si articola in sette sezioni.

### 4.1 ORUN SECO

<https://youtu.be/HFnqwTqDj-c?si=9YMxoGqw8tDPW9H7>



Nelle fasi centrali della cerimonia, conosciute come *orun cantado*, i tamburi accompagnano il canto. Per ogni divinità, sono tramandate diverse decine di canti in lingua *lucumí*. Questi canti sono generalmente di breve durata e vengono organizzati in cicli dedicati a uno stesso *oricha*. L'*awpon*, il maestro di cerimonia, ha il compito di selezionare quali canti eseguire, tenendo conto sia degli aspetti di natura religiosa (come il contenuto del testo o la fase del rituale), sia di quelli musicali. Solitamente, i canti che si accompagnano con i *toques* più concitati vengono proposti alla fine di un ciclo.

La durata di un ciclo di canti può variare a seconda delle reazioni dei partecipanti e degli effetti che suscita su chi mostra i segni della possessione. L'*awpon*, in qualità di maestro di cerimonia, ha la libertà di

modulare la durata di un ciclo di canti, allungandoli secondo la necessità o introducendone di nuovi.

I canti dedicati agli *orichas* hanno forma responsoriale, con l'alternanza tra una voce solista e il coro. Le parti corali sono generalmente fisse e sono conosciute a memoria dai credenti che partecipano alle cerimonie, mentre i novizi imparano a cantarle per imitazione. Il solista, invece, gode di una certa libertà di improvvisazione. Partendo da melodie e testi noti, l'*awpon* propone variazioni ritmiche e melodiche che gli consentono di affermare uno stile personale. Le variazioni possono riguardare anche il testo; ad esempio, è comune che i canti rivolti a un *oricha* maschile siano preceduti o intervallati dall'invocazione *babá* (padre), mentre quelli per una divinità femminile contengano l'invocazione *iyá* (madre).

Il **Video 4.2** presenta alcuni esempi dei canti eseguiti durante un *orun cantado*, dedicati agli *orichas* Eleguá, Babalu Aye e Orula. Per ciascun canto, vengono forniti il testo in lingua *lucumí*, la trascrizione su pentagramma della parte corale e il profilo melodico dell'intonazione dell'*awpon*.

4.2 ORUN CANTADO

<https://youtu.be/SLzl4kHg4qg?si=tCKnekX0p4fuQjTs>



## 5. Ascoltare i tamburi *batá*

Per apprezzare appieno la musica dei tamburi *batá* è necessario invertire le nostre consuetudini d'ascolto. Mentre nella maggior parte della musica occidentale il ruolo di solista è affidato a uno strumento acuto, nei *batá* avviene il contrario. Il *conjunto* è guidato dal suonatore di *iyá*, lo strumento con il suono più grave, sul quale si concentra l'attenzione degli altri suonatori e degli ascoltatori. Alcuni musicologi cubani hanno notato che la presenza del solista al basso è un tratto comune a diversi generi musicali caraibici di origine africana.

Uno dei compiti principali del suonatore di *iyá* è introdurre i vari *toque* e guidare la transizione da uno all'altro. Ogni *toque* può essere

‘chiamato’ attraverso l’esecuzione di una formula detta *llamada*. Ciascun *toque* ha la sua *llamada*, la cui configurazione ritmica consente agli altri due suonatori di sincronizzarsi con la pulsazione.

Tuttavia, nell’*orun seco*, i *toques* si eseguono uno dopo l’altro senza interruzioni. In questo caso, si utilizza il *vire*, una breve figura ritmica eseguita dal suonatore di *iyá* durante un *toque* per segnalare il passaggio a quello successivo. Talvolta il *vire* è costituito da una figura ritmica articolata e riconoscibile, ma spesso è sufficiente un lieve anticipo o ritardo di un colpo sull’*iyá* per indicare agli altri due musicisti che è il momento di cambiare *toque*.

In alcuni casi, la transizione avviene in maniera diretta. A seconda della configurazione dei due *toques*, il suonatore di *iyá* può passare direttamente al nuovo ritmo, e gli altri due suonatori saranno in grado di seguirlo.

Un’altra possibilità per il leader è l’uso di un particolare segnale sonoro chiamato *agó*, che indica agli altri due suonatori di fermarsi e attendere la *llamada* per il *toque* successivo. L’*agó* consiste in due colpi, uno *abierto* e uno *tapado*, sulla pelle maggiore dell’*iyá*. È essenziale che questa breve sequenza venga eseguita ‘fuori tempo’ rispetto al *toque* che i *tamboreros* stanno suonando, in modo che sia facilmente identificabile. Il **Video 5.1**, registrato in varie cerimonie tenutesi a La Habana tra il 2010 e il 2011, mostra la *llamada* per il primo *toque* dell’*orun seco*, denominato *Latopa*, seguita da esempi delle diverse tipologie di transizione.

#### 5.1 TRANSIZIONI TRA TOQUES

<https://youtu.be/U2uITNMckIs?si=J4A7X5gc2-HqEHYo>



Alcuni *toques* includono delle *conversaciones*, ossia scambi ritmici tra l’*iyá* e l’*itôtele* sotto forma di chiamata e risposta. Queste *conversaciones* si sviluppano attraverso formule convenzionali proposte dal suonatore di *iyá*. In qualsiasi momento, egli può eseguire la chiamata a cui l’*itôtele* è tenuto a rispondere. Nel **Video 5.2**, sono illustrate alcune di queste *conversaciones* durante un *orun seco* eseguito a La Habana nell’ottobre 2011. In particolare, vengono mostrate quelle dei *toques* dedicati agli *orichas* Eleguá, Ogun e Obaloke.

## 5.2 CONVERSACIONES

<https://youtu.be/iJ5fod9CW8?si=rnJJ5vO6nThwnBS0>



Oltre a guidare il *conjunto*, il suonatore di *iyá* è libero di improvvisare. In teoria, un *toque* è il risultato della sovrapposizione delle figure ritmiche dei tre tamburi. Nella pratica, l'*okónkolo* e l'*itótele* sono tenuti a ripetere continuamente la figura di base, mentre per l'*iyá* questa costituisce solamente un riferimento da cui partire per eseguire improvvisazioni via via più complesse e articolate. Nel **Video 5.3**, viene presentato il *toque Latopa* dedicato all'*oricha* Eleguá. Inizialmente, viene illustrato il modello di base eseguito dai tre tamburi, sia collettivamente che separatamente. La seconda parte analizza l'improvvisazione dell'*iyá* attraverso un sistema di trascrizione che permette di visualizzare la successione (e talvolta la ripetizione) delle diverse formule ritmiche. Infine, la stessa sequenza viene riproposta a velocità ridotta al 75%.

## 5.3 I TAMBURI BATÁ

<https://youtu.be/TKoJWxp7TXU>



# Approfondimenti

## Bibliografia consigliata

### Sulla *Santería*

**ARGÜELLES MEDEROS, Aníbal & Ana Celia PERERA PINTADO**  
2007 *Religione e valori morali: il caso della Santería cubana*, Bulzoni, Roma.

### **CABRERA, Lydia**

1954 *El monte: Igbo, Finda, Ewe Orisha, Vititi Nfinda*, Edicione C.R.,  
Havana.

### **CLARK, Mary Ann**

2007 *Santería: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a  
Growing Religion*, Praeger, Westport.

### **RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge J. & Alessandra CIATTINI**

2002 *Religione, Politica e Cultura a Cuba*, Bulzoni, Roma.

### Sulla musica dei tamburi *batá*

### **AMIRA, John & Steven CORNELIUS**

1999 *The Music of Santería: Traditional Rhythms of the Batá Drums*, White  
Cliff Media, Gilsum.

### **ELI RODRÍQUEZ, Victoria, Ana Victoria CASANOVA OLIVA, Jesús Guanche PÉREZ et al.**

1997 *Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba*, 2 vol.,  
Editorial de Ciencias Sociales, Havana.

**LUTZU, Marco**

2023 'Toque de santo: i tamburi batá e le musiche per gli orichas nella Santería cubana', in Silvia Bruni (a cura di), *Musica e incontro con gli spiriti. Materiali di studio su prospettive etnografiche ed etnomusicologiche*, Nota, Udine: 123-142.

**ORTIZ, Fernando**

1952-54 *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana*, 5 vol., Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Havana.

**MOORE, Robin & Elizabeth SAYRE**

2006 'An Afro-Cuban Batá Piece for Obatalá, King of the White Cloth', in Michael Tenzer (a cura di), *Analytical Studies in World Music*, Oxford University Press, New York & Oxford: 120-160.

**SCHWEITZER, Kenneth G.**

2013 *The Artistry of Afro-Cuban Batá Drumming Aesthetics, Transmission, Bonding, and Creativity*, University Press of Mississippi, Jackson.

**SKOOG, Don & Alejandro CARVAJAL GUERRA**

2010 *Bata Drumming: The Instruments, the Rhythms, and the People Who Play Them*, The Contemporary Music Project, Oak Park.

**Videografia consigliata**

**LUTZU, Marco**

2015 *Santeros*, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, 67 min., <https://javem.org/1-1-santeros/>.



Verifica le tue competenze → in questa sezione è possibile verificare le competenze acquisite attraverso i materiali multimediali presentati nella guida all'ascolto:

## MUSICHE NELLA SANTERÍA CUBANA

Le seguenti serie di quiz presentano ognuno 10 domande a risposta multipla. Le serie corrispondono ai diversi capitoli:

1. INTRODUZIONE > VAI AL QUIZ  
<https://forms.gle/tmdYY2tW32PV6o8v8>

2. I TAMBURI BATÁ > VAI AL QUIZ  
<https://forms.gle/NPh8kru4s1AnrJBEA>

3. IL RITUALE DEL TOQUE DE SANTO > VAI AL QUIZ  
<https://forms.gle/PDmar87jDvuRpdqz9>

4.-5. ORUN SECO, ORUN CANTADO E ASCOLTARE I TAMBURI BATÁ > VAI AL QUIZ  
<https://forms.gle/woLodNMysgbdXXos7>

RISPONDI ALLE DOMANDE, COMPLETA LA SERIE INVIANDO LE TUE RISPOSTE ED ACCEDERAI AL RISULTATO FINALE CON UN RISCONTRO PER OGNI RISPOSTA INVIATA!

La *Regla de Ocha* o *Santería* è la più nota tra le religioni sincretiche afro-cubane. Esito dell'incontro tra il cattolicesimo dei *conquistadores* spagnoli e i culti degli schiavi yoruba deportati nell'isola caraibica, conta decine di migliaia di praticanti a Cuba e in vari altri paesi del mondo. Il pantheon della *Santería* è popolato dagli *orichas*, a cui i fedeli riconoscono caratteri comuni alle divinità yoruba (*Changó, Yemayá*, ecc.) e ai santi cattolici (Santa Barbara, San Lázaro). In onore degli *orichas* i fedeli organizzano diversi tipi di cerimonie in cui è presente la musica. La più importante è detta *Toque de santo*, e prevede l'impiego dei tamburi sacri *batá*, il cui scopo è richiamare gli *orichas* sulla terra attraverso ritmi che contribuiscono al raggiungimento di stati modificati di coscienza.

**Marco Lutz** – Università degli Studi di Cagliari

marco.lutz@unica.it

Marco Lutz è professore associato di Etnomusicologia all'Università degli Studi di Cagliari. Ha condotto ricerche sul campo in Sardegna, Cuba e Guinea Equatoriale, occupandosi di rapporti tra musica e religione, poesia improvvisata, etnomusicologia audiovisiva, analisi della performance e cultura hip hop. È responsabile scientifico dell'*Enciclopedia della Musica Sarda* (L'Unione Sarda 2012) e vice presidente dell'ICTMD Study Group on Audiovisual Ethnomusicology. Tra le sue pubblicazioni recenti: il documentario 'Santeros' (*Javem*, 2022) e il saggio 'Crafting Fieldwork and Insider/Outsider Collaborations: Musical Ethnography in Sardinia' (coautrice Kristina Jacobsen, *Ethnomusicology*, 2025).