



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà
dell'Asia e dell'Africa mediterranea**

ordinamento L-OR/21

Tesi di Laurea

**Ascoltando il Pop degli uiguri
La cultura di un popolo attraverso la sua musica**

Relatore

Ch. Prof. Giovanni De Zorzi

Correlatore

Ch. Prof. Attilio Andreini

Laureanda

Giulia Zinni

882967

Anno Accademico

2020 / 2021

INDICE

Abstract	2
前言	3
Introduzione	7
Capitolo 1 – Contesto storico. Gli uiguri dall’antichità ad oggi	13
1.1 Origini etniche degli uiguri: testimonianze antiche	13
1.2 Il primo khaganato uiguro	15
1.3 Crocevia culturali	16
1.3.1 Crocevia culturali e spiritualità: conversione al manicheismo	18
1.3.2 La fine del khaganato uiguro e la conversione all’islam	20
1.3.3 <i>Kara khitai</i> , mongoli e islam	22
1.4 Gli uiguri nella modernità	24
1.4.1 La provincializzazione dello Xinjiang sotto la dinastia Qing (1644-1911)	25
1.4.2 La fine dell’età imperiale e la (ri)nascita dell’identità uigura	27
1.5 Osservazioni conclusive	31
Capitolo 2 – La musica d’arte uigura	33
2.1 <i>muqam</i> , <i>maqām</i> e Modalità	34
2.2 Un viaggio attraverso secoli e vie carovaniere	35
2.3 Lo <i>shash maqom</i> di Bukhara/Samarcanda	38
2.4 Il <i>muqam</i> dello Xinjiang	39
2.4.1 L’ <i>Onikki muqam</i> di Kashgar/Yarkand	41
2.4.2 Il <i>muqam</i> di Turfan	42
2.4.3 Il <i>muqam</i> di Qumul	42
2.4.4 Il <i>muqam</i> Dolan	43
2.4.5 Le <i>Ili Nakhsha</i>	44
2.4.6 Un esempio di <i>Rak muqam</i>	45
2.5 <i>Āmānnisā Khān</i> , regina del <i>muqam</i> ed eroina culturale	48
2.6 Osservazioni conclusive	52

Capitolo 3 – Nascita e diffusione del Pop uiguro	55
3.1 Musica Folk e Musica Pop	56
3.2 Generalità del Pop uiguro e sovversione delle teorie	60
3.3 L'industria musicale e l'avvento del Pop uiguro	63
3.4 Vettori di diffusione alternativi e pirateria	65
3.4.1 <i>Cassette Culture</i> , VCD, Grand Bazaar e <i>Record store</i>	67
3.5 Esotizzazione delle minoranze e doppia vita delle Popstar	69
Capitolo 4 – Le voci del Pop uiguro	75
4.1 New Folk, identità e nazionalismo	75
4.1.1 Abdurehim Heyit	78
4.1.2 Ömärjan Alim	84
4.2 Askar Memet: Folk Rock dissidente e disillusione	87
4.3 Erkin Abdulla e l'apparente disimpegno politico	94
4.4 L'Hip-Hop di protesta dei <i>Six City</i>	98
Osservazioni conclusive	103
BIBLIOGRAFIA	106
SITOGRAFIA	110
DISCOGRAFIA	113

Abstract

La mia tesi si concentra sul mondo musicale degli uiguri dello Xinjiang, ponendo una particolare attenzione sulla modernità. Come si sa, gli uiguri di oggi rappresentano uno dei più numerosi gruppi etnici della Cina (le cosiddette cinquantasei *minzu* 民族), abitanti la provincia occidentale dello Xinjiang, ad oggi riconosciuta come regione autonoma (新疆维吾尔自治区 *Xinjiang Weiwuer Zizhiqu*). Diverse piccole comunità diasporiche di uiguri risiedono anche nelle limitrofe ex repubbliche sovietiche (Kazakhstan, Kirghizistan, Uzbekistan), in Turchia, in alcuni paesi europei (Germania, Paesi Bassi, Belgio, Svezia, Norvegia, Francia, Italia), in Usa e in Australia. Nella storia millenaria degli uiguri, la musica ha marcato i principali accadimenti storici, traducendo, nel suo progressivo cambiamento stilistico, il passaggio dal nomadismo ai khaganati e agli imperi dinastici. Quando si parla di musica uigura, non si può non mettere l'accento sul *muqam*, tratto distintivo di una antica tradizione musicale e culturale, che affonda le sue radici nel mondo arabo-persiano. Lungo le rotte della Via della Seta, il *muqam* si è plasmato attraverso molteplici influenze interculturali, arrivando alla formazione di un preciso repertorio, giunto al presente, radicato nell'area delle sei città-oasi (*Altishahr*) e attorno al deserto del Taklamakan. Ancora oggi, sulla scia di tendenze musicali sempre più globalizzate e transnazionali, la tradizione del *muqam* conserva la sua importanza, trovando spazio fra suoni sintetizzati, tastiere e chitarre elettriche, dando vita ad una cultura musicale Pop che gioca fra dimensione locale e globale, tradizione e modernità, disimpegno e politico.

前言

“看着今天想着明天回忆着从前 / 别再沉睡看看现在的天 / 世界因为因为有了你才显得美丽”。这些诗句出现在阿斯卡尔·灰狼（Askar Memet, 1964-）的最后一首歌曲《世界有你而美丽》。来自维吾尔族的阿斯卡尔·灰狼是最著名的摇滚明星之一，不仅在他的同胞中，在中国观众中也是如此。尽管他远离新疆生活了多年，他仍然把维吾尔族视为自己的人民，他的话正是对他的同胞们诉说的。

有许多维吾尔族歌星，像阿斯卡尔·灰狼一样，想要唱出自己的身份、的历史、土地和传统。他们想要确认自己的身份归属感，那就是他们的维吾尔性。尽管如此，这种身份往往显得摇摆不定，因为它根据所遇到的社会政治现实而呈现出不同的形式：从游牧人口走古丝绸之路开始，到中国王朝的扩张主义目标，再到俄罗斯和英国帝国的扩张主义目标；从军阀专政到中国共产党的崛起和中华人民共和国的成立。

今天，维吾尔族人口的身份受到了中国共产党自上世纪中叶开始实施并仍在进行的西部边界中国化的威胁：新疆自治区的许多城市，首先是首府乌鲁木齐，逐渐由汉族人居住，并与维吾尔族人口分离。维吾尔族人口经常遭受强迫同化汉族的暴力行为，其间还不时发生大量拘留和失踪案件，总的来说，有人指控蓄意和有系统地灭绝种族。其结果是，维吾尔族历史、语言和传统逐渐消失，而在当代维吾尔族社会中普遍的自我认同中，将自己视为从属的他者，即自己家乡上的异乡人。

传承传统和保护维吾尔文化遗产的重要性是必要的，在这方面音乐起着核心作用。维吾尔文化的一个基本方面在于木卡姆的音乐传统。木卡姆的音乐传统从公元十六世纪的新疆绿洲城市一直延续到现在。几个世纪以来，木卡姆的口述材料

从教师传给学生，成为音乐学论文的主题，近期通过一种民族音乐学田野调查进行了收集和整理，最后以西方符号进行了转录。

然而，维吾尔木卡姆的传统也曾多次受到中央政府出于宣传目的所采取的险恶做法的强烈影响。随着新技术的出现和维吾尔音乐对全球音乐的开放，新疆的声音景观向流行音乐文化开放，让音乐摆脱精英环境，在更大范围内传播，达到越来越流行的环境。

但是，当我们谈论维吾尔族流行音乐时，我们的意思是什么？面对影响维吾尔族人口的当代历史事件，我们为什么要谈论流行音乐文化？决定成为维吾尔流行音乐的代言人意味着什么？在这篇论文中，我试图回答这些问题，试图实施不同的方法，主要是透过历史、民族音乐学和文本分析。

本文分为四章。第一章概述了维吾尔族的历史和地理文化概况，从最早的古代证词到当代。“维吾尔”这个民族名称的含义经过几个世纪的演变：事实上，如果在近代时，这个民族名称指的是新疆的居民，那么在古代意义上，它指的是公元四世纪生活在蒙古和今天的新疆北部之间的土耳其血统的游牧部落。正是这些游牧部落在公元八世纪至九世纪之间，在蒙古大草原上形成了第一个维吾尔汗国，并在其下聚集了几个附属部落。在与该地区各族人民进行了多次贸易和文化交流之后，维吾尔汗国失败了，维吾尔族部落也逐渐分散：其中一些人迁移到中亚，定居在塔克拉玛干沙漠边缘，在那里他们受制于当地国家实体。正是在十八世纪，随着清朝向塔里木盆地推进，该地区成为中华帝国的殖民地，并以新疆为地名（字面上的“新领地”）。1911年中华帝国灭亡后，对古代人口历史的研究得到深化，所谓的“维吾尔思想”开始形成，这有助于重建适当的维吾尔人身份意识。从这些前提出发，出现了第一批支持维吾尔分离主义的运动，声称东突厥斯坦独立，其居民与土耳其文化接近。这些运动将导致分别于1933年和1944年宣布两个独

立的东突厥斯坦共和国，即使在 1955 年新疆取得中华人民共和国自治区地位之后，也会在同期发生的所有抗议活动中产生强烈反响。

从第二章开始，我更地进入维吾尔音乐的世界。特别是，在第二章中，我考察了维吾尔族艺术音乐，即木卡姆的音乐传统以及它从伊斯兰世界艺术音乐中脱颖而出的漫长旅程。从中亚音乐传统的基本方面“模态系统”和“组曲”的概念出发，我将介绍丝绸之路商队路线上木卡姆之旅的主要阶段。在传播不同传统的漫长过程中，诞生于公元九世纪的音乐学专著起到了决定性的作用，奠定了音乐遗产，使艺术音乐得以“迁移”和丰富自身。在谈到阿拉伯-波斯-中亚文化的艺术音乐（maqām）的基础之后，我重点介绍了维吾尔族的木卡姆传统以及塔克拉玛干绿洲城市中出现的不同地区差异。由于本论文包含在一条东亚研究的课程上，我认为从汉语翻译一段取材于木卡姆传统的文本很有趣。在本章的最后一部分，我重点介绍了被选为“木卡姆女王”的阿曼尼萨·汗 (Amannisa Khan) 的象征性人物。

在第三章中，研究深入维吾尔族流行音乐的世界，特别是调查流行音乐文化的起源和传播方式，以及它在现代新疆的重要性。首先，对术语进行必要的反思，可以区分“民间”和“流行”，这两个概念都是“流行”的同义词。我重点关注这些术语在音乐话语中开始具有某种重要性的不同时代和背景，以及这些流派所针对的不同类型的受众。然后，我继续分析维吾尔流行音乐的一般特征：从当地木卡姆传统的声音，再到来自国外的声音，有时还结合维吾尔语、汉语和英语，维吾尔流行音乐具有超越“文化”与“流行”音乐明确界限的独特性。随后，分析转向了新疆音乐产业的诞生，这一现象可以追溯到 20 世纪 80 年代，第一批维吾尔唱片公司的出现，包括国有和私营。与中央机构的艰难关系，导致一些艺术家依赖盗版和“音乐黑市”的非法权宜之计，以规避国家审查制度，并通过其地下媒体传播颠覆性信息。

在第四章，我将更仔细地聆听维吾尔族流行音乐的声音。按照时间顺序，分析了 1990 年至 2000 年间新疆流行音乐的一些亚流派的出现。研究的第一个流派是 1980 年至 1990 年出生于新疆的新民谣：受二十世纪二十年代诗歌传统的启发，维吾尔新民谣两个声音的 Abdurehim Heyit (1962-) 和 Ömärjan Alim (n.? m.?)，唱着对他们土地的爱，高举民族英雄的形象，谴责侵略者的暴力和国民的被动。随着新疆民谣摇滚流派的出现，维吾尔族音乐开始呈现出新的色彩和新的审美表达，试图将自己的音乐传统与来自国外的文化贡献相结合。维吾尔民谣摇滚的主要代表之一是阿斯卡尔·灰狼。他能够将不同的形式和流派结合在一起，在他的歌曲中表达出一种流离失所的身份，即一种介于祖国和北京之间的生活。接着，研究子将着重于艾尔肯（Erkin Abdulla, 1978-）的象征性人物。他的音乐远非政治承诺，而面向更“国际化”的观众，并与安达卢西亚和土耳其弗拉门戈的声音混合在一起。本章以二十一世纪初出生于新疆的嘻哈音乐作为结尾：Six City 说唱歌手的愤怒话语似乎具有象征意义，他们铭记着前辈留下的音乐足迹，讲述了维吾尔族社会边缘的生活，这些故事常常被遗忘、忽视和排斥。

Introduzione

“Sii presente nell’oggi, pensa al domani e porta con te le vecchie memorie / Svegliati, guardati attorno / Il mondo, grazie a te, può apparire in tutta la sua bellezza”. Questi versi risuonano nel ritornello di *Shijie you ni er meili*, una delle ultime canzoni di Askar Memet (1964 -). Di origine uigura, Askar Memet è una delle rockstar più famose, non solo fra i suoi connazionali, ma anche fra la stessa audience cinese. Le sue parole sono rivolte al “popolo uiguro” e risuonano come un invito e un incoraggiamento a quella che lui considera ancora come la sua gente, a dispetto dei tanti anni vissuti lontano dallo Xinjiang.

Molte sono le voci che, come quella di Askar Memet, vogliono raccontare la *loro* identità, cantare della *loro* storia, della *loro* terra e delle *loro* tradizioni: un’appartenenza identitaria, una *Uyghurness*, che, per quanto rivendicata, spesso appare vacillante, poiché assume declinazioni diverse a seconda delle realtà sociopolitiche con cui si scontra – a partire dalle popolazioni nomadi che hanno percorso le antiche Vie della Seta, alle mire espansionistiche delle dinastie cinesi prima e delle Potenze imperiali russa e britannica poi; dalle dittature dei Signori della guerra sino all’ascesa del Partito comunista cinese (Pcc) e alla fondazione della Repubblica popolare (Rpc).

L’identità della popolazione uigura è minacciata oggi dalla sinizzazione delle frontiere occidentali, portata avanti dal Pcc a partire dalla metà del secolo scorso e tutt’ora in atto: molte città della Regione Autonoma dello Xinjiang, prima fra tutte la capitale Urumchi, vengono via via popolate da cinesi Han e strappate alla popolazione uigura, spesso sottoposta a violente azioni di assimilazione forzata all’etnia egemone punteggiate da una moltitudine di casi di internamento e sparizione per le quali, complessivamente, si evoca da più parti l’accusa di genocidio deliberato e sistematico. Ne deriva una costante, graduale cancellazione della storia, della lingua e delle tradizioni uigure e il sentimento generale che si diffonde all’interno della società uigura contemporanea è quello di percepirsi come alterità subalterna, stranieri all’interno della propria Terra.

L’importanza della trasmissione delle tradizioni, e della preservazione dell’eredità culturale uigura, risulta primaria e in questo la musica ha un ruolo centrale: uno degli aspetti fondanti della cultura degli uiguri risiede nella tradizione musicale del *muqam*,

che, dalle città-oasi dello Xinjiang, all'incirca nel XVI secolo d.C, arriva sino al presente. Trasmesso attraverso i secoli da maestro ad allievo, il materiale orale del *muqam* è divenuto poi argomento di trattati musicologici, è stato più di recente raccolto e ordinato, attraverso una sorta di *fieldwork* etnomusicologico, e infine è stato trascritto in notazione occidentale. La stessa tradizione del *muqam* uiguro, però, è stata a più riprese fortemente intaccata dalle pratiche sinizzanti portate avanti dalle autorità centrali a scopo propagandistico. Con l'avvento delle nuove tecnologie e con l'apertura della musica uigura alle sonorità globali, il *Soundscape* dello Xinjiang si apre alla cultura musicale Pop, permettendo alla musica di fuoriuscire dagli ambienti elitari e diffondersi su una scala più ampia, raggiungendo sempre di più i contesti *popolari*.

Ma a cosa ci riferiamo quando parliamo di Pop uiguro? E perché, dinanzi agli accadimenti storici dell'epoca contemporanea che hanno interessato la popolazione uigura, vogliamo parlare di cultura musicale Pop? E cosa vuol dire decidere di essere una voce del Pop uiguro? Questo mio lavoro ha tentato di dare delle risposte a queste domande cercando di mettere in atto approcci diversi, principalmente di tipo storico, etnomusicologico e testuale.

Formalmente questa tesi si articola in quattro capitoli. Il primo capitolo offre una panoramica storica e geoculturale degli uiguri, a partire dalle prime testimonianze antiche sino alla contemporaneità, seguendo, nel corso dei secoli, l'evoluzione del significato dell'etnonimo "uiguro". Se nella modernità recente, infatti, l'etnonimo fa riferimento agli abitanti dello Xinjiang, nella sua accezione antica l'etnonimo designa quelle tribù nomadi di origine turcica che abitarono fra la mongolia e l'attuale Xinjiang settentrionale nel IV secolo d.C., allora assoggettate al khaganato turco. Sarà a partire da queste tribù nomadi che andrà a costituirsi il primo khaganato uiguro fra l'VIII e il IX secolo d.C. nelle steppe mongole, radunando sotto di sé diverse tribù vassalle. In seguito ai molteplici scambi commerciali e culturali con i popoli avvicendatisi nella zona, il khaganato vide la sua disfatta, e le tribù uigure furono via via sparpagliate: alcune di queste migrarono in Asia centrale, stabilendosi lungo i bordi del deserto del Taklamakan, dove furono sottomesse alle entità statali locali, talvolta assorbendone i costumi culturali. Sarà nel XVIII secolo che, con l'avanzata dei Qing verso il bacino del Tarim, la zona diverrà colonia dell'impero cinese e assumerà il toponimo di *Xinjiang* (新疆, alla lettera "nuovi domini"). Dopo la caduta dell'impero cinese nel 1911, venne approfondita la ricerca storica sul passato delle antiche popolazioni e iniziò a prendere forma il cosiddetto "pensiero uigurista" che contribuì al ricostituirsi di un senso

identitario propriamente uiguro. A partire da tali premesse, emersero i primi movimenti a supporto del separatismo uiguro, che rivendicavano l'indipendenza del *Turkestan orientale* e la vicinanza dei suoi abitanti al mondo e alla cultura turca. Tali movimenti sfoceranno nella proclamazione delle due Repubbliche Indipendenti del Turkestan orientale, rispettivamente nel 1933 e nel 1944, emanando una potente eco in tutti quei moti di protesta che si sono succeduti nella contemporaneità, anche dopo che lo Xinjiang ha assunto lo *status* di Regione Autonoma della Rpc nel 1955.

Dal secondo capitolo in avanti ci si addentra più propriamente nel mondo della musica uigura. In particolare, nel secondo capitolo si è presa in esame la musica d'arte uigura, ovvero la tradizione musicale del *muqam* e il lungo viaggio che questa ha percorso, emergendo dalla *koinè* delle musiche d'arte del mondo islamico. A partire dalla riflessione sui concetti di “Modalità” e “suite”, aspetti fondanti delle tradizioni musicali centro-asiatiche, si percorreranno le tappe principali del viaggio della tradizione lungo le rotte carovaniere della Via della Seta: partendo dalla tradizione araba del *maqām*, dai centri culturali di Damasco, Baghdad e Aleppo del XVIII secolo, transita per le città uzbeke di Bukhara e Samarcanda sotto il nome di *shash maqom* nel XVI secolo, per poi giungere fra le città-oasi del bacino del Tarim. In questo lungo processo di trasmissione delle diverse tradizioni, i trattati di musicologia, sorti a partire dal IX secolo d.C., hanno giocato un ruolo decisivo, edificando quell'eredità musicale che ha permesso alla musica d'arte di “migrare” e arricchirsi. Fra i nomi più importanti della trattatistica musicologica arabo-persiano-centro-asiatica emergono in particolar modo al-Fārābī (X), Safī al-Dīn (XIII/XIV) e Marāghī (XV). Dopo aver toccato i fondamenti della musica d'arte (*maqām*) della *koinè* arabo-persiana-centroasiatica, ci si concentra sulla tradizione uigura del *muqam* e sulle diverse varianti regionali che sono emerse fra le città-oasi del Taklamakan, distinguendosi fra loro per denominazioni, repertori e strumenti musicali diversi. Essendo questa tesi inserita in un percorso orientalistico e sinologico, ho ritenuto interessante tradurre dal cinese un campione di testo tratto dal *muqam* di Kashgar/Yarkand. Infine, nell'ultima parte del capitolo, ci si concentra sulla figura emblematica di Āmānnisā Khān Nafisi, eletta a “regina del *muqam*” oltre ad essere stata annoverata nel pantheon delle eroine e degli eroi nazionali uiguri. Nello specifico sarà affrontata un'analisi delle diverse “forme multimediali” in cui la storia-leggenda di Āmānnisā Khān è stata riscritta e ricontestualizzata.

Nel terzo capitolo, la ricerca si addentra nel mondo del Pop uiguro, indagando, nello specifico, l'origine e le modalità di diffusione della cultura musicale Pop, assieme

all'importanza che questa riveste nel contesto moderno dello Xinjiang. Una prima necessaria riflessione sulla terminologia apre la distinzione fra i concetti di "Folk" e "Pop", entrambi sinonimi di un termine ambiguo com'è il termine "popolare", focalizzandosi sulle epoche e sui contesti diversi in cui i termini iniziano ad assumere una certa importanza nel discorso musicale, così come sui diversi tipi di audience a cui questi generi si rivolgono. Si passa, poi, all'inquadramento delle caratteristiche generali del Pop uiguro, riflettendo sul carattere multiforme che questo assume: spaziando da sonorità care alla tradizione locale del *muqam* a suoni provenienti dall'estero, e talvolta combinando lingua uigura, cinese e inglese, il Pop uiguro possiede la particolarità di trascendere la distinzione netta fra musica "colta" e musica "popolare". Da una definizione dei caratteri generali del Pop uiguro, l'analisi si sposta sulla nascita dell'industria musicale nello Xinjiang, fenomeno risalente agli anni 1980, che vede l'emergere delle prime etichette discografiche uigure, statali e private, all'interno del complesso quadro mediatico e mediatizzato cinese. I rapporti difficili da intrattenere con le Istituzioni centrali, protagoniste all'interno del suddetto quadro, hanno portato diversi artisti a fare affidamento all'espedito illegale della pirateria e del "mercato nero della musica", al fine di aggirare la censura statale e diffondere messaggi sovversivi con i propri mezzi *underground*. Il capitolo si conclude mettendo in evidenza la tendenza singolare di molti artisti uiguri di vivere una "doppia vita", a metà fra la loro personale produzione musicale e la professione di "musicisti statali" presso una delle Troupe stabilite e stipendiate dallo Stato cinese, in cui la formazione degli artisti è accompagnata all'opera di indottrinamento ideologico.

Nel quarto ed ultimo capitolo, si ascoltano più da vicino le voci del Pop uiguro. L'analisi segue in ordine cronologico, l'emergere di alcuni sottogeneri del Pop nello Xinjiang fra gli anni 1990 e 2000, di cui vengono proposti alcuni artisti e rispettivi brani, con le proposte traduttive dei loro testi, sia dall'inglese che dal cinese. Il primo genere preso in esame è quello del New Folk, che nasce in Xinjiang fra gli anni 1980 e 1990: prendendo ispirazione dalla tradizione poetica degli anni 1920 e dal celebre scrittore uiguro Abdurehim Tileshüp Ötkür, Abdurehim Heyit e Ömärjan Alim, le due voci del New Folk uiguro, cantano, accompagnati dalle note dei loro *dutar*, dell'amore per la propria terra, esaltano le figure degli eroi nazionali, condannano la violenza degli invasori e la passività dei loro connazionali. Con l'avvento del genere del Rock nello Xinjiang, il panorama musicale uiguro si apre a nuovi colori (talora piuttosto dark) e a nuove espressioni estetiche, cercando di combinare la propria tradizione, sia lirica che

musicale, con gli apporti culturali provenienti dall'estero, spesso frutto di una globalizzazione dilagante sul pianeta. In questo senso Askar Memet (1964 -) sembra un caso paradigmatico, capace com'è di combinare forme e generi diversi dando voce nei suoi brani ad una identità *displaced*, di uno spazio simbolico fra Xinjiang/terra madre, e Pechino. In seguito viene presa in esame la figura emblematica di Erkin Abdulla (1978-), la cui voce "disimpegnata" e rivolta ad un pubblico più "cosmopolita", si mescola inaspettatamente alle sonorità del *Flamenco* andaluso-turco. Il capitolo si chiude (provvisoriamente) con il genere dell'Hip-Hop, sorto in Xinjiang nei primi anni 2000, e sembrano sintomatiche le parole rabbiose dei rapper dei *Six City*, i quali, memori delle orme musicali lasciate dai loro predecessori, raccontano di vite ai margini della società uigura, spesso dimenticate, ignorate ed escluse dalla narrazione dominante. Per tutti gli artisti selezionati ho tradotto e analizzato, dal cinese o dall'inglese, i testi di canzoni che mi sembravano particolarmente significative, rinviando il lettore ad ascolti da farsi su vari siti web specificati in nota.

Capitolo 1 – Contesto storico. Gli uiguri dall'antichità ad oggi

Gli uiguri sono, ad oggi, una delle più numerose “minoranze etniche” della Cina, che vive in maggior parte nella regione dello Xinjiang, nell'estremo ovest. Nel variegato contesto cinese essi si distinguono soprattutto per la loro lingua ufficiale, l'uiguro, che appartiene al ceppo delle lingue turche, e per la loro fede musulmana.

Gli uiguri dello Xinjiang rappresentano uno dei cinquantasei gruppi etnici riconosciuti ufficialmente dalla Cina, definiti *minzu* 民族, a cui corrisponde il termine turcofono *millät*. Quest'ultimo tuttavia, nel discorso politico, assume più il senso di “nazione”, in riferimento ad una comunità che si auto definisce al di fuori dei confini di uno stato-nazione.

Oltre alla comunità uigura, la provincia di frontiera dello Xinjiang accoglie una varietà di minoranze etniche che vanno a costituire un quadro culturale composito, risultante da processi di etnogenesi avvenuti nel corso dei secoli.

1.1 Origini etniche degli uiguri: testimonianze antiche

Il processo storico che ha portato alla moderna concezione di “uiguro” può esser fatto risalire al II secolo a.C. Come sostiene lo storico Ablet Kamalov,¹ l'etnonimo “uiguro” viene adoperato in due accezioni: una storica e una moderna. La prima fa riferimento alle popolazioni di origine turcica² che abitarono la zona dell'odierna Mongolia e della Zungaria³ attorno al IV secolo d.C.; la seconda porta invece il significato attuale di “abitanti dello Xinjiang”, adoperato in questa accezione solo a partire dagli anni Trenta del XX secolo (come sarà approfondito più avanti). Gli uiguri che compaiono nelle fonti antiche non sono *esattamente* i diretti progenitori degli uiguri

¹ Ablet KAMALOV, *Uyghur Historiography*, in «Oxford Research Encyclopedia of Asian History», 2021 <https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-637> ultimo accesso 6 marzo 2022

² Millward precisa la distinzione fra “turco” e “turcico” (in inglese *Turk* e *Turkic*). Con il primo ci si riferisce al concetto moderno di turco come “abitante della Turchia”; il secondo indica una categoria etnica e linguistica più ampia che include turchi, uiguri, uzbeki, kazaki, kirghizi e altri parlanti delle lingue turche della famiglia linguistica altaica.

³ Regione che si estendeva dai monti Tian Shan (Xinjiang centrale) sino ai monti Altai (confine fra Xinjiang del nord e Mongolia). Oggi il nome “Zungaria” fa riferimento esclusivamente alla regione settentrionale del Xinjiang.

contemporanei, per i quali andrà ricostruita una identità che deriva, piuttosto, dalle interazioni tra *diverse* popolazioni avvicendatesi sulle terre dell'Asia centrale. Come nota Kamalov, infatti:

il primo substrato etnico in assoluto che ha contribuito alla costruzione etnica degli uiguri contemporanei consiste di popolazioni indo-iraniane e turciche. Tra gli indo-iraniani vi sono i Tocari, i più antichi abitanti della regione del Tarim, i Saci e i sogdiani [...]. La componente turcica è rappresentata da Hun, Avari, tribù Tegreg e turchi, a cui sono strettamente legati uiguri e qarluq.⁴

Un altro storico, James Millward, nella sua rassegna delle popolazioni succedutesi nell'attuale Xinjiang, menziona i Saci e gli Yuezhi come primi gruppi indo-europei apparsi nella zona, rispettivamente una popolazione nomade di lingua iraniana della Siberia e della steppa centroasiatica e un gruppo apparso nelle fonti cinesi del II secolo a.C., abitante la zona dei monti Altai e presumibilmente assimilabile ai tocarii,⁵ quindi afferente al sopracitato ceppo indo-iraniano. Un terzo importante gruppo indoeuropeo presente nell'area in quei primissimi tempi è quello dei sogdiani, che risiedevano tra gli attuali Uzbekistan meridionale e Tagikistan occidentale, in quella regione storica conosciuta come Sogdiana: essi furono gli attori principali sulle rotte di scambio della Via della Seta fra il III e il VI secolo d.C. ed ebbero, secondo Millward, un ruolo decisivo nella costruzione amministrativo-sociale del khaganato⁶ uiguro dell'VIII-IX secolo, specialmente per quanto riguarda gli aspetti religioso e linguistico. Quanto alla componente turcica, la più significativa per l'analisi etnografica delle antiche genti uigure, sono necessarie delle precisazioni più puntuali, soprattutto, come vedremo meglio in 1.2, per quanto concerne la popolazione delle tribù Tegreg. Ancora tra i gruppi di questa componente turcica vi sono, secondo Dolkun Kamberi, gli *Hun*, un gruppo di tribù sotto il cui governo iniziò a costituirsi il popolo uiguro.⁷ Popolazione semi-nomade organizzata in una confederazione di clan, provenienti da Mongolia, Cina del nord-ovest e Zungaria, gli *Hun* compaiono sotto il nome di *Xiongnu* 匈奴 nelle fonti

⁴ KAMALOV, *Uyghur Historiography*, cit. p 4

⁵ James A. MILLWARD, *Eurasian Crossroads, A History of Xinjiang*, New York, Columbia University Press, 2007

⁶ Termine di origine altaica che viene da *khagan*, che designava il titolo di imperatore dei regni turcici. Titolo probabilmente adoperato per la prima volta dai Juan-juan, altra confederazione di tribù nomadi comparsa nell'attuale Mongolia nel IV secolo, successivamente alla dissoluzione dell'impero degli Hun/Xiongnu, e che stabilì poi il proprio centro politico-amministrativo nella regione della Zungaria.

⁷ Dolkun KAMBERI, *Uyghurs and Uyghur Identity*, in «Sino-Platonic Papers», vol. 150, 2005, pp. 1-44

cinesi, gli stessi che Sima Qian descrive come barbari abitanti del nord, protagonisti dei principali intercorsi conflittuali intrapresi dagli Han a partire dal II secolo a. C.⁸ Come precisa Kamalov, gli *Hun* furono probabilmente la prima popolazione di lingua turcica ad attraversare la zona del bacino del Tarim nel corso del II secolo a.C.; con la loro comparsa prende avvio il processo di turchizzazione della regione, conclusosi solo nel periodo di governo mongolo. Sarà solo nel 744 d.C., con la dissoluzione del secondo khaganato turco, che gli uiguri stabiliranno il loro controllo sulle altre popolazioni nomadi della regione.

1.2 Il primo khaganato uiguro

Il khaganato uiguro, storicamente periodizzato dal 744 all'840 d.C., si costituì a partire dalla confederazione di tribù Tegreg, inizialmente tribù vassalle del khaganato turco (552-744 d.C.). Nelle fonti cinesi, la confederazione Tegreg compare sotto il nome Tiele 铁勒 (letteralmente “armi” e “imbrigliare” o “comandare”, probabilmente per designare la natura aggressiva e bellicosa delle tribù); per designarli viene anche adoperato il termine Jiuxing 九姓 o “nove cognomi/famiglie”, che corrisponde alla locuzione turcica Toguz Oguz. Nelle fondamentali, e fondanti, iscrizioni di Orkhon⁹ le *Toguz Oguz* sono descritte come popolazioni nomadi ostili al khaganato turco, che abitano «i quattro angoli del mondo dove risiedevano i nemici». ¹⁰ Si trattava, per l'appunto, di un conglomerato di nove tribù turciche, fra cui la predominante risultava quella degli uiguri. Questi ultimi, provenienti dalla valle del fiume Orkhon in Mongolia centrale, parlavano una lingua vicina a quella delle popolazioni turciche ed avevano tratti somatici assimilabili al ramo mongoloide, con le palpebre caratterizzate dalla plica epicantica e peluria sparsa sul viso.¹¹

⁸ Sima QIAN, *Records of the Grand Historian: Qin Dynasty*, translated by Burton Watson, Hong Kong, New York, Columbia University Press Book, 1996

⁹ Due monumenti eretti in onore dei khagan turcici, Kul Tegin e Bilga Kagan, risalenti rispettivamente al 732 e al 735 d.C. Si trovano in Mongolia, nei pressi di Kharkhorin, città situata nella valle del fiume Orkhon. Si tratta di due monoliti su cui figurano lunghe iscrizioni in caratteri runici su tre lati e, sul restante, una in caratteri cinesi, che riportano le gesta eroiche dei khagan durante le campagne militari contro le popolazioni nomadi.

¹⁰ Denison ROSS, Vilhelm THOMSEN, *The Orkhon Inscriptions: Being a Translation of Professor Vilhelm Thomsen's Final Danish Rendering*, in «Bulletin of the School of Oriental Studies», vol. 5/4, 1930, pp. 861-876

¹¹ MILLWARD, *Eurasian Crossroads*, cit., p. 43

Sebbene non si abbiano informazioni chiare sulla composizione numerica della confederazione, sembra accertato che la tribù degli uiguri fosse anche quella più numerosa, essendo a sua volta organizzata in altre dieci sotto-tribù.¹² Attorno al 620 d.C., le dieci sotto-tribù assunsero il nome di On-Uighur (“dieci uiguri”), appianando le differenze etniche dei vari clan sotto un unico etnonimo e decretando la loro egemonia sulle altre tribù Tiele.¹³ A riprova di ciò, nel 744 d.C., fu il capo uiguro, conosciuto nelle fonti cinesi come Guli Peiluo 骨力裴罗, a costituire una coalizione con altre due tribù Tiele, ossia i Quarluq e i Basmil, rovesciando il khaganato turco orientale delle steppe mongole (682-744 d.C.) e assumendo il titolo di Kaghan Qutlugh Bilge Köl.¹⁴

Una volta saliti al potere, i vari khagan uiguri iniziarono a dare forma all'impero, fondando una capitale detta Ordu-Baliq (letteralmente “città della corte”) oppure Karabalghasun e situata nell'attuale Mongolia centrale. Essa divenne il centro governativo, e insieme ad essa sorsero le prime città. Essi ampliarono i confini e, come era accaduto per gli imperi precedenti, assoggettarono al potere del khaganato la costellazione di popolazioni nomadi rendendole tributarie. Complessivamente il khaganato uiguro comprendeva la porzione di territorio delimitata ad est dal fiume Herlen (Mongolia centrale), ad ovest dai monti Altai e a sud dal deserto del Gobi. L'estremità nord doveva coincidere, secondo il khagan, con le sponde del lago Bajkal in Siberia.¹⁵ Con l'annessione delle prime popolazioni, prime fra tutte gli stessi qarluq e Basmil, il khaganato ampliò i suoi confini sino a toccare le regioni della Zungaria e della valle del Fergana.¹⁶

1.3 Crocevia culturali

¹² Per un ulteriore approfondimento sulla questione, si veda K. CZEGLÉDY, *On the numerical composition of the ancient Turkish Tribal Confederations*, in «Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae», vol. 25, 1972, pp. 275-281. In base alle testimonianze rintracciate sia nelle iscrizioni di Orkhon, sia in un manoscritto tibetano rinvenuto a Dunhuang, la totalità delle tribù assoggettate al khaganato turco ammontava a trenta, di cui diciotto appartenenti alle Toguz Oguz e le restanti dodici definite in maniera generica come “tribù dei Turchi orientali”.

¹³ K. CZEGLÉDY, *On the numerical composition of the ancient Turkish tribal Confederations*, cit. p. 277

¹⁴ Denis SINOR, *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge University Press, 1990

¹⁵ Ivi, p.322

¹⁶ Regione comprendente la porzione di territorio che si estende dalla catena del Tian Shan (Xinjiang centrale) sino all'attuale Uzbekistan orientale, includendo la parte meridionale del Kirghizistan e quella settentrionale del Tagikistan.

Gli interscambi fra il khaganato uiguro e i popoli limitrofi furono molti e conflittuali: innanzitutto vanno ricordati i rapporti con i cinesi, nei confronti dei quali i *khagan* uiguri non dimostrarono un'inclinazione amichevole. Come si legge nella traduzione delle iscrizioni di Orkhon fatta da Vilhelm Thomsen:

i cinesi, che donano in abbondanza oro, argento, miglio e seta, sempre adoperano ossequiose parole e sempre dispongono di esagerate ricchezze [...] E con ossequiose parole ed esagerate ricchezze li hanno raggirati, hanno trascinato le popolazioni lontane nella loro trappola. [...] Ma così facendo, o popolo turcico, lasciandovi catturare dalle loro ossequiose parole ed esagerate ricchezze, molti di voi hanno visto la distruzione.¹⁷

Di là dalle frizioni di antica data, l'ampliarsi del bacino di influenza del khaganato uiguro fu un ulteriore canale di scambio commerciale con i Tang lungo le rotte centroasiatiche della Via della Seta: in cambio delle preziose «esagerate ricchezze» provenienti da Chang'an, i khagan uiguri donavano ben volentieri i loro cavalli, quasi a simboleggiare la loro destrezza in campo bellico. Una qualità niente affatto sottovalutata dagli stessi Tang, i quali si valsero in diverse occasioni del supporto militare degli uiguri, come accadde nel corso delle rivolte di An Lushan (755-762 d.C.). Le rivolte scoppiarono per diffusi sentimenti anticinesi e furono guidate da An Lushan, un generale di stirpe nobile turcica. Secondo l'opinione diffusa degli studiosi, l'esercito uiguro si schierò in difesa dei Tang più per il timore di una possibile minaccia che per uno spontaneo afflato di benevolenza dei confronti dei Tang.

Parallelamente alla ribellione guidata da An Lushan, va registrata una rivolta interna ai clan turcici guidata da Ashina Tsung-Li, un altro generale di origine turcica scappato dalla dominazione uigura e stabilitosi sotto l'impero Tang: mosso dal desiderio di rovesciare il khaganato uiguro e di restaurare il khaganato turco, quest'ultimo strinse un'alleanza con quei clan turcici e quelle Toguz Oguz che non vedevano di buon occhio il dominio uiguro nelle steppe nord-orientali. Così il timore dello scoppio di una 'guerra civile' fra popolazioni turciche da un lato e del rovesciamento della corte di Chang'an dall'altro, portò uiguri e Tang ad allineare obiettivi ed eserciti nel tentativo di contrastare l'avanzata dei ribelli. Le conseguenze della guerra furono piuttosto disastrose per i Tang, specialmente per via dei numerosi disordini nelle città, a cui non si sottrassero neppure gli uiguri, che riuscirono ad accaparrarsi cospicui bottini oltre che

¹⁷ ROSS, THOMSEN, *The Orkhon Inscriptions*, cit. p.871

il controllo della regione del bacino del Tarim, fino ad allora sotto il controllo indiretto dei Tang.¹⁸ Questi ultimi infatti, fra il 648 e il 658 d.C. vi avevano stabilito le cosiddette “Quattro guarnigioni di Anxi”: si trattava di guarnigioni militari dislocate fra le città-oasi del bacino del Tarim, rispettivamente a Kucha, Khotan, Kashgar e Karashahr, tramite le quali si assicuravano la protezione del Protettorato di Anxi (Kucha), passato in mano ai Tang nel 640, sottratto alle tribù Tiele che vi risiedevano. In realtà la posizione dei Tang nel bacino del Tarim era già stata minacciata, prima delle incursioni degli uiguri, dai Tibetani, i quali vagheggiavano il controllo della regione al fine di aprirsi un corridoio d’accesso a India settentrionale, Battriana e Transoxiana. Stanziati nella regione del Qinghai, i Tibetani tentarono diverse volte di scalzare il potere dei Tang dalle città-guarnigioni, che, a fasi alterne durante la seconda metà del VII secolo, sono passate sotto il controllo degli uni o degli altri. Allo stesso modo, l’integrità dei confini cinesi era messa in pericolo, oltre che dalle diverse “popolazioni barbare” (*mengmei* 蒙昧) della mongolia, anche dai gruppi indo-europei dell’Asia centrale.¹⁹

1.3.1 Crocevia culturali e spiritualità: conversione al manicheismo

I processi di commistione culturale di cui sopra compresero, come sempre accade, l’incontro tra le culture spirituali dei rispettivi popoli. Per gli uiguri questo portò, nei secoli, ad una commistione di disparati credi religiosi, permettendo la convivenza di manicheismo, buddhismo, confucianesimo, cristianesimo nestoriano e successivamente islam.

Prima della conversione al manicheismo, gli uiguri professavano il Tengrismo, una religione animista caratteristica delle popolazioni turciche. Deriva il suo nome da Tängri, il “dio-cielo” che, similmente al concetto cinese di *tian* 天, rappresenta il principio divino, la superiorità inaccessibile da cui tutto l’universo, percepito come Uno, ha origine, compreso il potere del khagan. Oltre al culto di Tängri, il Tengrismo considerava la natura, e gli spiriti che la abitavano, come elementi del Sacro, e una simile concezione implicava l’armonia fra uomo e Natura.²⁰ Di qui, l’importanza dei toponimi presenti nelle iscrizioni di Orkhon, oppure i riferimenti a luoghi naturali, come

¹⁸ Ablet KAMALOV, *Turks and Uighurs During the Rebellion of An Lu-shan Shih Ch'ao-yi (755-762)* in «Central Asiatic Journal», vol. 45/2, 2001, pp. 243-253

¹⁹ MILLWARD, *Eurasian Crossroads*, cit. p. 38

²⁰ Oglu MAMEDOV M. M., *Tengri functions in ancient Turkic writing monuments*, in «Revista Universidad y Sociedad», 12/5, 2020, pp. 399-403

la montagna di Ötügen, considerata “Madre Terra”, avvolti da profonda sacralità nel mondo mitologico turcico, talvolta visti come unici luoghi a permettere la vicinanza fra l'uomo e Tängri.²¹

La conversione al manicheismo, originata dagli svariati contatti fra uiguri e sogdiani, segnò il passaggio da popolazione nomade e tribale, in profonda connessione con la forza spirituale della natura, a società sedentaria. Come già accennato in precedenza, i sogdiani furono una popolazione di origine iranica, tra i principali protagonisti degli scambi commerciali fra Cina del Nord, Mongolia e Xinjiang, tutte zone di interesse per i khagan uiguri. Grazie alla loro sapiente abilità nell'attività del commercio, offrirono a questi ultimi un prezioso aiuto negli scambi con i Tang, fungendo da intermediari.²² Ma più in generale i sogdiani furono una grande risorsa per lo sviluppo del khaganato uiguro, fornendovi un modello culturale-amministrativo in cui la religione manichea ebbe un ruolo cruciale.

A dispetto della sua natura proselitistica, il manicheismo²³ si diffuse tra gli uiguri per l'imposizione del khagan Tängri Bögü tramite un editto del 763 d.C. con cui, nonostante l'ostilità incontrata da alcuni ufficiali di corte, riuscì ad imporre il manicheismo come religione ufficiale fra i suoi sudditi. Il khagan rimase affascinato dal culto di Mani che ebbe modo di conoscere tra i sogdiani manichei incontrati a Luoyang, negli anni delle rivolte di An Lushan, intravedendo nel culto un possibile mezzo di crescita culturale ed economica, viste le abilità commerciali dei sogdiani. Che le previsioni del khagan fossero state corrette o no, l'adozione del culto manicheo portò ad effettivi cambiamenti nella società uigura: in primo luogo gli uiguri adottarono l'alfabeto sogdiano, che sostituì il sistema runico adoperato fino ad allora dagli uiguri. Sembra significativo notare come la lingua dei sogdiani fosse considerata “lingua franca” fra le rotte della Via della Seta. La conversione al manicheismo portò alla diffusione dell'agricoltura e, di conseguenza, alle prime forme di sedentarizzazione. Le pratiche agricole non erano del tutto sconosciute agli uiguri ma, come è facile supporre, l'alimentazione delle tribù nomadi uigure era principalmente carnivora. Fra i dettami del

²¹ Per un'analisi più approfondita circa l'importanza dei toponimi nella mitologia turcica, si veda Nakhanova L. AYANOVNA, *The role of Old Turkic place names in teaching history*, in «Procedia - Social and Behavioral Sciences», 141, 2014, pp. 1054-1061

²² MILLWARD, *Eurasian Crossroads*, cit. p.45

²³ Mani, nato in Persia nel III secolo d.C., è considerato il fondatore del manicheismo, una religione che fece numerosi proseliti nelle regioni euroasiatiche. La dottrina di Mani postulava l'esistenza di due principi opposti a regolare il mondo: bontà e luce contro malvagità e oscurità. Tale dicotomia era estesa anche all'essere umano, il quale dispone della possibilità di accedere al divino, quindi di poter reincarnarsi, solo se in grado di distaccarsi dal proprio corpo, quindi liberarsi dall'attaccamento al mondo materiale.

manicheismo, tuttavia, vi era l'astensione dal consumo di carne. Questo fece sì che specialmente gli "eletti" manichei (i componenti del ceto clericale) approfondissero la loro conoscenza sulle pratiche di coltivazione: sempre più la figura del coltivatore sedentario assunse un ruolo importante nella società uigura; e sedentarizzazione significò nascita dei primi centri urbani. Fra questi Karabalghasun e Bay-Balik, dove iniziava a strutturarsi una società variegata, caratterizzata da nuovi attori sociali, che brulicavano fra i primi mercati e botteghe d'artigianato.²⁴ Gli scambi commerciali con i Tang si intensificarono e gli uiguri, sempre più attratti da beni di valore, ampliarono il loro paniere di merci. La grande quantità di seta importata dai Tang veniva a sua volta esportata alle altre popolazioni o adoperata come valuta di scambio per pelo di cammelli, broccato, seta bianca, pellicce e giada. Sempre più pratici nel commercio, gli uiguri furono in grado di dettare ai cinesi le regole sulla compravendita di beni, stabilendo gradualmente un effettivo controllo sulle loro finanze.

1.3.2 La fine del khaganato uiguro e la conversione all'islam

Il khaganato uiguro iniziò il suo declino nell'840 d.C., quando i Kirghisi, un'altra popolazione nomade proveniente dall'attuale Tuva, regione a nord dell'attuale Mongolia, migrarono a sud sconfinando nel khaganato, distruggendo Karabalghasun e disperdendo le popolazioni. Ne conseguì una vera e propria diaspora nelle zone della Cina meridionale, nelle regioni tra Gansu e Qinghai e nello Xinjiang nord-orientale. Le popolazioni stabilitesi nello Xinjiang conservarono l'etnonimo di "uiguri" e diedero vita ad un nuovo dominio con capitale a Beshbalik²⁵ come residenza invernale e a Kucha come residenza estiva.

La diaspora uigura del IX secolo d.C. determinò un processo di assimilazione fra gli uiguri e le popolazioni con cui entrarono a contatto nelle diverse regioni: i cinesi nella Cina meridionale, i tibetani nel corridoio del Gansu così come i gruppi indo-europei, le popolazioni turciche non uigure e le piccole comunità cinesi, giunte grazie alla fondazione dei protettorati cinesi, che vivevano tutti nel bacino del Tarim. Ancora una volta questi contatti originarono una profonda commistione culturale. Come si evince dagli affreschi di Qizil e Bezeklik, rispettivamente nei pressi di Kucha e

²⁴ SINOR, *The Cambridge History of Early Inner Asia*, cit. p.338

²⁵ Oggi contea di Jimsar nella prefettura settentrionale di Changji (Xinjiang).

Turfan,²⁶ la società uigura di allora doveva aver risentito fortemente delle influenze del buddhismo, giunto nel bacino del Tarim nel III secolo d.C. tramite i missionari tibetani provenienti dall'India. Da allora le città-oasi del deserto del Taklamakan divennero i principali centri buddisti dell'Asia centrale, dove i monaci erano pienamente integrati nella comunità: è il caso di Turfan, Khotan, Yarkant, Qizil, Bezeklik e non per ultima Kucha, uno dei più importanti centri buddisti oltre che città natale di Kumarajiva (343-413 d.C.).²⁷ Qui la tradizione buddhista indiana incontrò i costumi delle popolazioni della Sogdiana, del Gandhara, regione storica che comprendeva i territori dell'attuale Afghanistan e dell'attuale Iran, dando vita ai tratti distintivi del buddhismo kucheano.²⁸

Lo stato di Kucha, che preservò il suo assetto imperiale sino al XIII secolo, assunse sempre più i tratti di una società variegata e complessa, nella quale più entità culturali diedero vita ad una eterogeneità di costumi. Comunità manichee, buddiste, zoroastriane e, in numero minore, nestoriane, coesistevano nelle città-oasi del deserto Taklamakan.

Parallelamente allo stato di Kucha, dopo la disfatta del khaganato uiguro si costituì un altro impero, quello dei karakhanidi, posto a sud ovest della catena montuosa del Tian Shan, al confine fra gli attuali Xinjiang e Kirghizistan. Sebbene vi siano opinioni contrastanti circa le loro origini, la testimonianza più diffusa considera la popolazione dei karakhanidi come risultante dall'unione fra gli uiguri, scappati dall'invasione dei kirghizi, con i qarluq, che abitavano la zona del Tian Shan.²⁹ Il regno karakhanide deve la sua importanza alla diffusione dell'islam nella regione sud-occidentale del bacino del Tarim, divenendo così il primo regno turcico di fede musulmana.

Benché vi siano opinioni varie e diverse sulla conversione all'islam dei popoli turcici, spesso legate ad eventi leggendari, si concorda sull'importanza centrale che ebbe Satuq Bughra Khan (895-955 d.C), il primo regnante turcico karakhanide

²⁶ Le grotte di Qizil, a nord-ovest di Kucha, datate fra il III e l'VIII secolo d.C., sono state il primo complesso di grotte buddhiste del Turkestan orientale. Le grotte dei mille Buddha di Bezeklik, situate tra le città di Turfan e Shanshan, a nord-est del deserto di Taklamakan, risalgono invece al V-IX secolo d.C. Nel 2014 le grotte di Qizil sono state annoverate fra i siti patrimonio dell'UNESCO. Complessivamente i due siti hanno una grande importanza sia perché forniscono preziose testimonianze sulle popolazioni avvicendatesi lungo le rotte della Via della Seta, sia perché testimoniano l'ampia diffusione del Buddhismo nell'area.

²⁷ MILLWARD, *Eurasian Crossroad*, cit. p. 28

²⁸ Si veda la galleria online "The Cave as Canvas: Hidden Images of Worship along the Silk Road". Riprende l'esibizione tenutasi presso la Arthur M. Sackler Gallery dal 9 settembre 2001 al 7 luglio 2002. <https://archive.asia.si.edu/exhibitions/online/cave/default.htm> ultimo accesso 13 marzo 2022

²⁹ Li TANG, *A History of Uighur Religious Conversions (5th - 16th Centuries)*, in «Asia Research Institute – Working Paper Series», vol. 44, 2005, pp.1-81

convertitosi all'islam, che resta tutt'oggi una figura idolatrata nella zona di Kashgar.³⁰ In un frammento in lingua chagatay, rinvenuto nel XIX secolo,³¹ si narra la conversione di Satuq, che avvenne dopo aver incontrato un uomo di nome Khwâja Abu an-Nasr, proveniente dall'impero samanide³² in viaggio nel Turkestan orientale.³³ Una volta divenuto khan, Satuq promosse l'islam fra i suoi sudditi. Sia nel frammento, che in altre testimonianze rinvenute a Dunhuang, vengono riportate le vicende delle guerre religiose che videro l'espansione del regno karakhanide verso sud, intraprese, a partire dal 971 d.C, prima da Satuq e poi dai suoi figli «contro gli infedeli del Turkestan orientale».³⁴ Dopo oltre un ventennio di sanguinosi conflitti, l'impero karakhanide riuscì a conquistare la zona di Khotan e Yarkand, sino ad allora culla dei principali centri buddisti. A partire dall'XI secolo la regione passò interamente sotto il controllo dei karakhanidi, vedendo il passaggio da stato buddhista a khaganato islamico. Con la graduale diffusione dell'islam, si intensificò il processo di turchizzazione delle zone meridionali della regione, sotto le influenze culturali del mondo arabo-persiano: è in questo periodo, infatti, che l'alfabeto arabo fu adottato dai karakhanidi come sistema di scrittura per la lingua uigura.

1.3.3 Kara khitai, mongoli e islam

La diffusione della religione musulmana, tuttavia, incontrò a fasi alterne atteggiamenti di ostilità e tolleranza. Fra il X e il XIV secolo si ripropose più volte la stessa dinamica che portò alla nascita del regno karakhanide: i territori in cui risiedevano gli uiguri vennero conquistati a più riprese da popolazioni nomadi esterne alle regioni. È il caso dei kara khitai, prima, e dei mongoli, poi.

Nei confronti dei musulmani di Kashgar, i regnanti kara khitai assunsero il più delle volte atteggiamenti spietati e violenti, specialmente durante le campagne di conquista dei loro territori (1130), nelle quali diversi musulmani e i loro Imam furono

³⁰ MILLWARD, *Eurasian Crossroads*, cit. p. 52

³¹ Si tratta del *Tazkirah Bughra Khan* ("Memorie di Bughra Khan"), frammento rinvenuto nel 1889, copia di un manoscritto del XVII secolo. La lingua Chagatay nasce all'inizio del XIII secolo dalla commistione delle lingue parlate nella zona compresa fra Tian Shan e Transoxiana. Presenta una struttura linguistica basata su quella uigura e un lessico mutuato da uiguro, arabo, persiano e mongolo. Si veda Li TANG A *History of Uighur Religious Conversions*, cit. p. 65

³² Prima dinastia iraniana stanziata nella regione della Transoxiana.

³³ Ivi, p. 45

³⁴ Ivi, p. 50

uccisi, moschee e tombe distrutte e interi villaggi rasi al suolo. Nella fase successiva alla conquista, l'atteggiamento dei khan si rivelò più tollerante: le persecuzioni cessarono, ma i musulmani erano tenuti a pagare le tasse imposte dalle autorità. Un trattamento diverso era invece riservato agli uiguri buddhisti di Kucha: lì il sovrano esercitava il suo controllo indirettamente, lasciando maggiore autonomia alle istituzioni locali – probabilmente perché al suo arrivo a Turfan, il primo ufficiale kara khitai (Yelü Dashi 1094-1143) fu benevolmente accolto. Tuttavia, dopo il breve periodo di tolleranza religiosa, la libertà di culto degli uiguri fu ancora una volta osteggiata: non solo fu loro imposto di adattarsi ai costumi dei kara khitai; diverse furono le scuole musulmane chiuse o distrutte e proibite le attività di preghiera.³⁵

Il regno dei kara khitai ebbe fine all'inizio del XIII secolo con l'avanzata dei mongoli. Sia i territori governati dai kara khitai, sia lo stato di Kucha furono conquistati da Gengis Khan (1162-1227) e rimasero sotto il dominio mongolo fino alla fine del secolo. Con la dominazione mongola, il panorama culturale-religioso ritrovò la sua stabilità, dando vita ancora una volta ad una società religiosa eterogenea, che abbracciava una ricca pluralità di culti a seconda delle zone (islam a sud della catena del Tian Shan; Sciamanesimo e cristianesimo nestoriano a nord; buddhismo nei pressi Kucha). Tale pluralismo culturale fu alla base di significativi cambiamenti per la società mongola. Durante il periodo della dinastia Chagatay (1225-1705),³⁶ i mongoli che risiedevano nella zona del Tian Shan cambiarono gradualmente il loro stile di vita da nomade a sedentario, a cui adattarono una conseguente turchizzazione dei loro costumi, adottando la lingua uigura e convertendosi all'islam.³⁷ Lo stesso processo originato dai contatti fra uiguri e sogdiani.

La prolungata dominazione mongola nella zona, insieme alla presenza di dervisci vaganti appartenenti a diverse confraternite *sufi*, favorì la diffusione dell'islam nelle regioni della Transoxiana e del Turkestan orientale, portando di pari passo, alla graduale scomparsa del buddhismo da Turfan, Karakhoja, Kucha e più tardi Qumul, ultimi bastioni buddhisti sopravvissuti all'avanzata islamica dei karakhanidi. Tale graduale processo portò a diversi conflitti fra comunità buddhiste e musulmane nelle città-oasi, con queste ultime supportate dal khan e dal suo esercito. Circa un migliaio di fedeli

³⁵ Ivi, p. 60

³⁶ In seguito alla morte di Gengis Khan (1225), l'impero fu diviso fra i suoi due figli: Ögedei e Chagatai. Al primo spettò quasi la totalità dei possedimenti, al secondo furono assegnati i territori del Turkestan orientale e della Transoxiana. A causa di ripetute invasioni, i confini del khanato Chagatai andarono via via riducendosi, fino alla deposizione dell'ultimo khan, nel 1705, che pose fine alla dinastia.

³⁷ Ivi, p. 64

buddhisti furono costretti a fuggire dalle città, dirottando verso Khotan per poi giungere in Afghanistan, e i templi buddhisti furono via via rimpiazzati da diverse scuole teologiche islamiche (*madrasa*),³⁸ che rappresentarono importanti vettori di diffusione della cultura islamica.

1.4 Gli uiguri nella modernità

Il processo di islamizzazione della regione fu lungo e graduale, coprendo un lasso di tempo che andò dal X al XVII secolo d.C. Il senso identitario collettivo della comunità uigura mutò rispetto alle lontane origini, al punto che lo stesso etnonimo cadde gradualmente in disuso. Questo mutamento si ebbe soprattutto per due fattori principali: la conversione all'islam degli uiguri rimasti nelle città-oasi del bacino del Tarim, e l'avvicinarsi di svariati regni che arrivarono a controllare la zona, assoggettando e assimilandone le popolazioni. L'ultima menzione degli uiguri in quanto tali sembra risalire al 1600, designando la popolazione di Turfan come infedeli da convertire all'islam.³⁹ L'etnonimo venne quindi rimpiazzato dalla generica definizione di "popolazioni turciche", o dal termine *Altishahrī* (letteralmente "abitanti delle sei città", a significare le sei città-oasi lungo l'orlo del bacino del Tarim). Alcune fonti delle dinastie Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) parlano di "uiguri", riferendosi a quella popolazione di fede musulmana parlante cinese (il gruppo etnico degli *hui* 回族) stanziata lungo il corridoio del Gansu. Tuttavia, raramente l'etnonimo veniva utilizzato per riferirsi agli abitanti dell'attuale Xinjiang.⁴⁰

Dal conglomerato vagamente coeso delle popolazioni *Altishahrī* prenderà avvio il processo di "ricostruzione identitaria" degli uiguri moderni. In questo processo, un ruolo decisivo è stato giocato non solo dalle comunità ancora stanziate nella zona del bacino del Tarim, ma soprattutto dai gruppi emigrati nelle zone limitrofe, in territori dell'ex-URSS e, specialmente, dell'attuale Kazakistan. Tra questi emigrati iniziò a diffondersi un senso di appartenenza comune alla terra natia posta nel Turkestan

³⁸ Ivi, pp. 65-66

³⁹ David BROPHY, *The Uyghurs: Making a Nation*, in «Oxford Research Encyclopedia of Asian History», 2018

<https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-318> ultimo accesso 23 marzo 2022

⁴⁰ Ivi, p.3

orientale⁴¹ (termine non ancora comparso in queste pagine, ma di grande importanza), che veniva detta talora, molto significativamente, Uigurstan. Una simile ricostruzione identitaria cresceva insieme alla nascente consapevolezza di un’eredità storica che affondava le sue radici più profonde nell’impero di Karabalghasun prima e allo stato di Kucha poi.

In questa complessa e laboriosa riscrittura della propria identità, la microstoria dei moderni uiguri e della regione oggi conosciuta come Xinjiang si inserisce tra gli eventi della macro-Storia dei primi anni del XX secolo, segnati dal crollo dei grandi organismi imperiali – cinese da un lato e zarista dall’altro – che cedevano gradualmente il passo alle prime forme statali repubblicane.

1.4.1 La provincializzazione dello Xinjiang sotto la dinastia Qing (1644-1911)

Con il controllo dei “territori musulmani” (回补 *huibu*) in Asia centrale da parte delle autorità Qing, la regione del Tarim visse pressoché un secolo di stabilità politica, contrariamente al periodo segnato dalle alternanze turbolente di regnanti di stirpe mongola, culminato nella seconda metà del XVIII secolo, con la disfatta, ad opera Qing, degli zungari (1760).⁴² È con l’occupazione dei Qing che si inizia a parlare di Xinjiang 新疆 (letteralmente “nuovi domini”) in riferimento alla regione. Sotto i Qing, il Xinjiang divenne un protettorato o uno “stato vassallo” dell’impero: le città-oasi del Tarim e la regione della Zungaria restavano ancora amministrate da élite locali, ma controllate da presidi militari con personale mancese, mongolo e cinesi Han o musulmani (dungani⁴³ o Hui).

Come sostiene James Millward, il sistema governativo adottato dai sovrani Qing in Xinjiang, oltre a caratterizzare ulteriormente la già sfaccettata dimensione etnica della

⁴¹ Toponimo che compare nei primi decenni del XX secolo, in concomitanza all’emergere di sentimenti nazionalistici fra gli uiguri e di un “pensiero uigurista”, cui si fa riferimento più avanti. Il nome “Turkestan orientale” designava, per l’appunto, una conclamata vicinanza al mondo turco, oltre che una dichiarata distanza da quello cinese. Tutt’oggi, nel discorso politico, il termine viene adoperato in opposizione alla prospettiva sinocentrica.

⁴² Si tratta di un’altra confederazione di tribù mongole costituitasi nei primi anni del XVII secolo e stabilitasi nei pressi dei Monti Altai e nella valle del fiume Ili. A questa popolazione si deve il toponimo moderno di “Zungaria”, l’attuale regione settentrionale dello Xinjiang.

⁴³ Minoranza etnica musulmana di origine cinese, emigrata nell’ex-Urss per sottrarsi alla repressione di una rivolta scoppiata nel 1862-73 nel Gansu (provincia cinese ad est dello Xinjiang). Si trova oggi dispersa fra Kazakistan, Kirghizistan, Uzbekistan e Tatarstan (repubblica occidentale della Federazione russa).

regione, assunse col tempo tratti ideologici simili a quelli dell'imperialismo europeo o russo. In questa somiglianza, marcata da una certa volontà di *grandeur*, va ricordato innanzitutto il vasto progetto, voluto dai sovrani Qing, che prevedeva la creazione dei cosiddetti Archivi Imperiali, atti a promuovere la conoscenza di quel "nuovo dominio" dell'impero, progetto complessivo che portò alla nascita di dizionari con nomi e genealogie delle *élites* locali, la creazione di tecnologie cartografiche dietro supervisione dei gesuiti europei, una storia delle principali battaglie di conquista sino ai censimenti etnografici delle varie popolazioni della regione.⁴⁴ A ciò si lega il conseguente processo di sinizzazione, e quindi di colonizzazione, che ha interessato la regione dello Xinjiang a partire dal XIX secolo, giocato, oltre che dai Qing, anche dalle potenze dell'impero russo da un lato e, anche se in misura minore, dell'impero britannico dall'altro.⁴⁵ Nella seconda metà del XIX secolo, infatti, mentre i sovrani Qing tentavano di implementare politiche culturali atte ad estirpare i costumi delle "popolazioni barbare" e iniziavano i flussi migratori di Han che giungevano nello Xinjiang (mai cessati sino al presente) le popolazioni locali sollevarono una serie di ribellioni nei confronti delle autorità mancesi. I disordini di quegli anni portarono da un lato all'intervento dell'impero zarista, che dal 1871 instaurò il proprio controllo sulle regioni settentrionali della Zungaria e della valle del fiume Ili; dall'altro, all'intervento dell'impero britannico, che intervenne a supporto militare dell'emirato di Kashgar, instaurato da un signorotto locale nel tentativo di espandere il proprio dominio sull'intero bacino del Tarim.

Complessivamente le ribellioni di quel periodo nello Xinjiang sono considerate, specialmente dagli uiguri contemporanei, soggetti tutt'oggi all'azione di sinizzazione perpetuata dal governo cinese, come movimenti di indipendenza uigura fomentati da sentimenti anti regime. Una tale interpretazione, tuttavia, risulta piuttosto semplicistica, se si considera il complesso quadro storico degli eventi, segnato da molteplici interessi di potenze straniere, come gli imperi russo e britannico.⁴⁶ Sia come sia, le ribellioni interruppero bruscamente il controllo dei Qing sulla regione, che si ritrovò spartita fra le diverse entità governative.

⁴⁴ MILLWARD, *Eurasian Crossroads*, cit. pp. 105-106

⁴⁵ In particolare, il conflitto che ha visto scontrarsi impero russo e britannico per buona parte del XIX secolo per il controllo sull'Asia centrale è passato alla storia come Grande Gioco (*Great Game* o *Tournament of Shadows*). A medesime dinamiche, con attori diversi ma stessa posta in gioco, sta assistendo il mondo contemporaneo: con "Nuovo Grande Gioco" si fa infatti riferimento alle rivalità che schierano Cina, Russia e Stati Uniti per il controllo dell'Afghanistan come corridoio d'accesso all'Eurasia.

⁴⁶ Per un'analisi più approfondita delle vicende del periodo di riferimento, si veda MILLWARD, *Between Islam and China* in «Eurasian Crossroads, A History of Xinjiang», 2007, pp. 78-123

Lo Xinjiang tornò interamente sotto il dominio dei Qing nel 1884, data emblematica che segna il passaggio della regione a provincia dell'impero. Un simile processo acquista un senso particolare nel contesto delle politiche di sinizzazione attuate con l'obiettivo di educare le popolazioni turciche musulmane ai costumi cinesi (*huafeng* 华风), e, nello specifico, alla cultura confuciana. Furono quindi istituite scuole confuciane gratuite, in cui venivano impartite lezioni di lingua cinese agli studenti musulmani, che prevedevano lo studio e la memorizzazione dei Classici, il tutto supportato da testi bilingui cinese-uirguro.⁴⁷ Tale progetto incontrò, tuttavia, lo sfavore generale non solo da parte degli stessi studenti, poco stimolati all'apprendimento dei temi proposti, ma anche dalle famiglie – perlopiù quelle appartenenti ai ceti sociali più elitari – che, guardando con disprezzo alla cultura confuciana, tentavano in tutti i modi di aggirare il sistema educativo imposto dalle autorità centrali. L'impianto educativo tradizionale nello Xinjiang era basato, infatti, su di una fitta rete di istituzioni più o meno ufficiali: le *maktap* o le *madrassa*. Entrambe riservate prettamente all'istruzione maschile, le prime erano scuole informali, talvolta istituite all'interno di moschee del quartiere, talvolta nelle abitazioni degli stessi *mullah* o dei *qurra*, esperti di teologia musulmana; le seconde erano collegi adiacenti a santuari gestiti come istituti di beneficenza. In entrambi i casi i curriculum prevedevano, oltre alla memorizzazione del Corano, lo studio e l'osservanza delle festività del calendario religioso, dell'alfabeto arabo, così come della letteratura turca e persiana. A ciò si legava un'istruzione di stampo morale, mirata all'acquisizione di elementi culturali e forme comportamentali. Verso l'inizio del XX secolo nei curriculum di alcune *madrassa* fu incluso anche lo studio della storia islamica, dell'astronomia, della geografia, della letteratura e della medicina.⁴⁸ Pertanto, nonostante i tentativi di creare una società "più cinese" in Xinjiang, la resistenza culturale degli Altishahr impedì effettivi radicali cambiamenti nel loro quotidiano stile di vita.

1.4.2 La fine dell'età imperiale e la (ri)nascita dell'identità uigura

La caduta della dinastia Qing nel 1911 segnò la fine dell'era imperiale e, di conseguenza, la nascita della Repubblica di Cina (1912-1949). Il primo decennio della

⁴⁷ Ivi, p.143

⁴⁸ Le riforme educative di questi anni si inseriscono nel jadidismo, un movimento riformista, promosso principalmente da intellettuali musulmani residenti in Russia, che metteva in discussione l'istruzione delle *maktap* e delle *madrassa*, strettamente legata allo studio dei testi religiosi.

neonata repubblica fu caratterizzato da una generale divisione geopolitica, che lasciò emergere le divergenze culturali esistenti fra i gruppi etnici sparsi nei territori, un tempo amministrati dall'Impero ed ora dal nuovo governo repubblicano. Si ebbe così un vero e proprio processo di "etnicizzazione", che portò alla creazione di profonde faglie politiche in Cina che caratterizzarono il periodo di lotta endemica fra i vari "signori della guerra" (*junfa* 军阀 1916-1928). In tale quadro di generale instabilità, nello Xinjiang iniziavano a porsi le premesse per la nascita di quello che David Brophy definisce come "pensiero uigurista"⁴⁹: sarà l'interazione fra i gruppi dell'Altishahr e gli intellettuali sovietici ad alimentare sentimenti di identità collettiva, riportando in auge l'etnonimo "uiguro", scomparso cinque secoli prima, caricandolo di nuovi valori. In concomitanza con la Rivoluzione russa del 1917 e la conseguente formazione dell'URSS (1922-1991), le ideologie leninista e stalinista fornirono risposte alle latenti istanze di identità nazionale fra i popoli delle regioni centroasiatiche: la premessa fondamentale per la costruzione di uno stato, che nel caso dell'URSS era uno stato socialista "multinazionale", era il senso di appartenenza collettiva alla "nazione". Lo stesso concetto di nazione (*natsiya*) assunse, per gran parte delle popolazioni dell'Asia centrale, una nuova sfumatura di significato, andando ben oltre il livello di mera appartenenza geografica, abbracciando quindi un nuovo senso di comunanza su base linguistica, etnica e di costumi.⁵⁰ Saranno queste le premesse ideologiche che contribuiranno alla graduale costruzione dell'identità degli uiguri e al senso di appartenenza culturale, oltre che territoriale.

Col volgere del XX secolo lo Xinjiang risultava (o veniva percepito) come una regione etnicamente composita. I musulmani turcici di Altishahr si consideravano come un gruppo dalle proprie caratteristiche distintive, e a ciò veniva a supporto la condivisione di lingua e credo religioso. Prima di arrivare a riconcepire un'identità uigura propriamente detta, questi ultimi si identificavano come Altishahrī per l'appunto, o con gli appellativi più generici di musulmani, turcici o "popolazione locale" (*yerlik*).⁵¹ A questi, erano storicamente e culturalmente legati altri gruppi minori sparsi fra Russia e Asia centrale: i taranci, discendenti degli Altishahrī, stabilitisi nella valle del fiume Ili sotto la dominazione zungara e successivamente migrati nella regione russa del

⁴⁹ BROPHY, *Uyghurs: making a nation*, cit. p.4

⁵⁰ Petr KOKAISL, *State-building in the Soviet Union and the Idea of the Uyghurs in Central Asia*, in «Asian Studies Review», vol. 44/4, 2020, pp. 709-725

⁵¹ Rian THUM, *The Uyghurs in Modern China*, in «Oxford Research Encyclopedia of Asian History», 2018 <https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-160> ultimo accesso 23 marzo 2022

Semireche (zona sud-orientale dell'attuale Kazakistan); la popolazione turcica delle oasi settentrionali, con influenze Ming e Qing; e i kashgari, discendenti di mercanti Altishahri migrati nel Turkestan russo. Fra questi, i taranci e i kashgari hanno avuto un ruolo decisivo per la concezione di una "nazione uigura" o "Uigurstan". Un tale spirito nazionalistico maturò in un nuovo ecosistema intellettuale, che vide il proliferare degli studi sull'area euroasiatica, specialmente ad opera di intellettuali russi e turco-ottomani: diverse furono le ricerche linguistiche e archeologiche nelle regioni occidentali della Cina, portando alla luce complessi che divennero cruciali per la ricostruzione della storia uigura. Fra questi, un manoscritto in lingua uigura emerso a Dunhuang così come ritrovamenti archeologici nelle antiche città-oasi del Tarim.⁵² Furono in particolare gli studiosi tatari a dimostrarsi più inclini nel considerare le popolazioni dello Xinjiang come un gruppo etnico unico, con una storia e genealogia specifiche.⁵³ Tale concezione spianò la strada al recupero di un'eredità storica e portò alla visione di un passato che affondava le radici nei regni delle steppe mongole e del bacino del Tarim. Sebbene una simile revisione storica risultasse forzata e semplificatrice, essa dava la possibilità ai gruppi residenti nello Xinjiang di riappropriarsi di una propria narrazione identitaria che potesse dare ragione al senso di appartenenza nazionale.

Tali sentimenti trovarono terreno fertile soprattutto grazie all'intensa attività politica di quegli anni. Sulla scia della Rivoluzione russa del 1917, presa come modello di mobilitazione politica, la comunità taranci, che viveva nell'area del Semireche, fondò i primi comitati a supporto dell'identità uigura: è il caso del Comitato taranci, poi divenuto Comitato taranci-dungan; è il caso del Club Uiguro, di cui facevano parte riformisti Jadidisti, impegnati nella riforma del sistema educativo islamico; è il caso, qualche anno più tardi, dell'Unione Rivoluzionaria Altishahr-Zungaria, nata dalla progressiva interazione fra gruppi taranci e kashgari.⁵⁴ Il vivo attivismo politico che ne derivò, combinato all'embrionale sentimento nazionalistico, fu alla base delle rivolte che esplosero a Qumul nel 1931, alimentate, per altro, dall'abolizione delle leadership locali. Le ribellioni sfociarono nella proclamazione della prima Repubblica indipendente del Turkestan orientale nel 1933 a Kasghar. La città divenne il centro propulsore del processo di riforma culturale, crogiolo di nuove associazioni che si adoperarono per la causa identitaria uigura. Fra queste, l'Unione dell'illuminismo uiguro, principale ente editoriale locale, che stampò il primo giornale di Kashgar in

⁵² BROPHY, *The Uyghurs: making a nation*, cit. p.3

⁵³ Ivi, p.4

⁵⁴ Ivi, p.6

lingua turcica al quale seguirono diverse testate come *Sharqiy Turkistān Hayāti* (“Vita nel Turkestan orientale”), *Ärkin Turkistān* (“Turkestan libero”) e infine *Yengi Hayāt* (“Nuova vita”).⁵⁵ Fra le righe dei primi articoli pubblicati compariva per la prima volta il termine “uiguro”, spronando i lettori a identificarsi come tali.⁵⁶ Dieci anni più tardi, a Ghulja, nell’attuale Xinjiang settentrionale, altri manifestanti scesero in piazza, ispirati agli avvenimenti degli anni Trenta e supportati da intellettuali sovietici. Nel 1944, infine, fu proclamata la Seconda Repubblica del Turkestan orientale.

Il periodo repubblicano portò a significativi cambiamenti, mentre l’idea di un’identità uigura si faceva sempre più strada fra gli abitanti dello Xinjiang. Questi iniziali afflitti di novità videro tuttavia una brusca interruzione durante il periodo maoista. La “liberazione pacifica” della provincia ad opera del Partito Comunista Cinese (PCC) portò all’esilio di diversi uiguri, che cercarono rifugio fra Unione sovietica, Afghanistan, Arabia Saudita e Turchia; favorì una nuova immigrazione di cinesi Han nell’area, ma, soprattutto, iniziò una precisa politica culturale del PCC volta «sia ad adattarsi alle differenze culturali, ma anche a controllarle»⁵⁷. L’opera di sinizzazione della regione avviata dai Qing, si intensificò sotto il nuovo governo comunista, generando cambiamenti non troppo radicali, che dovevano portare gradualmente all’ammorbidente dei tratti più marcatamente uiguri: la lingua uigura fu formalizzata con la struttura dell’alfabeto latino che andò a rimpiazzare quello arabo, mentre i prodotti culturali tradizionali, fra i quali, nella nostra prospettiva, la tradizione musicale del *muqam*, furono riscritti su pentagramma e reinterpretati dalle istituzioni governative.

Con l’epoca successiva, segnata dalle riforme di Deng Xiaoping, fu riavviata l’opera di ricostruzione culturale uigura, con attenzione ai tre ambiti più colpiti dalle riforme maoiste: la sfera religiosa, il sistema linguistico e il settore educativo. In parallelo con l’allentarsi delle politiche di controllo, si ridestarono nuovi sentimenti di resistenza uigura, con l’obiettivo del riconoscimento dell’Uigurstan come stato islamico indipendente. Diversi sono stati i moti di protesta esplosi fra la fine del XX secolo e l’inizio del XXI: a partire dalle proteste del 1990 a Kashgar, fino ai movimenti del 2009 a Urumqi e del 2014 a Kunming. Le manifestazioni, spesso dagli esiti violenti, vennero considerate dal Partito una vera e propria minaccia, con il timore di una possibile

⁵⁵ Takahiro ONUMA, David BROPHY, Yasushi SHINMEN, *Xinjiang in the Context of Central Eurasian Transformations*, in «Toyo Bunko Research Library», vol. 18, 2018, pp. 1-34

⁵⁶ THUM, *The Uyghurs in Modern China*, cit. p.6

⁵⁷ Ivi, p.9

recrudescenza di atti terroristici. Gli attentati alle Twin Towers di New York dell'11 settembre 2001, portarono le autorità di Pechino ad inquadrare le contestazioni politiche dei gruppi antistatali nella più ampia cornice mondiale del terrorismo islamico. Il governo centrale istituì, quindi, un sistema di monitoraggio della popolazione uigura, che passava attraverso la geolocalizzazione dei dispositivi elettronici e portava alla confisca di passaporti. Ulteriori misure di assimilazione, oltre che di controllo, sono state implementate con gli anni, incoraggiando, per l'ennesima volta, il flusso migratorio di cinesi Han in Xinjiang, promuovendo matrimoni interetnici fra Han e uiguri e introducendo il mandarino come seconda lingua nelle scuole.

A partire dal 2017 si sono registrati diversi casi di incarcerazioni di massa e sparizione di numerosi uiguri nei campi di internamento, volti alla rieducazione dei membri della popolazione islamica della regione, oltre che uigura, anche kazaka e kirghisa,⁵⁸ coinvolgendo tutti i livelli della società uigura: dai contadini ai musicisti, dai facoltosi uomini d'affari agli intellettuali.

1.5 Osservazioni conclusive

Lo Xinjiang è «parte inseparabile della Cina da lungo tempo»,⁵⁹ si legge in un documento ufficiale del Consiglio di Stato cinese, e come tale è riconosciuto dal diritto internazionale, essendo stato conquistato militarmente nel XVIII secolo. Come si è avuto modo di segnalare in apertura, il governo cinese considera oggi gli uiguri come una delle cinquantasei *minzu* presenti nella Cina multietnica, e il lungo processo di migrazione e integrazione della storia uigura è visto dai cinesi come parte integrante del più grande processo di formazione della nazione.⁶⁰ In virtù di ciò, l'esistenza del «Turkestan orientale» come Stato indipendente mina la concezione di unitarietà storica delle due entità. A dispetto della multietnicità stessa dello Xinjiang, le diverse politiche di assimilazione all'etnia egemone Han messe in atto dalle autorità centrali hanno via via limitato lo spazio di promozione delle tradizioni culturali e storiche. Piuttosto, si è

⁵⁸ Giulia SCIORATI, *Cina: la questione uigura nello Xinjiang*, 2021, <https://www.ispionline.it/it/pubblicazione/cina-la-questione-uigura-nello-xinjiang-23987> ultimo accesso 24 marzo 2022

⁵⁹ Consiglio di Stato della Repubblica Popolare Cinese 中华人民共和国中央人民政府, *Xinjiang de ruogan lishi wenti* 新疆的若干历史问题 (Alcune questioni storiche sullo Xinjiang). Pechino, Xinhua, 2019 http://www.gov.cn/zhengce/2019-07/21/content_5412300.htm ultimo accesso 25 marzo 2022

⁶⁰ Ivi, p.3

portata avanti la lotta ai «tre mali che assalgono il Xinjiang dall'esterno»⁶¹, ossia terrorismo, separazione etnica ed estremismo religioso. In questo senso si sono spesso adottate misure estreme, ed è sintomatico che la diaspora degli uiguri sia numericamente cresciuta negli anni giungendo a formare comunità diasporiche in Europa, USA e Australia. Progressivamente la “questione uigura” è giunta sotto i riflettori della comunità internazionale, sono nate diverse associazioni a sostegno dei diritti umani degli uiguri. Fra queste la World Uyghur Congress (WUC), fra i cui leader vi è Rebiya Kadeer, conosciuta come «la madre spirituale degli uiguri».⁶² Purtroppo, però, non si nota ancora un'attenzione minimamente paragonabile a quella che si è avuta per le politiche cinesi attuate nel vicino Tibet. Mentre si scrive (2022) la situazione è in continua evoluzione: sono sempre più noti e segnalati i molti casi di campi di reclusione e da più parti si invoca l'accusa di genocidio per la Cina, accusa che conclude significativamente questa sezione del nostro lavoro.

⁶¹ THUM, *The Uyghurs in Modern China*, cit. p.14

⁶² Federico CAMPANILE, *La diaspora uigura oltre i luoghi comuni*, 2019 <https://www.china-files.com/la-diaspora-uigura-oltre-i-luoghi-comuni/> ultimo accesso 25 marzo 2022

Capitolo 2 – La musica d’arte uigura

Conclusa la prima parte relativa alla collocazione geo-culturale degli uiguri, il lavoro prosegue, da qui in avanti, entrando sempre più nel vivo del loro mondo musicale. Nello specifico, il presente capitolo si concentra sul genere tradizionale del *muqam*, ad oggi canonizzato come genere musicale nazionale del Xinjiang. È curioso che il *muqam* sia stato inserito dall’UNESCO, tra il 2005 e il 2008, fra i patrimoni immateriali della Cina, scelta alquanto discutibile se si considera che la tradizione uigura del *muqam* nasce, piuttosto, nella *koiné* delle musiche d’arte arabo-persiane-ottomane e centroasiatiche, ben lontane dal mondo cinese. Le musiche del *muqam* che risuonano fra le città-oasi dello Xinjiang hanno, infatti, una storia antica, radicata in tempi e luoghi lontani, in stretta analogia con quanto si è visto nel capitolo precedente per quanto riguarda la storia e le radici dello stesso popolo uiguro.

Il termine *maqām*, pronunciato *muqam* dagli uiguri, è altamente significativo perché è il termine che dal XIV designa complessivamente le musiche d’arte del “mondo islamico”. Come si sa, con la graduale diffusione dell’Islam a partire dal VII secolo d.C. si costituì una vasta rete di centri culturali che condividevano il medesimo retroterra culturale, messi in comunicazione attraverso le vie carovaniere della Via della Seta. Tramite gli scambi commerciali il bagaglio culturale, e quindi musicale del *maqām*, ha percorso un lungo itinerario che dal mondo arabo-persiano è arrivato a toccare le terre desertiche del bacino del Tarim.

Dall’Andalusia sino ai paesi del Mediterraneo orientale per giungere all’Asia centrale, il termine *maqām* denota ovunque un sistema musicale che è modale, monofonico, eterofonico e basato su complessi cicli ritmici che derivano dalla metrica poetica (*arūz*). Spostandosi verso est, seguendo le rotte che attraversano l’Asia centrale e giungono in estremo oriente, il termine *maqām* (*maqom*, *muqam*) non designa più solo un sistema modale, o i suoi singoli modi musicali, ma indica soprattutto una “forma ciclica”, ossia una lunga *suite* di brani specifici, strumentali e vocali. Lo stesso concetto di *suite* ricorre come principio organizzativo fra i paesi islamici del Mediterraneo, ma assume denominazioni diverse a seconda della zona: *nawba* in Marocco, *ma’luf* in Algeria, Tunisia e Libia, *fasıl* in Turchia.⁶³ Spostandosi in Asia centrale, nelle tradizioni

⁶³ Rachel HARRIS, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, Oxford, Taylor & Francis Ltd., 2008, p. 96

uzbeko-tagike troviamo il corpus monumentale delle *suites* dello *Shash maqom*, dell'*Alti-yarim maqom* e del *Chahār maqom* per arrivare poi, proseguendo verso est, alle *suites* dell'*Onikki muqam* di Kashgar-Yarkand. Sebbene sia stato canonizzato e “santificato” come “genere nazionale” in Xinjiang, l'*Onikki muqam* presenta svariate varianti regionali. Di là dagli spettacoli folkloristici o dalle esecuzioni ingessate, il *muqam* riveste ancora oggi un ruolo fondamentale nel contesto socioculturale dello Xinjiang.

2.1 *muqam*, *maqām* e Modalità

Così come la tradizione araba del *maqām* e le conseguenti varianti locali, il genere uiguro del *muqam* fa capo ad un più ampio concetto musicale: quello della Modalità. Per “Modalità” si intende un sistema di norme e consuetudini che orientano l’organizzazione della melodia nel corso di un’azione performativa prevalentemente estemporanea.⁶⁴ La Modalità caratterizza quelle culture musicali di tradizione orale/aurale, contrapposte alle musiche costruite su sistemi armonici tonali, tipicamente europee.⁶⁵ Ogni singola tradizione ha i suoi tipici ed esclusivi sistemi modali: si pensi al sistema modale del Gregoriano europeo, al sistema bizantino degli *oktōēkhoi*, a quello ottomano (*maqām*), persiano (*radīf*), indiano (*rāga*).⁶⁶

Nella maggior parte dei sistemi modali, l’esecuzione si costituisce soprattutto (ma non solo) sull’improvvisazione. Nel sistema modale arabo, ad esempio, l’improvvisazione detta *taqasīm*, si configura come una elaborazione melodica, una sorta di “ricamo”, una trama di melodie intessuta su passaggi successivi da un brano all’altro, costruiti secondo regole trasmesse oralmente di progressione melodica (*sayir*) che potremmo definire come “estemporaneità programmata”.

Un sistema modale si caratterizza principalmente per gli aspetti di “monofonia” ed “eterofonia”. Con il primo, si fa riferimento alla presenza di una singola linea melodica: non sono presenti, pertanto, quelle sovrapposizioni simultanee di suoni e altezze diverse

⁶⁴ Giovanni DE ZORZI, *maqām. Percorsi tra le musiche d’arte in area mediorientale e centroasiatica*, Roma, Squilibri, 2019, p. 21

⁶⁵ L’armonia come disciplina si sviluppa in Europa verso la metà del XVIII secolo, molto più tardi rispetto al più antico concetto di *melodia*, derivante da elaborazioni del mondo greco-ellenistico. Se l’armonia si basa sugli intervalli di tono e semitono, un sistema modale risulta invece “microtonale”, basato cioè su intervalli più piccoli o più grandi, conferendo all’esecuzione musicale una più ampia varietà di colori e sfumature.

⁶⁶ DE ZORZI, *maqām. percorsi tra le musiche d’arte*, cit. p. 21

che in un sistema armonico costituiscono gli accordi. Viene così messa in primo piano la “disposizione orizzontale” della melodia, esente dalla sovrapposizione verticale di più note emesse contemporaneamente (accordi, *clusters*) o in leggero *décalage* (arpeggi di accordi). Con “eterofonia” si fa invece riferimento all’esecuzione di una singola linea melodica suonata da più strumenti, che si differenziano l’un l’altro in termini di timbro o registro, producendo quindi suoni più o meno acuti o più o meno gravi: ogni strumento conserva pertanto una propria autonomia specifica timbrica. Va aggiunto che, al contrario della musica eurocolta del periodo classico, tipica dei secoli XVIII-XX, in una tradizione modale eterofonica ogni musicista è incoraggiato a *variare* una melodia data, prefissata, inserendovi i propri personali abbellimenti o diminuzioni: ne consegue una esecuzione di gruppo di carattere eterofonico detta, in ottomano, *cumhur* “insieme, insieme liberamente”.

Uno dei significati del termine *maqām*,⁶⁷ costitutivo nelle tradizioni musicali centro-asiatiche, è quello di “suite” o “forma ciclica”. Quando si parla di *suite* musicale, si intende una performance in cui più brani, originariamente isolati, vengono eseguiti l’uno di seguito all’altro secondo lo stesso modo musicale o in modi vicini. Da sezioni unicamente strumentali si passa gradualmente a parti cantate, talvolta in solo o, più di recente, con un coro di più voci; da brani lenti e con testi complessi si passa a brani più ritmati con testi più semplici, sino ad arrivare a sezioni concepite per la danza.

Come verrà analizzato in seguito più nel dettaglio, questi sono tutti aspetti che, nel corso dei secoli, sono giunti sino in Asia centrale tramite una catena di trattati di musicologia, determinando un forte riverbero fra le tradizioni di *muqam* delle città-oasi dello Xinjiang.

2.2 Un viaggio attraverso secoli e vie carovaniere

Prima di entrare nel vivo della tradizione uigura del *muqam*, sembra il caso di volgersi al suo luogo di origine, il mondo arabo, ed esplorare più da vicino le tappe fondamentali del viaggio che ha compiuto nei secoli.

⁶⁷ Per un’analisi più approfondita dei significati letterali del termine “*maqām*”, si veda il capitolo «Maqam: musica d’arte del mondo mediorientale e centroasiatico» in DE ZORZI, *maqam, percorsi tra le musiche d’arte*, pp. 21-33

Guardando ancora al termine *maqām*, ci si colloca nell'ampia cornice semantica delle musiche d'arte del mondo islamico. È quindi necessario soffermarsi brevemente sui significati di “musica d'arte” e “mondo islamico”. Partendo da quest'ultima, con la locuzione “mondo islamico” si fa riferimento a quella vasta area geo-culturale che a partire dal VII secolo d.C. si costituì progressivamente con la graduale diffusione dell'Islam, che, oltrepassando i confini dell'Arabia, giunse sino alla penisola iberica (Andalusia) ad ovest e, come si è visto nel primo capitolo, sino alle città-oasi del bacino del Tarim ad est. Data l'estensione di quest'area, si può immaginare l'ampiezza stessa delle musiche d'arte in questione, in termini di influenze e contaminazioni culturali. Con l'espressione “musica d'arte” ci si riferisce ad un tipo di musica nata soprattutto a corte, destinata ad un pubblico elitario, prettamente mecenati o musicofili, quindi oggetto di studio nei primi trattati di musicologia. Queste due espressioni chiave accompagnano nei secoli la nascita e l'evoluzione del *maqām*.

Sin dai primi contatti con altri popoli e culture, i primi generi musicali sorti in Arabia sotto il nome *ghina'* (termine generico per “canto”), si arricchirono e divennero sempre più sofisticati grazie all'incontro con culture musicali molto più elaborate, come quella persiana e bizantina, dando vita ad una specifica, nuova, musica d'arte tutta “islamica”. Uno dei primi centri della nascente musica d'arte fu Damasco, centro politico e culturale di primaria importanza tra VII e VIII secolo. Qui emerge la figura della cortigiana (*qaynā* al plurale *qiyān*), alla quale veniva affidato il compito di intrattenere il reggente o animare convivi maschili. L'identità sessuale dei musicisti era spesso *en travesti*. Indossando indumenti tipicamente femminili e suonando strumenti solitamente associati alle *qiyān* (liuti, cetre, flauti e arpe), ai musicisti *cross-gender* veniva affibbiata l'etichetta dispregiativa di *mukhannathun*, alla lettera “effeminati” o “ermafroditi”, riferita sia a caratteristiche fisiche che a comportamenti sociali, spesso visti come licenziosi e dissoluti.⁶⁸ Il *Kitāb al-aganī* (“Libro dei canti”) di Abu al-Farag al-Isfahānī (897-967) è una delle maggiori fonti sull'etichetta della vita musicale di corte, sulla vita dei musicisti, sui loro viaggi, su cicli ritmici e modi musicali e sulle prime teorie musicologiche.⁶⁹ Sarà tuttavia il periodo compreso fra l'VIII e il X secolo, conosciuto storicamente come “Età dell'oro” del mondo arabo-persiano, a vedere una grande fioritura nel campo della trattatistica musicologica. Si ricorda in particolare il

⁶⁸ Lisa NIELSON, *Gender and the Politics of Music in the early Islamic courts* in «Early Music History», vol. 31, 2012, pp. 235-261

⁶⁹ Giovanni DE ZORZI, *Introduzione alle musiche del mondo islamico*, Roma, Istituto per l'Oriente Carlo Alfonso Nallino, 2021, p. 27

Kitāb al-musiqī al kabīr (“Grande libro della musica”) di Abu Nasr Muhammad al-Fārābī (ca. 870-ca. 950 d.C.), uno degli intellettuali del mondo arabo più poliedrici ed “enciclopedici”. Attivo specialmente fra Baghdad, Aleppo e Damasco, al-Fārābī era anche un grande estimatore della musica, oltre ad essere un virtuoso suonatore di liuto, e il suo *Kitāb al-musiqī al kabīr* è stato riconosciuto come il primo lavoro in arabo sulla teoria musicale e sui rapporti matematici che costituiscono gli intervalli musicali.

In questo periodo di fioritura culturale emergono le prime “forme cicliche”: secondo il musicologo Owen Wright la nascita di simili forme cicliche o sequenze di brani nasceva da un fattore molto umano: ad un musicista veniva dato dal reggente un appuntamento, un “tempo, “un turno” (in arabo *nūba*); se un brano, o una sequenza di brani, piaceva particolarmente, veniva richiesto di suonarli ancora, come accade ancor oggi ovunque, e questo creava delle prime “scalette”, ossia quella che Wright definisce la proto-*nūba*. La performance era soprattutto quella di un cantore *in solo*, talvolta accompagnato da uno strumento o da un altro musicista.⁷⁰

Altre due figure di spicco nella trattatistica musicologica islamica furono Safi al-Dīn al-Urmawī (1216-1294) e ‘abd al-Qādir ibn Gaybi Marāghī (1360-1435). Safi al-Dīn si formò nella Baghdad del XIII secolo, passata sotto il dominio mongolo: qui poté contare su di un consistente *corpus* di testi tradotti da altre lingue, attinti in particolare dal mondo greco-ellenistico, e raccolti sin dal IX secolo d.C. nella biblioteca di Baghdad, la cosiddetta *Bayt al-Ḥikma* (“la casa della sapienza”): una tra le più importanti istituzioni culturali del mondo arabo, dipinta come una: «Accademia delle Scienze, in cui scienziati e studiosi potevano perseguire le loro fondamentali ricerche senza condizionamenti, grazie al generoso sostegno del trono». ⁷¹ Nel suo *Kitāb al-adwār* (“Libro dei cicli”), l’autore mette in atto un approccio più pragmatico alla musica e teorizzò i concetti di “ottava”, “tetracordo” e “tono intero”, che furono di riferimento per la struttura complessiva di un *maqām*. A ciò si aggiunge una raccolta dei principali modi musicali adoperati sino a quel periodo, denominati *shudud*.

Il termine *shadd* (al plurale *shudud*) venne progressivamente sostituito da quello di *maqām*,⁷² adoperato per la prima volta da Qoṭb al-Dīn Shirāzī (1237-1311) e infine consolidato e sistematizzato da Marāghī. Musicista, compositore e musicologo attivo fra Tabriz, Samarcanda ed Herat, Marāghī è autore di diversi trattati, fra i quali il *Jāmi al-*

⁷⁰ DE ZORZI, *Introduzione*, cit. pp. 27-28

⁷¹ S. Frederick STARR, *L'illuminismo perduto. L'età dell'oro dell'Asia centrale dalla conquista araba a Tamerlano*, Torino, Einaudi, 2017, p. 175

⁷² DE ZORZI, *Introduzione*, cit. p. 40

alhān (“Raccolta di melodie”) e il *Maqasid al-alhān* (“I significati delle melodie”). In essi Marāghī affronta le questioni musicologiche più diverse, da quelle più rarefatte, quale l’ethos dei modi, per giungere alla descrizione organologica degli strumenti musicali osservati sul campo. I suoi scritti composti in persiano, si sono propagati attraverso le vie carovaniere da Herat verso Oriente e Occidente, influenzando sia la nascita del *maqom* centroasiatico che da Bukhara e Samarcanda giunge sino alle città oasi dello Xinjiang,⁷³ su tutte Kashgar, che la nascita del *maqām* ottomano. Va notato che nel mondo ottomano-turco si rivendica un nocciolo di composizioni attribuite a Marāghī, soprattutto nella forma del *kār*, che verranno trascritte tra 1920 e 1930 da musicologi turchi.

2.3 Lo *shash maqom* di Bukhara/Samarcanda

Parafrasando S. Frederick Starr, la corte di Herat è l’emblema del periodo di effervescenza culturale del mondo timuride, tanto da essere definita da molti storici come il fulcro del “rinascimento timuride”, soprattutto in virtù della fioritura di opere poetiche, letterarie, musicali e architettoniche che vi si ebbe.

Con il passaggio dalla dinastia timuride al khanato shaybanide, il centro del potere si spostò dapprima a Samarcanda e poi a Bukhara (XVI secolo). In questo periodo la produzione artistica non incontrò lo stesso entusiasmo che avevano dimostrato i mecenati della corte timuride; tuttavia, l’eredità musicale edificata sino a quel periodo non poteva andar perduta. La scuola di Herat fu infatti di importante riferimento per la tradizione musicale dello *shash maqom*, sorta nei centri culturali di Bukhara e Samarcanda, e, in particolare, la scuola del *maqom* fondata a Bukhara ne favorì la sistematizzazione e la diffusione.⁷⁴

La tradizione dello *shash maqom* (letteralmente “sei modi”) raccolse un fornito corpus musicale trasmesso oralmente da maestro ad allievo (*ustad-shagird*) dalla seconda metà del XVI secolo sino ad oggi.⁷⁵ I testi cantati sono tratti da poesie scritte in

⁷³ Giovanni DE ZORZI, *La musica d’arte (maqom) tra Herat, Bukhara e Kashgar* in «Eurasistica», vol. 12, 2019, pp. 219-236

⁷⁴ DE ZORZI, *maqam, percorsi tra le musiche d’arte*, cit. p. 192

⁷⁵ Nell’attività di trasmissione e trascrizione, ebbero un importante ruolo compositori e musicisti ebrei attivi fra Bukhara e Samarcanda. La posizione ambigua del Corano e dalla *sunna* (“tradizione”) sulla musica, che non viene esplicitamente condannata, ma neanche incoraggiata, vede la cultura islamica

lingua *chagatay* e in persiano classico, prevalentemente a tema amoroso/spirituale, a cui attinsero gli stessi musicisti di *muqam* uiguro. Come vedremo meglio in seguito, oltre al repertorio dei testi cantati, le due tradizioni sono musicalmente legate da ulteriori aspetti di natura stilistica.

Le suites dello *shash maqom* presentano un andamento progressivo, da tempi molto lenti e dilatati a tempi più veloci e condensati, ed ogni suite prende il nome dal modo musicale in cui è eseguita.⁷⁶ Una suite di *shash maqom* presenta solitamente la seguente struttura: la prima parte consiste di una successione di brani strumentali (*mushkilot*); a questa segue una sezione cantata (*nasr*) piuttosto lunga e complessa con brani elaborati e difficili, così da essere articolata in altre due o tre sottosezioni (*sarakhbôr* e *nasr*); si aggiunge un'ulteriore parte cantata, con brani più semplici e leggeri (*savt* e *mugulcha*); infine, la suite si conclude con una parte dedicata alla danza, con accompagnamento strumentale, talvolta anche vocale.⁷⁷ Similmente, le suite dei *muqam* uiguri, alternano sezioni strumentali, vocali e danzate, passando da tempi lenti a tempi veloci, e da brani difficili a brani più semplici.

2.4 Il *muqam* dello Xinjiang

Le rotte carovaniere della Via della Seta hanno rappresentato un vettore culturale, oltre che commerciale, anche per le oasi dell'Altishahr. Se le principali influenze culturali provenivano dalle zone centroasiatiche limitrofe, anche le vicine dinastie cinesi hanno, però, avuto un ruolo preponderante nell'evoluzione musicale dell'attuale Xinjiang. Un simile incontro di culture ha dato vita ad una particolare commistione fra la cultura centroasiatica e quella cinese, portando la tradizione musicale uigura ad un ampio assortimento di generi, "gusti" e modi musicali influenzati dal vicino sistema modale cinese basato su modi esatonici e pentatonici.

Complessivamente, la musica uigura comprende diversi stili regionali, che possono essere intesi come dei prodotti autoctoni nati grazie alle differenti caratteristiche storico-culturali e geografiche di ogni singola regione, così che ogni città-

distanziarsi dalle pratiche musicali, talvolta associate ad atteggiamenti dissoluti e licenziosi, come si è visto nel caso delle *qiyān*.

⁷⁶ I modi dello *shah maqom* sono rispettivamente: *Buzruk*, *Rost*, *Navo*, *Dugoh*, *Segoh*, *Iroq*. Come si vedrà più avanti, alcuni di essi rassomigliano ai nomi dell'*Onikki muqam* uiguro.

⁷⁷ DE ZORZI, *La musica d'arte (maqom)*, cit. pp. 233-234

oasi ha creato e tutt'ora mantiene i propri repertori distintivi, pur essendo legate fra loro da una *koinè* comune.

Come si è avuto modo di approfondire nel primo capitolo, il periodo del khanato kharakhanide di Kashgar nel X secolo ha rappresentato un'importante era per lo sviluppo della cultura musicale uigura, oltre ad aver segnato l'inizio dell'islamizzazione dell'Altishahr: un caso significativo è dato da quelle bande o fanfare dette “tamburi e oboi” (*naghra sunay*) che erano solite accompagnare i re kharakhanidi in battaglia.

Il successivo periodo *chagatay* (XIV-XVI secolo) è considerato di grande importanza per lo sviluppo della tradizione musicale centro-asiatica nel suo complesso e, nello specifico, è oggi considerata l'epoca d'oro della musica uigura: molti dei testi del *muqam* tutt'oggi cantati sono infatti attribuiti a poeti-musicisti di questa epoca.⁷⁸ La prima e forse più importante testimonianza sulla musica dello Xinjiang è il *Tawārikh-i Mūsiqīyūn* (“Storia dei musicisti”), opera di Mulla ‘Ismatulla binni Mulla Mujiz risalente al 1854-55. La studiosa Elise Anderson, nella sua tesi di PhD intitolata, significativamente, *Imperfect Perfection: Uyghur Muqam and the Practice of Cultural Renovation in the People’s Republic of China*, nota come il manoscritto contenga una ricca panoramica del mondo musicale del Turkestan orientale (dalle biografie agiografiche delle figure principali nella tradizione musicale, alle descrizioni dettagliate degli strumenti musicali e i loro usi nei contesti, all'importanza del rapporto maestro-allievo – *ustad-shagird* – nella trasmissione dei repertori), ma non fornisce affatto rilevanti informazioni sul ruolo del *muqam* nei contesti popolari, quindi nella vita della gente comune.⁷⁹

Il repertorio del *muqam* uiguro viene ripartito in dodici suites modali estese, che prevedono l'esecuzione di poesie cantate, parti strumentali e danzate. Molti dei testi del *muqam* sono attinti dai maggiori poeti del mondo centro-asiatico, oltre che da racconti di origine popolare. I *muqam* sono solitamente eseguiti da un piccolo complesso di musicisti, di cui il *muqamchi* rappresenta il cantante solista, accompagnato, oltre che da voci secondarie, da strumenti tradizionali, nello specifico liuti e tamburi a cornice (*satār* e *dap*).

Gli studiosi distinguono quattro generi regionali, di seguito analizzati: l'*Onikki muqam* (“dodici modi”) della zona di Kashgar/Yarkand, quello di Turfan, il *muqam* di Qumul e il *muqam* dei dolan.

⁷⁸ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 16

⁷⁹ Cfr. Elise Marie ANDERSON, *Imperfect Perfection: Uyghur Muqam and the Practice of Cultural Renovation in the People’s Republic of China*, Bloomington (IN), Indiana University, 2019. (PhD Thesis).

2.4.1 L'Onikki muqam di Kashgar/Yarkand

La tradizione del *muqam* di Kashgar/Yarkand consiste, per l'appunto, di dodici modi, i cui nomi provengono dalla tradizione arabo-persiana, transitata per Bukhara: *Rak*, *Chäbbayat*, *Sigah*, *Chähargah*, *Pänjigah*, *Özhal*, *Äjäm*, *Ushshaq*, *Bayat*, *Näwa*, *Mushawiräk*, *Iraq*. Ogni suite, composta sia di pezzi cantati che strumentali, prende il nome dal modo di riferimento in cui è eseguita, che ne denota anche il ritmo. Quanto alla forma e all'organizzazione interna, ciascuno dei dodici *muqam* costituisce un ciclo o una suite, dalla durata complessiva di circa cinquanta minuti, contenente da venti a trenta brani, disposti in un ordine ben preciso all'interno della suite. Ed ogni brano corrisponde ad una *forma*, che si contraddistingue per il ritmo, per la sua collocazione, la sua struttura e per il suo contenuto letterario.⁸⁰

Un *muqam* completo della tradizione di Kashgar/Yarkand è strutturato come segue. La prima sezione ad aprire la suite prende il nome di *Chong näghmä* (“grande melodia”). Si compone di una parte introduttiva cantata, detta *muqäddimä*, a tempo libero, non misurato; a questa seguono altre sezioni cantate, ognuna con un nome specifico, separate l'un l'altra da intermezzi strumentali denominati *märghul*. La seconda sezione, detta *dastan* (“canzoni narrate”), contiene da tre a cinque brani cantati (essi stessi detti *dastan*) ognuno seguito da un *märghul*. Ogni *dastan* ha un proprio ritmo: il primo è cantato il più delle volte in 4/4, il secondo in 7/8 o 9/8, e il terzo e il quarto in 3/4 o 6/8. I testi dei *dastan* sono solitamente tratti da canzoni popolari e a tema amoroso. La terza e ultima sezione è detta *Mäshräp* (“raduno, festa”) ed è composta da due a sette brani posti in ordine di tempo crescente, su ritmi di 7/8 e 2/4. Ancora una volta i testi sono a carattere amoroso e tratti da canzoni popolari, eccetto la prima, attribuita ad un illustre poeta. È questa ultima sezione ad essere solitamente dedicata anche alla danza.⁸¹

Gli strumenti che vengono suonati e che magistralmente accompagnano il canto nell'*Onikki muqam* di Kashgar/Yarkand sono il *satar* e il *dap*. Il *satar* è un liuto a manico lungo, dotato di una sola corda melodica e da otto a dodici corde simpatetiche.⁸²

⁸⁰ Razia SULTANOVA, Jean DURING, Alexander DJUMAEV, *Zentralasien*. Musik in «Geschichte und Gegenwart», 2016 <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28343>

⁸¹ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 17

⁸² Le “corde simpatetiche” o “corde di risonanza” servono a potenziare il suono dello strumento. Solitamente si trovano al di sotto delle corde principali, sullo stesso ponte o su un ponte autonomo. Non

È uno degli strumenti musicali più importanti nell'*Onikki muqam*, oltre ad essere lo strumento prediletto dei maestri di *muqam* di Kashgar. Il *dap* è invece un tamburo a cornice, di cui esistono due tipi principali nel contesto uiguro: il più piccolo, detto *näghmä däpi*, dal diametro di circa 25-30 cm, è strumento indispensabile in tutte le varianti del *muqam*; il *chong dap*, più grande, è suonato perlopiù in contesti “popolari” – dai festival di villaggio (*mäshräp*) ai rituali curativi (*baqshu* o *pirghun*) – in cui più *dap* vengono accompagnati da altri strumenti o fungono da solo supporto alla voce.⁸³

2.4.2 Il *muqam* di Turfan

Spostandosi sul versante est del deserto del Taklamakan si giunge nella zona di Turfan: qui la tradizione del *muqam* presenta alcune variazioni rispetto all'*Onikki muqam*. Il numero dei modi ammonta a undici, e ogni suite, dalla durata di circa trenta minuti, si compone di sei sezioni. La prima, detta *Ghözäl*, analogamente alla *muqäddimä* dell'*Onikki muqam*, segue un ritmo libero ed è cantata da un solista. Le successive – rispettivamente *Bashchäkit*, *Yalangchäkit*, *Jula*, *Sänäm*, *Nazarqum* e *Säliqä* – seguono un ritmo progressivo, passando da tempi lenti in 3/4, 5/4 e 13/8, a tempi moderati e più andanti in 4/4 per le sezioni danzate (solitamente le ultime tre). Aldilà di tali particolarità, il *muqam* di Turfan risulta musicalmente molto vicino a quello di Kashgar, soprattutto per la struttura delle melodie. Anche nel *muqam* di Turfan, gli strumenti prediletti sono il *satar* e il *dap*. Talvolta il *muqam* di Turfan è eseguito nella versione interamente strumentale di tamburi e oboi (*naghra–sunay*), dal ritmo più lento e “zoppicante” (il cosiddetto *aksak* in 17/8).⁸⁴

2.4.3 Il *muqam* di Qumul

Ancora più ad est, avvicinandosi a Qumul, le sonorità locali sembrano tingersi di colori “più cinesi”, per così dire, dovuti forse all'ampio uso di scale pentatoniche. Secondo Jean During la tradizione del *muqam* è sorta in questa zona attorno al XVII

vengono suonate direttamente, bensì risuonano indirettamente tramite le note emesse dalle corde melodiche.

⁸³ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 17

⁸⁴ Ivi, p. 19

secolo⁸⁵ ed è notevole che le suites del *muqam* di Qumul non siano ripartite nei più consueti dodici (“*on ikki*”) modi bensì in quindici modi complessivi. Come nell’*Onikki muqam* di Kashgar, le suites sono introdotte dalla *muqüddimä* a ritmo libero, con testi attinti dalle poesie in lingua chagatay; a questa segue una suite di canzoni popolari, prive di uno specifico profilo modale o di un prestabilito schema ritmico.⁸⁶ Gli strumenti tradizionali che risuonano nelle suites di Qumul, oltre al già noto *dap*, sono il liuto *rawap*, la cetra *chang* e la viella *ghijak*. Quest’ultimo strumento viene descritto da Rachel Harris come uno strumento “ibrido”, a metà fra un *erhu* cinese⁸⁷ e un *ghijak* della tradizione dolan: il *ghijak* di Qumul sembra, così, rappresentare in sé l’espressione concreta del processo di commistione culturale fra tradizione cinese e centro asiatica.⁸⁸ Con una tavola armonica di forma sferica e un manico piuttosto corto, il *ghijak* è una viella ad arco sorretta da un piede ricurvo, a sua volta sormontato da una picca, con due corde melodiche e da sei ad otto corde simpatetiche.

Il *rawap*, come il *satar*, fa parte della famiglia dei liuti. Si tratta di un liuto a manico lungo fatto in legno di noce e decorato, nella parte inferiore, con caratteristici cornetti ornamentali posti ai lati; la tavola armonica è rivestita in pelle di serpente o di capra ed è incordata da cinque a sette corde di metallo, più altre due corde simpatetiche.

Il *chang* è una cetra su tavola percossa dotata di corde in metallo, incordate a gruppi di tre lungo un ponte rialzato. Ad oggi il *chang* viene suonato nei complessi di musicisti professionisti e raramente la si trova in contesti popolari.⁸⁹

2.4.4 Il *muqam* Dolan

Questa è probabilmente la variante di *muqam* che più si distingue dalle altre nel resto dello Xinjiang. Virando ad ovest, nella regione compresa fra Aqsu e Kashgar, fra la catena del Tian Shan e il deserto del Taklamakan, risiedono i *Dolan*, un gruppo etnico seminomade discendente da un clan mongolo. I *Dolan* rivendicano la loro unicità

⁸⁵ DURING, *Zentralasien*, cit. p. 46

⁸⁶ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 101

⁸⁷ Detto anche *huqin* 胡琴, l’*erhu* 二胡 è una viella di origine cinese, munita di sole due corde melodiche (al contrario del *ghijak*, che ne possiede altre simpatetiche) suonata con un archetto.

⁸⁸ L’arrivo del *ghijak* di Qumul è piuttosto recente e si fa risalire al XIX secolo, quando giunsero nella regione gli ensembles musicali itineranti provenienti da Pechino seguendo l’esercito Qing, inviato nel Turkestan orientale al fine di “pacificare le regioni occidentali”. Cfr. HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 101

⁸⁹ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 19

culturale rispetto al resto della popolazione uigura, e la stessa tradizione del *muqam* possiede delle caratteristiche a sé. Da alcuni musicisti autoctoni denominato *bayawan* (“deserto”), il *muqam Dolan* è interamente danzato, spesso con movimenti che rievocano scene di caccia.⁹⁰ Vi sono in tutto nove modi, ed ogni suite, con una durata che non supera i dieci minuti, si compone di cinque sezioni: la *Muqāddimā*, come per le altre varianti di *muqam*, preludio cantato a tempo non misurato; segue la *Chäkitmä*, con un ritmo di 6/4, che segna l’inizio della danza; la *Sänäm* in 4/4; la *Säliqäs* sempre in 4/4, in cui i danzatori cominciano a muoversi seguendo ampie traiettorie circolari; a concludere, la *Serilma* in 4/4 o 5/8, in cui la danza si fa sempre più roteante, portando talvolta alcuni danzatori ad entrare in uno stato di trance. Come nelle altre zone, anche qui le suite di *muqam* risuonano in sottofondo in occasione dei festival di villaggio (*mäshräp*), in cui, oltre alle musiche e alle danze, la comunità si riunisce in attività collettive, sia di tipo ludico che educativo-morale.

2.4.5 Le Ili Nakhsha

A queste quattro varianti di *muqam* se ne aggiunge una ulteriore, tipica della valle del fiume Ili (Xinjiang settentrionale), che, similmente alla tradizione dolan, possiede caratteristiche proprie a determinarne l’unicità. Lo stesso Jean During tende a definire il *muqam* dolan e la tradizione di Ili all’interno della categoria di “*muqam* regionali”, considerandoli a parte rispetto ai “*muqam* principali”.⁹¹

Il repertorio sorto nella regione del fiume Ili, è detto, per l’appunto, *Ili Nakhsha* o *Ili Nakhshisi*, o anche *Nakshesi*. Il termine *naksh* significa letteralmente, e significativamente, “decorazione, ornamento, disegno”. Il repertorio della regione presenta delle suite più brevi rispetto a quelle dell’*Onikki muqam*, dalla durata compresa fra i quindici e i trenta minuti, e composte da un minimo di cinque a un massimo di dodici brani cantati, detti, per l’appunto, *nakhsha*. Tale caratteristica fa delle *Ili Nakhsha* un genere più “leggero” rispetto alle suite più lunghe ed elaborate di Kashgar e Yarkand, quindi molto amato ovunque dagli uiguri sia nello Xinjiang che nei paesi della diaspora.⁹²

⁹⁰ DURING, *Zentralasien*, cit. p. 46

⁹¹ Ibid.

⁹² DE ZORZI, *Maqam, percorsi tra le musiche d’arte*, cit. p. 203

2.4.6 Un esempio di *Rak muqam*

Qui di seguito si riporta un esempio di testo cantato tratto dal *Rak muqam* della tradizione di Kashgar/Yarkand desunto dalla traduzione dal cinese.⁹³ È stata presa in considerazione la prima sezione (*Chong näghmä*) suddivisa nelle rispettive sottosezioni: *muqaddima*, *täzä*, *jula*, *chong säliqä* e *näghmä säliqä*, *päshru* e *täkit*. Il tema principale del testo è l'amore appassionato e tormentato (*ašk*) per una giovane fanciulla: non ricambiato, l'innamorato si strugge di dolore, così da trovare consolazione nel vino e, in ultimo, nella morte.

[*Muqaddima*]

*Le corde del mio satar vibrano come i legami della vita
Chi è affranto può trovarvi consolazione, ma ugualmente può trovarvi tristezza e malinconia.*

*Sono profondamente immerso nella melodia del muqam, e profondamente mi soffermo sul mio spirito
Se mi abbandono all'amore tanto agognato, vi suonerò dinanzi con estrema reverenza.*

*Dicono che un muqam si debba cominciare con l'Huseyni e con l'Ejem,⁹⁴
ma io suonerò il Bayat,⁹⁵ più dolce e melodioso.*

*Per onorare Allah, comincerò a suonare instancabilmente un Bayat
Per consolare i cuori affranti suonerò allegramente un Näwa.*

*Con un Rak, alternato ad un Ushshaq, raggiungerò la somma estasi,
e giorno e notte suonerò placidamente un Mushawräk e un Pänjigah.*

*Con Iraq, Chäbbayat e Özhal accenderò la mia immaginazione,
e dagli albori del giorno fino al sorgere del sole, suonerò un Chähargah, aspettando
trepidamente di incontrare il mio amore.*

*Quando attraversai i monti che ci separavano, fui appagato di gratitudine per il nostro incontro
Brindiamo al nostro rincontrarci con del buon vino, accompagnerò il tutto con un Sigah!*

*E allora riuniamoci,⁹⁶ beviamo sino all'ebbrezza,
alziamo i calici colmi di vino e brindiamo per il tuo tanbur.⁹⁷*

[*Täzä*]

⁹³ Il testo da cui è stata effettuata la traduzione è reperibile al seguente link, dove è possibile ritrovare la versione in uiguro, con rispettiva traslitterazione, e in cinese: <https://www.youtube.com/watch?v=k2FBEbZq37E>

⁹⁴ In turco-ottomano *Acem*.

⁹⁵ Di qui in poi vengono citati i nomi dei dodici *muqam*, secondo una consuetudine della poesia persiana che risale almeno all'XI secolo.

⁹⁶ Il significato di "riunirsi", "ricongiungersi" è qui espresso con il termine *mashreb* (traslitterato in cinese con 麦希热普 *maixirepu*).

⁹⁷ Il *tanbūr* è un altro tipo di liuto a manico lungo, molto importante per le tradizioni musicali di area mediorientale e centroasiatica. Lo stesso al-Farabi ha dedicato un'intera parte del suo *Kitab al-musiqa* alla storia dello strumento.

*I raggi luminosi che irradiano la via risplendono dal sole che si riflette lucente nel bicchiere di vino,
e da lì si leva una voce: «nel calice è comparsa l'immagine reale del mio amore»*

*Se nella coppa del tuo cuore apparirà un'ombra cupa, ecco che t'ammanterai di tristezza
Coppiere, se solo apprezzerai questo vino, potrai diradare le scure nubi nel tuo cuore.*

*Il vino è come la persona amata, il mendicante lo trangugia da una coppa scheggiata,
ma non per questo è inferiore all'eroe in viaggio, alla ricerca del tesoro di Jian Zhen.⁹⁸*

*Il calice dorato e il forte vino possiedono questa nobile e incomparabile funzione.
Per loro, anche la persona più indisposta donerebbe "cento mondi e mille vite".⁹⁹*

*A tutti voi che preferite la sobrietà, vi invito a ripudiare le convenzioni sociali:
entrate in una locanda!*

*E se sarà innalzato un brindisi,
il primo bicchiere verrà donato a me, povero e rispettoso mendicante.*

*Il buon vino sversato nei bicchieri irradia una perfetta brillantezza,
e persino i tesori più preziosi vengono rifiutati e disprezzati in suo onore!*

[Jula]

*Sveglia quei due cerbiatti giocosi dal loro sonno profondo,
lascia che si divertano nel giardino, non abbandonarli nel tuo mondo onirico.*

*Col disperdersi del sudore dolce, una bellissima chioma sarà trasportata nella mia umile dimora.
Tutte le stelle della galassia si inchineranno ammettendo la loro sconfitta, e tutta la gente tratterrà il respiro con sommesso rispetto.*

*Svela il tuo volto luminoso, brillante come i raggi del sole,
lascia che i miei occhi ormai prosciugati piangano ancora una volta lacrime scintillanti.*

*Oh cielo, per cercare l'amore ho emesso così tanti gemiti che ora sono ridotto in cenere,
insegna a Ferhad e Mejnuni il segreto del vero amore.*

[Chong säliqä]

*La tua vita, la mia vita, non appartengono dopotutto alla stessa vita?
Per te, perché mai non potrei sacrificare la mia?*

*Per te, unicamente per te, vorrei riuscire a disperdere la mia esistenza.
Il mio cuore è già a pezzi, le mie viscere già distrutte, i miei occhi sempre più inondati di lacrime.*

[Näghmä säliqä]

*I segreti non possono essere facilmente rivelati, ma diversa è la conoscenza.
Posso distinguere il dolore dall'assenza di dolore, ma ben diverso è avere un caro amico al proprio fianco.*

Quando possiedi ricchezze, i tuoi amici ti sono accanto, riempiono la tua casa come fosse un bazaar

⁹⁸ Stupisce questo accenno a Jian Zhen 鉴真 (688-763), il quale fu un monaco buddhista cinese, di grande importanza per la diffusione del Buddhismo in Giappone. L'accenno potrebbe far pensare ad una interpolazione posteriore sinizzante.

⁹⁹ In cinese, reso con l'espressione 成百个世界 , 成千生命 cheng bai ge shijie, cheng qian shengming.

Diverso è quando sei povero e malato: amici e familiari non si cureranno di te.

[Pāshru]

*Son giunto sin qui per ammirare il tuo volto, simile alla luminosa luna.
Son giunto sin qui per accogliere con dolcezza il tuo strenuo tormento d'amore.*

*Il folle desiderio dei tuoi bellissimi capelli mi ammala,
Son giunto sin qui per implorarti di curare questa malattia d'amore con il tuo farmaco
miracoloso.*

*Vorrei riuscire a celare questo tuo vasto, sconfinato mare.
Son giunto sin qui per esplorare i tesori che vi sono nascosti.*

*Oh dolce fanciulla, bella come i fiori, se ancora mi chiedi perché mai sia giunto sin qui:
son giunto sin qui per ammirare il tuo viso, così bello da fare tremare la terra.*

*Mi basta una piccola visione di te che i miei sensi si perdono, la mia anima si dispiega.
Son giunto sin qui perché, come Mejnuni, sono malato d'amore per te.¹⁰⁰*

*Coppiere, prepara per me un calice d'oro,
così che potrò bere il vino tanto sacro e tanto amato, così che potrò consolare questa mia
solitudine.*

[Secondo Pāshru]

*Oh cielo, io e la mia amata ci siamo separati, ora siamo soli e abbandonati:
a confronto, non è niente perdere la vita.*

*I miei sensi si diradano se si riversano in lei.
Se si abbandona la luce del sole, come si può ancora mostrare ciò che resta delle ceneri
fluttuanti?*

*Oh, Ayazi¹⁰¹, il senso della parola "vita" sta nelle cicatrici,
inflitte dal doloroso rimpianto per aver abbandonato una vita ardente.*

[Terzo Pāshru]

*Coppiere, prepara per me un calice d'oro,
così che potrò bere il vino tanto sacro e tanto amato, così che potrò consolare questa mia
solitudine.*

*Spalanca la porta della benevolenza per il mio mashrap
Son giunto sin qui perché sei andata via pagando il pegno per il tuo desiderio d'amore.*

[Takit]

*Dal dolore, l'inverno freddo ha reso pallido ed emaciato il mio giovane viso.
Oh dolce fanciulla, ti prego di apprezzare questa mia primavera in declino.*

*Il giorno ancora non si è riscaldato, e neanche la notte ha trovato la sua pace.
Il fuoco ardente del tormento ha incendiato senza sosta, giorno e notte, i miei giorni e il mio
tempo.*

*Mi ritrovo nelle sue profondità, sospirando e piangendo, tanto da spezzarmi le ossa
Ma lei, senza cuore, resta sorda alla mia sofferenza.*

¹⁰⁰ Si allude qui alla tipica coppia della lirica arabo persiana, quella di Layla, o Leyli, e del suo amante Majnun che diviene folle d'amore per l'amata.

¹⁰¹ Questo è il *takhallos*, ossia, secondo i canoni della poesia persiana, il nome d'arte dell'autore che qui si rivolge a sé stesso.

*Amici, dopo la mia morte seppellitemi nei pressi della sua dimora,
così che il suo cammino sarà condotto sulla mia tomba, che tutti calpesteranno.*

*Hiweyda¹⁰² disse piangendo: «l'essere umano è destinato all'inevitabile morte».
Se pur morirò senza rimpianti, qualora potessi ammirare il cuore della mia amata per l'ultima
volta, allora innalzerò il mio tanbur e il mio calice di vino.*

2.5 Āmānnisā Khān, regina del *muqam* ed eroina culturale

Questa esplorazione panoramica attraverso le sonorità del *muqam* uiguro necessita di un'ultima sosta imprescindibile: XVI secolo, khanato di Yarkand. Qui, sull'orlo occidentale del deserto del Taklamakan, regnava il sultano 'Abd ar-Rashid Khan (1509-1570), la cui storia tuttavia non risulta più importante della storia di una delle sue concubine: Āmānnisā Khān Nafisi (1526-1560), considerata nell'attuale Xinjiang come "eroina culturale" e fondatrice del *muqam*. Si devono tali appellativi all'opera di collezione e sistematizzazione dell'*Onikki muqam*, attribuitale nel periodo in cui risiedeva presso la corte di Yarkand come moglie del khan. L'importanza della sua opera è stata trasmessa nei secoli sino alla contemporaneità attraverso svariate testimonianze culturali, legate l'un l'altra da rimandi intertestuali che, nel tempo, hanno dato forma alla storia-leggenda di Āmānnisā Khān. Ciò che rende ancor più interessante la mitizzazione di questa figura è la cornice storica dello Xinjiang del XX secolo in cui si inserisce.¹⁰³ Come si è avuto modo di osservare nel primo capitolo, nel processo di creazione dell'identità nazionale uigura, è stato molto importante il contatto fra attivisti politici uiguri ed intellettuali sovietici, il cui pensiero ha influenzato quella che Elise Anderson definisce «costruzione degli eroi culturali dello Xinjiang».¹⁰⁴ La creazione di figure-simbolo nel Turkestan orientale cade sotto una più ampia retorica di stampo marxista-leninista, alla base del paradigma rivoluzionario cinese del XX secolo, atto a

¹⁰² Si allude qui al noto poeta centroasiatico di lingua chagatay Huvaydo.

¹⁰³ Da qui in poi seguono Elise Marie ANDERSON, *The Construction of Āmānnisā Khan as a Uyghur Musical Culture Hero* in «Asian Music», vol. 43, 2012, pp. 64-90 e Giovanni DE ZORZI, *Intorno alla musica d'arte (muqam) degli uiguri*, in «Eurasistica» vol. 18, 2021, pp. 205-232

¹⁰⁴ La studiosa ricorda, in particolare, altre due figure di spicco determinanti per l'edificazione della cultura uigura. Muhammad al-Kashgari e Ahmetjan Kasimi. Al-Kashgari è stato un lessicografo, filologo, linguista e turcologo. Nato a Kashgar nel 1008, probabilmente da famiglia nobile, viene ricordato per il suo *Dîvânü Lugati't-Türk* ("Libro della lingua turca"), con cui ha favorito l'evoluzione e la divulgazione della lingua turca. Kasimi è stato invece un politico uiguro di ispirazione sovietica, e nello specifico, membro del governo della Seconda repubblica del Turkestan orientale (1944). Al momento dello scioglimento della Repubblica, Kasimi si batté per preservarne l'unitarietà, difendendo i diritti della popolazione uigura insorta e tentando accordi bilaterali con Nanchino.

delegittimare le forze nazionaliste. Le figure emerse da tale narrazione divennero depositarie di importanti valori, oltre che portavoce della cultura di un intero popolo.¹⁰⁵

Le testimonianze cui si fa riferimento nella costruzione di Āmānnisā Khān come figura eroica dello Xinjiang comprendono diverse forme “multimediali”, prima fra tutte il già citato *Tawārikh-i Mūsiqīyūn* di Mujiz. Risalente al 1854-55, il manoscritto fu rinvenuto solo negli anni Cinquanta del XX secolo a Yarkand nella sua versione originale in lingua chagatay, quindi ripubblicato nel 1982 in uiguro moderno, ad opera di Anvar Baytur e Xamit Tomiir. In realtà, come precisa Anderson e com’è facile intuire, Mujiz non è la fonte primaria a cui si fa risalire la storia di Āmānnisā Khān: egli stesso, per la stesura del manoscritto, ha attinto alla tradizione orale tramandata nei secoli, assumendo quindi una parte attiva nell’azione di decostruzione e ri-contestualizzazione della narrazione. Inoltre, il rinvenimento del *Tawārikh-i Mūsiqīyūn* e la successiva traduzione in lingua uigura furono importanti avvenimenti, contemporanei ai due progetti di canonizzazione dell’*Onikki muqam*, negli anni Cinquanta prima e Ottanta poi,¹⁰⁶ che, se da un lato hanno permesso un forte riverbero culturale della tradizione del *muqam*, dall’altro quest’ultima è andata incontro ad una graduale “sinizzazione”. Ad ogni modo, all’interno di tale processo, l’opera di raccolta, traduzione e disseminazione di narrazioni storiche, fra cui la stessa biografia di Āmānnisā Khān, ha giocato un importante ruolo nel raccontare l’origine e l’evoluzione dell’*Onikki muqam*.

Nel manoscritto, la storia di Āmānnisā Khān si apre con l’incontro fra Āmānnisā e Abd ar-Rashid Khan. Si racconta che il sovrano, durante una battuta di caccia, si imbatte nella modesta baracca in cui Āmānnisā, di soli tredici anni, vive assieme a suo padre Mahmut. Qui l’attenzione del khan è attratta da un *tanbur* addossato ad una parete, e subito chiede a Mahmut di suonarlo per lui. Quest’ultimo però replica di non esserne in grado e che la vera musicista della casa è invece la sua amata figliola: Āmānnisā si prodiga così nell’esecuzione di un *ghezel*,¹⁰⁷ elogiando il sovrano per la sua gentilezza e benevolenza, facendo inevitabilmente breccia nel suo cuore. Così, dopo aver stabilito il

¹⁰⁵ Nello specifico, Anderson fa riferimento a tratti ben determinati, molti dei quali aderiscono perfettamente alla figura di Āmānnisā Khān. L’eroe o l’eroina, per essere considerati tali, devono incarnare i seguenti caratteri: avere le proprie radici nel contesto culturale locale; appartenere ad una minoranza, così da evidenziare il ruolo determinante dei gruppi nella costruzione identitaria; essere promotori di idee progressiste, frutto di un’educazione “scientifica”, non religiosa; infine, avere un background vicino ad un contesto povero e rurale.

¹⁰⁶ Per un approfondimento sulla questione della canonizzazione del *muqam*, si veda il capitolo «Negotiating the Canon» in HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, pp. 67-93

¹⁰⁷ Il termine *ghezel* deriva dal persiano *ghazal* e indica un genere poetico e musicale della tradizione classica. Per altro, la sezione introduttiva delle suite di Turfan prende essa stessa il nome di *ghāzāl*.

compenso per la sposa, i due contraggono matrimonio e Āmānnisā Khān si trasferisce nella corte di Yarkand, dove trascorre i successivi vent'anni intenta nella composizione e stesura di *muqam*. Come nota Anderson, stando alla biografia riportata da Mujiz, non si ritrova alcuna menzione circa l'opera di raccolta dei repertori musicali ad opera di Āmānnisā Khān, ad oggi uno degli aspetti, se non quello più ricorrente ed importante, della storia del *muqam*.

Effettivamente, il tassello mancante diviene parte nella narrazione dominante grazie ad un altro prodotto culturale, che trae a sua volta spunto dal *Tawārikh-i Mūsiqiyūn*: si tratta dell'opera teatrale *Āmānnisāxan: tarixiy diramma* (“Āmānnisāxan: un dramma storico”), pubblicata nel 1983 dall'uiguro Säypidin Äzizi (1915-2003), primo governatore della provincia autonoma dello Xinjiang e membro del Partito comunista, oltre che parte attiva del progetto di canonizzazione dei dodici *muqam*. Nel suo dramma storico, Äzizi propone una ricontestualizzazione della biografia di Āmānnisā Khān narrata da Mujiz, arricchita con nuovi elementi e ad oggi accettata come realtà storica. Nell'opera, infatti, Ammanisa Khan è dipinta non come la creatrice del *muqam*, bensì come colei che, nel XVI secolo, raccolse e uniformò un già esistente repertorio di dodici *muqam*. Una vera e propria attività di *fieldwork*, com'è definita da Harris, che vede la regina impegnata nelle sue “spedizioni di ricerca” di villaggio in villaggio, al fine di raccogliere le varie tradizioni musicali delle genti del regno.¹⁰⁸ Tale opera di raccolta dei *muqam* è ordinata dallo stesso Abd ar-Rashid Khan con un editto, tuttavia inizialmente ostacolata dalle autorità clericali che ritengono il *muqam* una mera, frivola distrazione per l'attività governativa del khan. Nonostante i complotti di corte, il progetto va a buon fine, soprattutto grazie all'attività di Āmānnisā, che qui assume un ruolo attivo, anziché restare isolata nella corte di Yarkand come invece racconta il *Tawārikh-i Mūsiqiyūn*. Äzizi, attraverso il rifacimento dell'opera, crea quindi un ponte semantico fra la nobile azione della regina, la quale benevolmente ha donato la tradizione del *muqam* ai posteri, e i progetti di canonizzazione a lui contemporanei, quasi conferendovi una profetica ragion d'essere.

L'opera di Äzizi ricevette un tale seguito da divenire a sua volta ulteriore spunto per le successive forme culturali incentrate sulla figura di Āmānnisā Khān. Nel 1984 fu infatti pubblicata una serie di libri di testo per le scuole superiori, pensati per illustrare agli studenti il canone letterario uiguro, includendo così la biografia di Āmānnisā in qualità di poetessa e scrittrice. All'interno della narrazione si inseriscono gran parte

¹⁰⁸ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 40

degli elementi introdotti da Mujiz, come la capacità di comporre ed eseguire magistralmente *muqam* già in tenera età, ma anche l'importanza della sua opera di raccolta e diffusione della tradizione musicale, evidentemente tratta dal *Tarixiy diramma*.

Una significativa influenza del dramma storico di Äzizi si può notare nel film di Wang Yan, *Āmanisahan/Amanisaxan* del 1994, adattamento dell'opera teatrale a prodotto cinematografico. È interessante osservare come gli aspetti più enfatizzati all'interno del film siano l'origine popolare della tradizione del *muqam* e l'estensiva opera di ricerca di Āmānnisā Khān, rafforzando così il legame fra la mitica tradizione passata e quella presente. In maniera significativa, la tradizione del *muqam* presentata nel film non ha alcuna iniziale associazione con l'ambiente della corte: già nella prima scena, la musica del *muqam* fa da sfondo a scene di vita quotidiana del villaggio; quando successivamente Āmānnisā si trasferisce presso la corte del sovrano, amici e parenti si radunano attorno a lei, suonando e cantando un *muqam* come forma di commiato; infine, una volta giunta a corte, Āmānnisā viene accolta con una solenne cerimonia, con canti e danze che, tuttavia, nulla hanno a che fare con i dodici *muqam*; sarà per l'appunto, l'arrivo di Āmānnisā, una semplice paesana, a portare la tradizione nel contesto elitario.¹⁰⁹ Come sostiene Harris, il legame con le masse popolari ha permesso ai musicologi – o “*muqam-ologists*” – di collocare il genere del *muqam* all'interno della categoria di “musica folk”, vicina al popolo, così da prevenire eventuali attacchi dagli estremisti di sinistra.¹¹⁰

Tale aspetto, sebbene meno esaltato e ancora una volta decostruito, ritorna nel romanzo di Yasinjan Sadiq Čoğlan pubblicato nel 2003, intitolato *Mālikā Āmānnisāxan, küylär xanishi* (“La principessa Āmānnisāxan, regina delle melodie”). Qui l'autore colloca la famiglia di Āmānnisā in un contesto privilegiato e borghese, dal quale tuttavia è costretta a fuggire in seguito a uno scandalo di corte: solo allora approdano nell'umile baracca all'interno del villaggio dove condurranno una vita semplice e modesta. Aldilà

¹⁰⁹ L'enfasi posta continuativamente sull'origine popolare del *muqam* e della stessa Āmānnisā, sembra essere un chiaro riflesso della concezione maoista dell'arte. Secondo Mao Zedong, i veri attori della rivoluzione dovevano essere contadini, soldati e operai, ed in quanto tali dovevano rappresentare il centro della narrazione non solo come oggetto, ma come vero e proprio soggetto di questa. L'intellettuale pertanto doveva identificarsi appieno con le masse popolari, condividere il loro stesso orizzonte culturale, «riformare i pensieri e sentimenti, rieducarsi immergendosi fra le masse, immergendosi nel processo di lotta reale» - si fa qui riferimento ai celebri discorsi di Mao tenuti a Yan'an nel 1942 in occasione della Conferenza sull'arte e sulla letteratura (延安文艺座谈会 *Yan'an wen yi zuotanhui*).

¹¹⁰ HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 41

di tale stratagemma atto a romanzare ulteriormente la narrazione, nel resto del romanzo ritornano le connessioni intertestuali e i *topoi* ricorrenti, sinora analizzati.

A questi prodotti culturali si aggiunge il non meno importante mausoleo eretto in onore di Āmānnisā Khān nel cimitero di Yarkand attorno al 1992. All'interno vi è la stanza adibita al sarcofago, su cui si legge in uiguro «qui giace la poetessa e musicologa Āmānnisā Khān».¹¹¹ Sulle pareti che circondano la tomba, figurano un dipinto, che la ritrae seduta ad una scrivania intenta a comporre *muqam*, una targa commemorativa in cui è riportata la sua biografia in cinese, uiguro e inglese, e dodici pannelli su cui si leggono i nomi dei *muqam*. Tutti elementi che acquisiscono diversi livelli di significato, dalla valenza storica, ornamentale e spaziale, accogliendo la principessa nel luogo del suo eterno riposo, conferendo rispettoso valore al contributo che ha donato alla cultura uigura.

Infine, come ricorda Elise Anderson, passeggiando per le strade affollate di Urumuchi, Kashgar o Yarkand, è facile imbattersi nella miriade di raffigurazioni della regina. Dalle statue erette per la città di Yarkand che la ritraggono mentre suona il *satar*, agli strumenti musicali, specialmente *dap*, decorati con la sua immagine, in vendita nei negozi di musica o nei brulicanti bazaar, spesso accompagnata dalle immagini dei già citati Ahmetjan Kasimi e Muhammad al-Kashgari, divenuti, assieme alla “regina delle melodie”, simboli storici e depositari di valori fondanti per la società uigura contemporanea.

2.6 Osservazioni conclusive

Giunta alla contemporaneità, la tradizione del *muqam* non ha cessato di essere rielaborata e piegata a nuove interpretazioni ideologizzanti. Nel periodo della Rivoluzione culturale (1966-1976) molti esponenti del mondo artistico, compresi musicisti di *muqam*, furono arrestati o portati nei campi di lavoro, costretti così ad abbandonare la loro produzione artistica. Dopo la Rivoluzione (1966-1976) ci fu uno strenuo tentativo di recuperare la tradizione, portando per altro scrittori, musicisti, artisti ad esprimere le ferite inflitte dall'esperienza traumatica tramite la loro arte. Verso la

¹¹¹ ANDERSON, *The Construction of Āmānnisā Khan*, cit. p. 74

fine degli anni Settanta, l'impegno di Säypidin Äzizi nel restaurare l'*Onikki muqam* radunò musicisti da tutta la provincia ad Urumchi, attuale capitale dello Xinjiang, dove artisti esemplari quali Zikiri Halpata e Husanjan Jami¹¹², furono da esempio per coloro i quali risultarono fra i più affermati musicisti di *muqam*. Questi ultimi, a loro volta, disseminarono la tradizione nelle varie culture locali, producendo così un revival che si propagò a macchia d'olio nella regione. L'opera di raccolta e diffusione, che intanto ritrovava la sua eco nella storia di Āmānnisā Khān, proseguì dapprima con l'istituzione di un Comitato di Ricerca sul Muqam, incorporato nel Xinjiang Muqam Ensemble a fine anni Ottanta: un apparato statale che ad oggi vede oltre un centinaio di artisti, sia uomini che donne, impegnati nella ricerca, riscrittura e performance dell'*Onikki muqam*.¹¹³

Tale opera ha visto tuttavia la costante intercessione delle politiche statali, ancora non del tutto spogliate della passata impostazione maoista, per cui «l'arte doveva essere a servizio della politica». Un ruolo determinante è stato giocato, ed è giocato tutt'ora, dagli ensemble statali, fra cui lo *Xinjiang Song and Dance troupe* (新疆歌舞团 *Xinjiang gewutuan*): finanziati con fondi statali, tramite le prime tournée in Cina e all'estero, da un lato erigevano l'immagine di una grande Cina multietnica, dall'altro promuovevano il patriottismo e l'immagine del Partito. Se le politiche di apertura portarono l'*Onikki muqam* oltre i confini uiguri, questo tuttavia risultò intaccato dai vari rifacimenti artificiosi che avevano l'obiettivo di renderlo più «moderno e scientifico» (现代科学 *xiandai, kexue*),¹¹⁴ fruibile per un pubblico più ampio, intaccando gli aspetti originari della tradizione con costruzioni “all'occidentale”, ad esempio tramite l'impiego di armonizzazioni e di strumenti euro-colti all'interno degli ensemble.¹¹⁵

Un simile revival si ebbe in un'atmosfera che considerava ora la tradizione del *muqam* in un'ottica “sinizzata”, ma determinò profondi cambiamenti nell'intero panorama sonoro uiguro. A cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta, si assistette, infatti, ad un generale, progressivo e significativo distanziamento di molti musicofili e musicisti dalla tradizione musicale, e ad un sempre maggiore fascino per i nuovi sound

¹¹² HARRIS, *The Making of a Musical Canon*, cit. p. 42. L'autrice non specifica le date di nascita e morte di questi due autori Novecenteschi.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Due delle parole chiave della politica delle Quattro modernizzazioni (四个现代化 *si ge xiandai hua*) promossa da Deng Xiaoping nel 1977.

¹¹⁵ Rachel HARRIS, *Music, Identity and Representation: Ethnic Minority Music in Xinjiang, China*, London, School of Oriental and Asian Studies, 1998

che iniziavano a farsi strada in Cina e nello Xinjiang. Questo portò ad una nuova e graduale sperimentazione musicale: l'apporto di nuove tecniche e strumenti musicali, come chitarre elettriche e sintetizzatori, permise alle sonorità del *muqam* di incontrarsi e scontrarsi con nuove tendenze, ponendo le basi per la nascita della cultura musicale Pop, che verrà affrontata nei prossimi capitoli. Al centro di tale commistione, è stata determinante, e lo è tutt'ora, l'azione ambivalente di molti artisti che, seppur costretti nella morsa fra l'indipendenza artistica e l'adeguamento alle politiche statali, hanno tuttavia ampliato il *Soundscape* uiguro.

Capitolo 3 – Nascita e diffusione del Pop uiguro

Processes of culture production in the changing spatial contexts of globalization have become primarily a question of identity politics, and that electronic media transform the field of mass mediation because they offer new resources and new disciplines for the construction of the imagined selves and imagined worlds.¹¹⁶

La questione del sé identitario non ha cessato di essere un tema di primaria importanza per la comunità uigura che, a confronto con le sfide della modernità, si è ritrovata a dover ridefinire le modalità di espressione e manifestazione della propria identità, costantemente rapportata ad una Alterità egemone, coercitiva e dominante. L'espressione di un sé identitario ben si coniuga con la sfera musicale, sia nella modernità che nel passato – come si è visto nel secondo capitolo quando si è presa in esame la tradizione del *muqam*. Di qui in poi, il lavoro prosegue tentando di avvicinarsi al mondo del Pop uiguro, quindi di dispiegare i possibili legami che intrecciano quest'ultimo alla *Uyghurness*. E di qui in poi una serie di eterogenee questioni si intersecano nel tentativo di offrire risposte, il più possibile convincenti, a diversi quesiti all'origine della ricerca: che cos'è la musica (o la cultura) Pop? E perché arriviamo a parlarne in questa sede? In questo caso specifico, è possibile parlare di Pop uiguro? E cosa rende il Pop uiguro propriamente tale? Qual è l'importanza che il Pop riveste per la società uigura moderna?

Per tentare di rispondere a questi interrogativi, è sembrato necessario riflettere sulle modalità in cui si è venuto a creare nello Xinjiang un genere musicale classificato, per l'appunto, sotto la categoria di "Pop": questo ha portato a prendere in esame la nascita e la formazione dell'industria musicale uigura, fenomeno piuttosto recente, sino all'emergere di forme di diffusione alternative che, parallelamente ai canali *mainstream*, contribuiscono a fare della musica una forma espressiva "Popolare", appannaggio di un pubblico ampio e variegato. Lo stato attuale della musica uigura, polarizzata fra l'ufficialità delle istituzioni e un mondo musicale *Underground*, è paradigmatico perché contiene in sé le contraddizioni e i paradossi che si dispiegano a livello sociale in tutta la

¹¹⁶ Rachel HARRIS, *Reggae on the Silk Road: The Globalization of Uyghur Pop*, in «The China Quarterly», vol. 183, 2005, p. 628

Cina, in particolare nel rapporto di subalternità che si ha tra il gruppo dominante Han e la costellazione delle minoranze etniche.

3.1 Musica Folk e Musica Pop

Prima di entrare nel vivo del mondo del Pop uiguro, sembrano necessarie alcune precisazioni sui termini adoperati. Quando parliamo di “musica Pop” ci riferiamo ad un tipo di musica ampiamente diffusa, fruibile ad un vasto pubblico, ma, soprattutto, nell’epoca della riproducibilità dell’arte, misurabile dal numero di copie vendute. Il genere Pop è “popolare” perché largamente ascoltato, stampato ma, soprattutto, distribuito su supporti che, naturalmente, sono mutati nel tempo (LP, musicassette, CD, mp3 eccetera) così come sono mutate le forme e le modalità della distribuzione.

Un altro termine che ci riporta al significato di “Popolare” in ambito musicale è quello di “Folk”. A dispetto della comunanza di significato, le accezioni di “Pop” e “Folk” sono, però, ben diverse e designano due sfere musicali che hanno alcuni aspetti in comune, ma divergono per molti altri, a partire dall’epoca e dal contesto in cui emergono e si diffondono.

Per ritrovare le origini del concetto di musica Folk, ci si deve collocare storicamente nel contesto preromantico europeo, e, nello specifico, nella Germania del XVIII secolo. Il contesto tedesco di quel periodo risultava territorialmente frammentato, riportando gli effetti della Riforma Protestante, della Controriforma (XVI secolo) e della Guerra dei Trent’anni (1618-1648). La disgregazione che ne derivò portò alla formazione di oltre 1800 corti distrettuali, l’una indipendente dall’altra: una disgregazione territoriale che inevitabilmente si accompagnava ad una disgregazione dell’identità nazionale. A ciò si aggiungeva un graduale abbandono dell’uso del tedesco, a favore della lingua francese, che aveva attecchito, di pari passo ai precetti illuministi, negli ambienti aristocratici. In tale quadro storico il filosofo tedesco Gottfried von Herder (1744-1803) è riconosciuto come il promotore di quello che fu un vero e proprio processo di ricostruzione dello spirito nazionale della Germania. Herder vedeva la classe contadina come vera depositaria dell’identità nazionale, poiché, avulsa dal processo di civilizzazione e non intaccata dai valori “razionali” dell’Illuminismo, conservava una morale autentica, custodita in una dimensione emotiva e

“irrazionale”.¹¹⁷ La ricostituzione dell’unitarietà nazionale della Germania, secondo Herder, era possibile solo attraverso il recupero delle forme espressive appartenenti al Popolo, alla gente comune, alle classi subalterne che costituivano le “masse Popolari” (in tedesco *das Volk*, in inglese *Folk*). Così, seguendo il modello proposto da Herder, diversi furono gli artisti che, attingendo all’eredità culturale popolare, presero parte all’opera di trascrizione di saghe, cicli epici, fiabe e leggende fino allora relegati alla sola dimensione dell’oralità negli ambienti rurali, al fine di rimodellarli e dare forma all’arte nazionale. Con gli anni, il modello di Herder ebbe una grande risonanza a livello transnazionale: al di fuori dei confini della Germania prima e dell’Europa poi, specialmente in quei regimi assolutisti in cui furono portati avanti studi sulla cultura popolare, al fine di gettare luce sui valori etnici e nazionalisti. In tale processo di valorizzazione del *Folk Lore* (“sapere popolare”), si fece sempre più strada la dicotomia fra “cultura alta” e “cultura Popolare”, quindi fra le rispettive fruitrici dell’una o dell’altra: classe elitaria da un lato e classe contadina dall’altro. E in virtù di tale opposizione, lo stesso genere musicale Folk, destinato alle masse Popolari, di tradizione orale e privo di autorialità, si andò a collocare in netta contrapposizione alla musica d’arte, di tradizione scritta e autoriale, pensata per un pubblico musicalmente colto ed erudito. Tutte le forme artistiche ed espressive riconducibili a quel tipo di “arte alta” erano concepite a scopo puramente estetico ed autoreferenziale, vere manifestazioni del “culto del bello” e di una *Art for Art’s Sake*; al contrario, com’è facilmente intuibile, la cosiddetta arte Folkloristica propria dei contesti Popolari, subordinava l’aspetto estetico a funzioni più immediate, pragmatiche, politiche. Lo stesso termine *das Volk* assunse una accezione sempre più politica, designando quella parte di Popolazione portatrice di valori positivi, contrapposti a quelli della decadente e corrotta borghesia.¹¹⁸

Quanto al genere musicale Pop, si fa risalire la sua origine a fine XIX secolo, contemporaneamente alla nascita delle società dei consumi e ai primi centri urbani industrializzati.¹¹⁹ Più che un mero genere musicale, difatti, con il termine “Pop” si

¹¹⁷ Cfr. Suzel Ana REILY, *Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?* Belfast, Queen’s University, 2000.

¹¹⁸ Per una ricostruzione dei significati e degli slittamenti dei termini “Folk”, “popolare”, “Pop” si veda Giovanni DE ZORZI, *Introduzione alle musiche del mondo islamico*, Roma, Istituto per l’Oriente Carlo Alfonso Nallino, 2021, pp. 83-101.

¹¹⁹ Nello specifico, in Europa e in Nord America il concetto di *Popular Music* entra nell’immaginario comune verso la fine del XIX secolo, mentre in Asia, Africa e Sud America, solo a partire dal XX secolo, successivamente alla Seconda guerra mondiale. In particolare, nella maggior parte dei paesi europei, l’avvento della musica Pop coincide con l’arrivo dello “stile americano”, sottoforma dei nuovi prodotti musicali della Tin Pan Alley: si tratta dell’industria musicale newyorkese nata nel 1885, specializzata nella scrittura di canzoni e nella stampa di spartiti, che dominò il mercato della musica Pop

designa una macrocategoria che identifica diverse forme musicali sorte nelle città, che sembravano collocarsi nella zona grigia fra musica Folk e musica colta: più cosmopoliti dell'una, ma meno sofisticati dell'altra. Con la crescita della Popolazione urbana, questi stili divennero progressivamente più diffusi e con l'emergere della tecnologia di registrazione, i mass media e dunque l'evoluzione dell'industria musicale, la musica divenne sempre più appannaggio del pubblico urbano. Tuttavia, la natura di bene di consumo che acquisì la musica da quel momento in poi, contribuì a conferirvi un'aura negativa. Se il valore della musica Folk risiedeva nella autenticità morale della classe contadina e quella della musica d'arte nella sua qualità estetica, la musica Pop doveva accontentarsi della "volgarità", nel senso di costumi appartenenti al *vulgus* delle città. È per questo motivo che, quando si parla di musica Pop, ci si riferisce generalmente a un tipo di musica leggera, considerata di "basso valore", accessibile a un gran numero di ascoltatori musicalmente poco istruiti rispetto agli esponenti delle classi elitarie. Aldilà di queste semplificazioni, il genere musicale Pop resta piuttosto difficile da circoscrivere in una precisa definizione, poiché l'ampio uso del termine vi conferisce una ricchezza semantica che resiste alle riduzioni: in parte perché il suo significato ha assunto sfumature diverse nel corso degli anni e spesso varia da cultura a cultura, ed in parte perché i suoi confini non sono, per l'appunto, definiti, come attesta l'esistenza di molti brani Pop che spaziano fra diverse categorie musicali, andando dal rock all'elettronica, dal punk al reggae, dal cantautorato all'indie.

Come sottolineano Middleton e Manuel nella voce "Popular Music" del *Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, vi sono tre approcci comunemente adoperati per la definizione di musica Pop. Primo fra tutti, quello che lega popolarità e scala di attività, dunque definendo "popolare" quella musica maggiormente diffusa in termini di consumo, contando ad esempio il numero di ascolti o di vendite di dischi. A questo tipo di definizione, tuttavia, sfuggono importanti valutazioni qualitative, quale può essere l'eterogeneità dell'audience e degli stessi stili musicali. Un secondo approccio considera centrale l'importanza dei mezzi di diffusione della musica, quindi lo sviluppo dei mass media e dell'industria musicale, che hanno contribuito a rendere la musica sempre più

nordamericana fra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX secolo. In seguito il termine fu usato per designare (spesso in modo spregiativo) il tipo di canzoni promosso dall'industria musicale Popolare nordamericana ed europea, prima dell'avvento della canzone d'autore negli anni Sessanta.

Per un ulteriore approfondimento, si veda Richard MIDDLETON, Peter MANUEL, *Popular Music*, in «Grove Music online», 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179> (ultimo accesso 28 maggio 2022)

un bene di consumo. Dapprima con la comparsa sul mercato degli spartiti, prima forma di fruizione della musica come bene commerciale; successivamente con i cataloghi dei produttori musicali, album e riviste con i musicisti più in voga; la diffusione di radio, studi di registrazione, etichette discografiche e i primi dischi che hanno sostituito o comunque accompagnato i supporti cartacei; e dunque l'aumento delle performance pubbliche in teatri, sale da concerto, ma anche spazi pubblici e privati delle città che hanno portato ad un parallelo espandersi del pubblico musicale, composto sempre più da gente comune e ordinaria. Tuttavia, per quanto pertinente con il diffondersi della musica Pop, il ruolo dei mass media riveste una certa importanza anche per altri generi musicali, come per lo stesso Folk o per la musica d'avanguardia; per contro, un pezzo suonato da un amatore in casa propria può essere considerato anch'esso espressione del genere Pop. Il terzo ed ultimo approccio considera invece la popolarità della musica connessa al gruppo sociale di ascoltatori. Il legame che sussiste fra popolarità e gruppo sociale è duplice e distingue la musica "fatta per le persone" da quella "fatta dalle persone": da un lato il gruppo può essere considerato un mero riflesso della manipolazione commerciale, i cui gusti musicali appaiono convenzionali e conformati; dall'altro, il gruppo può risultare invece la fonte creativa, il punto di partenza della creazione musicale.¹²⁰

Questi tre approcci, sebbene mettano in luce buona parte degli aspetti della musica Pop, risultano tuttavia parziali. La maggior parte dei musicologi, infatti, tende ad accettare la fluidità e le sfumature sottese al termine "Pop" e guarda alla musica Pop come ad uno spazio socio-musicale, in genere subalterno, dai contenuti spesso messi in discussione e soggetto a mutamenti storico-sociali. Quanto a questa subalternità, sembra notevole la distinzione che si generò negli anni Venti tra "classi alte" e "classi basse", che poneva il Pop, considerato un genere musicale "leggero", in una posizione subalterna rispetto ai repertori della "musica alta", identificata con la musica classica eurocolta. Tuttavia, tali confini netti e distinti sono andati via via uniformandosi: di fatto, nel corso della sua diffusione all'interno dei diversi *Soundscape*¹²¹ urbani, la musica Pop ha gradualmente creato e consolidato uno "spazio virtuale di ascolto" creando una rete sempre più unificata a livello internazionale. Significative restano, in tal senso, le parole di Charles K. Harris (1867-1930), uno dei compositori di maggior successo nel

¹²⁰ MIDDLETON, MANUEL, *Popular music*, cit. p. 2

¹²¹ Per una breve storia del concetto di "Soundscape" si veda: Giovanni DE ZORZI, Alessio CALANDRA, *From the Birth of the Soundscape Concept to the Sound Ambient in Disneyland-Paris*, in «Lagoonscapes», vol. 1, num. 2, December, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2021, pp. 295-313.

panorama del Pop newyorkese di fine XIX secolo: «a new song must be sung, played, hummed, and drummed into the ears of the public, not in one city alone, but in every city, town and village, before it ever becomes Popular». ¹²²

3.2 Generalità del Pop uiguro e sovversione delle teorie

Dopo questa escursione tra termini e concetti di natura sociologica e musicologica, se volgiamo l'attenzione al genere cosiddetto pop dello Xinjiang ci rendiamo conto di quanto questo genere faccia cadere le barriere distintive – di stampo tipicamente occidentale – fra musica “impegnata” e musica “commerciale” o pop, chiarite nel paragrafo precedente.

In questo senso, il *muqam*, genere “alto”, “colto”, “d’arte”, ha assunto una posizione preponderante all’interno del panorama musicale uiguro, divenendo uno dei simboli culturali più importanti della regione. Questo porta a trascurare, del tutto o in parte, il Pop dello Xinjiang: la scarsa attenzione nei confronti del Pop da parte degli studiosi sembra risentire della distinzione di cui sopra fra “musica impegnata” e “musica leggera”, per cui, comparato al genere del *muqam*, il Pop uiguro non sembra essere degno di attenzione accademica.

Se analizzato con gli strumenti dei “Popular Music Studies”, appare chiara l’importantissima valenza sociopolitica, regionale, locale, “etnica” del Pop uiguro che ha progressivamente assunto un ruolo decisivo nel cantare la modernità uigura, ma, allo stesso tempo, ha contribuito a formare questa stessa modernità, ¹²³ trascendendo divisioni sociali, geografiche e anagrafiche. Adottando ancora gli strumenti dei “Popular Music Studies” e dei “Media Studies”, esso va collocato nel più ampio contesto musicale, commerciale, mediatico, mediatizzato cinese.

In questo è possibile cogliere un andamento bidirezionale: spesso troviamo cantanti Pop uiguri di una certa fama che divengono, in patria, simboli di valori positivi, esponenti moderni di una cultura legata alle sue tradizioni. Il mercato musicale *mainstream* cinese, che dal canto suo tende a tipizzare e “esotizzare” la cultura delle minoranze, ecco che assorbe questi simboli nazionali uiguri inserendoli nel minestrone

¹²² MIDDLETON, MANUEL, *Popular music*, cit. p. 4

¹²³ Si pensi, in Italia, al caso de “Il ragazzo della via Gluck” cantato da Adriano Celentano nel 1966: il brano fotografava e, allo stesso tempo, *dava forma* ad un momento di passaggio della società italiana moderna.

cinese sovranazionale. Nel caso della musica uigura, lo stereotipo vincente è quello della cultura *Singing-and-Dancing*, esaltata dalle rappresentazioni ufficiali delle truppe statali di canto e ballo (歌舞团 *gewutuan*).¹²⁴

Nonostante ciò, la musica Pop uigura conserva una complessità ed una unicità che provengono dal suo spaziare fra sonorità tradizionali locali e sonorità “moderne” provenienti dall'estero. In tale combinazione, che può apparire ossimorica, i suoni tradizionali sono a servizio di un'immaginazione cosmopolita che si accompagna ai sentimenti nazionalisti degli uiguri dello Xinjiang. È interessante notare come il senso di appartenenza nazionale, che spesso ritorna come tema ricorrente nei testi delle canzoni Pop uigure, si costruisca in campo musicale tramite la combinazione di stili locali e stranieri, tradizionali e moderni. Questo spiega in parte la pervasiva quanto peculiare presenza di strumenti tradizionali, generalmente utilizzati nelle suite di *muqam*, all'interno di brani ascrivibili al Pop costruiti prevalentemente su basi sintetizzate e con strumenti elettrificati: è tipico difatti, del Pop uiguro concepire singoli commistioni sonore di *tanbur*, *dutar* o *dap* e chitarre elettriche o acustiche, tastiere e batterie.¹²⁵ Tali curiosi stratagemmi permettono al genere del Pop uiguro di valicare l'imperante barriera fra “musica impegnata” e “musica commerciale”, creando dei confini sempre più sfumati fra le due.

La difficoltà nel distinguere in maniera netta i generi Pop, tradizionale e Folk, sta anche nell'ambivalenza degli stessi musicisti: uno stesso artista che canta i versi dei

¹²⁴ Chuen-Fung WONG, *Singing Muqam in Uyghur Pop: Minority Modernity and Popular Music in China*, in «China, Popular Music and Society», vol. 36, 2013, pp. 98-118.

¹²⁵ Un esempio di commistione fra tradizione e modernità nel Pop uiguro lo si ritrova nel video musicale della nota rockstar uigura Askar Grey Wolf, *Dunya Siz Bilen Gvzel* (“Il mondo è bello con te”), reperibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=sOSShFt2O6E>. Alle immagini del paesaggio rurale, della comunità uigura e di elementi della tradizione si accostano immagini della stessa band che suona in un locale notturno. Salta subito all'occhio il dettaglio di strumenti tradizionali, come *ghijak*, *dap* e *tanbur*, che accompagnano batterie e chitarre elettriche. L'accostamento (e lo schema estetico immanente) ricorrono d'altronde anche in regioni vicine come il moderno Pakistan. Si veda un episodio qualsiasi tratto a caso da una delle molte serie dei “Coke Studio” oggi su YouTube: gli arrangiamenti *Easy Listening* combinano strumenti tradizionali (ad esempio *tablā*, *dholak*, *harmonium*, *rubāb*, *sarod*) con sintetizzatori, tastiere, basso elettrico, batteria, sezioni di archi, gruppi di coristi, filtrati da multi-effetti e sapienti riverberi. I versi in *urdu* o in *hindi* sono molto spesso composti da autori *sufi* del passato. Si ascolti ad esempio la regina del *qawwali* Abida Parveen con Rahat Fateh Ali Khan (nipote del grande Nusrat Fateh Ali Khan) che eseguono “Chaap Tilak” :

<https://www.youtube.com/watch?v=7SDrjwtfKMk>

O, ancora, si ascolti un classico come “Laal Meri Pat” eseguito da Quratulain Balouch con Akbar Ali e Arieab Azhar nel quale si cantano i *qalandar*, l'ebbrezza estatica (*mast*) e un santo come Lal Shahbaaz Qalandar: <https://www.youtube.com/watch?v=eoz9gr9QYEs>

O Sanam Marvi che esegue “Hairaan Hua” , su testo di Sachal Sarmast in lode alla Bellezza del divino. <https://www.youtube.com/watch?v=QqI5pMJuFbE>

poeti turchi del XVI secolo all'interno di un ensemble di *muqam* al mattino, può poi apparire sotto le vesti di cantante rock in un locale notturno di Urumchi. Sembra significativo notare come nell'industria musicale dello Xinjiang i musicisti professionisti abbiano avuto una formazione tradizionale, spesso come virtuosi suonatori di *rawap*, che sanno adattare alle moderne tecnologie di suono e registrazione. È inoltre interessante notare come, sulla scia del modello proposto da Gottfried von Herder oppure dalla regina Āmānnisā Khān, molti cantanti si siano impegnati in attività di ricerca ancora agli albori del XXI secolo, specialmente nelle zone rurali, al fine di raccogliere repertori Folk e inserirli nelle loro canzoni commerciali.¹²⁶ Questo aspetto, come sarà discusso in seguito, suggerisce una notevole continuità fra il Folk e il Pop uiguri, a partire dalle origini, dalle tematiche trattate nei testi e dalle sonorità che li accompagnano.

Un ulteriore fattore da tenere in considerazione quando si parla di Pop uiguro (così come di qualsiasi altro prodotto culturale che possa avere un “impatto” per la società cinese) è il controllo esercitato dallo Stato. Se il genere del *muqam* ha ricevuto una certa fama non solo a livello locale, ma anche all'interno dell'intera Cina così come all'estero, venendo categorizzato come “musica delle minoranze” a scopo politico e propagandistico,¹²⁷ l'attenzione che riceve la musica Pop è di tutt'altro tipo. Consapevole dell'influenza che la musica commerciale può avere sulle masse come possibile vettore di ideologie nazionaliste, lo Stato cinese esercita un forte controllo sull'industria della musica uigura, arrivando spesso a silenziare voci potenzialmente pericolose, perché possibili «fattori di instabilità»,¹²⁸ com'è il caso di Abdurehim Heyit (1962-) o Rashida Dawut. Ciò che preoccupa le autorità centrali è la pericolosità di certi messaggi, veicolati attraverso testi e performance, che potrebbero stimolare sentimenti collettivi antagonisti al regime, andando così ad incrinare le già instabili relazioni inter-etiche fra uiguri e cinesi Han.¹²⁹ E al fine di aggirare, o quanto meno ostacolare, le conseguenze della censura statale, buona parte dei musicisti e dell'industria musicale adotta stratagemmi alternativi per raggiungere l'audience in maniera indisturbata, come

¹²⁶ Chuen-Fung WONG, *Peripheral Sentiments: Encountering Uyghur Music in Urumchi*, Los Angeles, University of California, 2006. (PhD Thesis) Una simile tendenza ricorre nell'Iran contemporaneo: si pensi alle ricerche effettuate tra le musiche regionali da affermati solisti quali Hossein 'Alizadeh oppure Kayhan Kalhor. La tendenza è in corso mentre si scrive.

¹²⁷ Si ricorda a tal proposito l'inserimento del *muqam* fra i patrimoni immateriali dell'Unesco, così come il progetto nazionale cinese della creazione di ensemble statali di *muqam*, al fine di proiettare l'immagine di una Cina culturalmente ricca e multi-etnica.

¹²⁸ WONG, *Peripheral Sentiments*, cit. p. 188

¹²⁹ Come sarà approfondito nel capitolo successivo, il rapporto uiguri-Han, assieme all'appartenenza nazionale e al legame con la propria terra, resta uno dei *topoi* ricorrenti nei testi del Pop uiguro.

l'ampio uso di metafore e significati di ambigua interpretazione all'interno dei testi o il ricorso alla pirateria e alla masterizzazione illegale dei prodotti audiovisivi, che fungono da controparte ai mezzi ufficiali di diffusione della musica.

3.3 L'industria musicale e l'avvento del Pop uiguro

Il genere del Pop ha attecchito e si è diffuso nel contesto uiguro grazie all'emergere e all'evolversi dell'industria musicale, canale per così dire "ufficiale" e istituzionalizzato di promozione e diffusione della musica. La nascita dell'industria musicale uigura è un fenomeno relativamente recente, se si tiene conto che i primi album compaiono sul mercato negli anni 1960. Alla luce di quanto esposto più sopra, sembra significativo che questi fossero quasi interamente dedicati alle suite di *muqam*, e che venissero pubblicati da case discografiche cinesi con sede a Pechino.

Si inizia a parlare propriamente di un'industria musicale uigura "autoctona" a partire dagli anni 1980, con la nascita delle prime etichette discografiche nello Xinjiang. Prima fra tutte la Un-sin Neshriyati (音像出版社 *Yinxiang chubanshe*, "Casa editrice audiovisiva"), etichetta di proprietà statale fondata nel 1984, che avviò le prime produzioni e pubblicazioni di album già nel 1985, dopo aver acquistato dal Regno Unito strumentazioni e apparecchi per la registrazione audio. La Un-sin Neshriyati dominò il mercato della musica fino a metà anni 1990, registrando prodotti audiovisivi che spaziavano dal Folk al Pop ai generi tradizionali. Sembra notevole che questi prodotti non fossero eseguiti solo da musicisti e cantanti uiguri locali ma anche da kazaki, uzbeki e russi, coprendo quindi, a riprova di quanto esposto nei primi due capitoli, una vasta rete musicale "centroasiatica" e di lingua turca.

Dalla metà degli anni 1990, tuttavia, il monopolio della Un-sin Neshriyati fu in parte oscurato dall'emergere di altre etichette private. Nonostante questa scena dinamica, le etichette statali, locali e non, rimangono tutt'oggi i maggiori produttori e distributori di materiale audio e video. Secondo la popstar uigura Mehmud Sulayman (1968-2020), questa tendenza è dovuta a due motivi principali: innanzitutto dalla "sicurezza" che molti artisti trovano nel firmare contratti con case discografiche statali, quindi approvate dal Ministero della Cultura di Pechino (北京市文化局 *Beijingshi wenhuaju*); e in secondo luogo perché queste ultime, soprattutto agli albori dell'industria musicale

uigura, offrivano una qualità maggiore in termini di tecniche di registrazione, pubblicazione e distribuzione.¹³⁰ A dispetto di ciò, tuttavia, molti artisti hanno firmato contratti discografici con le etichette private, poiché queste potevano pagare royalties più alte: così con gli anni si sono via via fatte strada nell'industria musicale ed i loro prodotti hanno riscosso un ampio successo fra l'audience uigura.

La prima etichetta privata fu fondata nel 1994 sotto il nome di Nawa Record, famosa per la duratura collaborazione con Abdullah Abdurehim (1969-), anche conosciuto come il "Re del Pop uiguro". Nel 1997 compare sulla scena delle case discografiche la Dolan Company: inizialmente impegnata nella sola compravendita di strumentazione audiovisiva, dal 2001 si afferma nello Xinjiang come maggiore produttrice di concerti ed eventi musicali. I concerti rappresentano un altro importante mezzo di diffusione della musica, raggiungendo, nel caso specifico dello Xinjiang, sia l'audience più cosmopolita dei centri urbani che il pubblico delle zone rurali, spesso remote ed isolate. Va notato che nei centri urbani i grandi eventi musicali, che spesso combinano performance di *muqam*, Folk e Pop, attirano anche un numeroso pubblico di cinesi Han che risiedono nelle città-oasi, fungendo così da possibile collante interetnico fra questi ultimi e uiguri. Si ricorda in tal senso, il concerto organizzato dal Xinjiang Branch of China Telecom nel 2005, con nomi ormai divenuti celebri nel Pop uiguro, fra cui Abdulla Abdurehim, Mehmud Sulayman e Izzet Elyas. L'evento fu importante sia per l'azienda cinese, che intravede la possibilità di sponsorizzare i propri prodotti e raggiungere i consumatori uiguri, che per la Popolazione uigura stessa, desiderosa di abbracciare uno stile di vita più urbano, moderno e cosmopolita.¹³¹

L'evento con cui ha esordito la Dolan Company è stato lo Shebnem, concerto tenutosi ad Urumchi nel 2001 che ha portato sul palco quelli che si sarebbero affermati come i più famosi cantanti e performer uiguri, fra cui lo stesso Mehmud Sulayman e Abdurehim Abliz. Dopo lo Shebnem e la diffusione di prodotti audiovisivi registrati durante l'evento, la Dolan Company si è affermata come prima etichetta produttrice di eventi musicali, arrivando ad organizzare oltre duecento concerti annuali. Sembra interessante notare che gli artisti ingaggiati per buona parte degli eventi operassero anche nelle truppe statali, e che la Dolan Company ha quindi versato i suoi ricavati agli Enti governativi che vi erano a capo. Oltre alla produzione di eventi musicali, la Dolan Company è coinvolta nella produzione e distribuzione di CD, coprendo la quasi totalità

¹³⁰ WONG, *Peripheral sentiments* cit. p. 191

¹³¹ Ivi, cit. p. 212

del mercato musicale dello Xinjiang, al contrario della Nawa Record, impegnata principalmente nell'area di Urumchi. Le due etichette, tuttavia, non necessariamente operano separatamente o in maniera antagonista: accade spesso che la Nawa Record ordini materiale di merchandising alla Dolan Company, poiché questa, essendo inserita in una rete più estesa, è in grado di spuntare prezzi a buon mercato; analogamente, molti artisti che firmano contratti con la Nawa Record appaiono sui palchi dei concerti organizzati dalla Dolan Company.

A dispetto dello *status* di etichette indipendenti, o forse proprio in virtù di ciò, entrambe le compagnie non sfuggono al controllo esercitato dagli Enti governativi centrali. La Dolan Company, ad esempio, è riuscita ad instaurare un rapporto di fiducia con il Ministero della Cultura grazie alle continue trattative intavolate con gli ufficiali: prima del lancio di un evento musicale, l'etichetta è tenuta a comunicare il programma agli enti ministeriali centrali, affinché questi si assicurino che nulla sia "politicamente inappropriato" e che, durante i concerti, tutto sia condotto come prestabilito. A sua volta, l'etichetta è stata tenuta in considerazione dal Ministero per l'organizzazione di altri eventi propagandistici, come nel caso dello spettacolo teatrale "Ospiti dalla montagna ghiacciata" (冰山上的来客 *Bingshan shang de laike*)¹³² tenutosi ad Urumchi nel 2005.

3.4 Vettori di diffusione alternativi e pirateria

¹³² Lo sceneggiato è tratto dall'omonimo film del 1963, diretto dal regista cinese Zhao Xinshui. L'opera, divenuta Popolare per i suoi contenuti politici, è famosa anche per le colonne sonore *Miss my comrades* (怀念战友 *Huainian zhanyou*) e *Why are the flowers so red?* (花儿为什么这样红 *Hua'er weishenme zheyang hong*). Il film appare come uno di quei prodotti culturali concepiti per dimostrare il multiculturalismo della Cina: ambientato in Asia centrale, nei pressi della catena montuosa del Pamir (Tajikistan), lascia emergere tratti della cultura musicale centro asiatica, con la comparsa di *rawap* e *dutar*: un dettaglio che compare negli spezzoni del film reperibili ai seguenti link <https://www.youtube.com/watch?v=ZHMjdJF-SHI>, <https://www.youtube.com/watch?v=7pa2z0YcN4>, rispettivamente ai minuti 3.30 e 2.13. Nel primo spezzone, lo stesso testo della canzone *Huainian zhanyou* mette in risalto, esotizzandoli, i tratti della cultura centroasiatica: "Separarci è stato per me come appendere il mio *dutar* al chiodo. Le piante di melone sono state recise, i meloni di Qumul sono ancora dolci e fragranti. Quando il liutaio farà il suo ritorno, il *dutar* potrà suonare ancora."

Il brano *Hua'er weishenme zheyang hong* viene performato ancora oggi dalle truppe statali nei teatri di tutto il mondo, come mostra il video al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=kxqwK_dTKLo, in cui il corpo di ballo, costituito da sole ballerine donne, viene ripreso in un teatro di Vancouver mentre danza sullo sfondo di immagini che ritraggono paesaggi desertici, probabilmente in riferimento al Taklamakan, e donne intente nella raccolta di frutta. La stessa canzone viene riproposta, in una versione con aggiunta di chitarra acustica, dal rinomato "maestro del *flamenco*" uiguro Erkin Abdulla, nel suo album del 2008, "Trace":

https://www.youtube.com/watch?v=rQqB8d8aM3w&list=OLAK5uy_nNbRczBixYXcP15n8mcgP3h5vxKSols0s&index=13.

Oltre ai mezzi di diffusione ufficiali dell'industria musicale, esistono in Xinjiang, altri canali, non ufficiali, che si potrebbero categorizzare nella sfera della "disseminazione *underground*". Una tendenza, questa, tipica di quelle realtà pregne di voci che tentano di opporsi alle ideologie di regime, e quindi cercano strade alternative per diffondersi. Nel contesto del mercato musicale uiguro, questi canali alternativi consistono, da un lato, in autoproduzioni degli stessi artisti, i quali spesso, però, stipulano in parallelo contratti con le case discografiche: in questo mix è sintomatico il caso del già citato Abdulla Abdurehim che oltre alla collaborazione con le etichette statali o private, opera come artista indipendente assieme al suo gruppo *Rock Saba*, i cui album vengono autoprodotti nel suo studio di registrazione. Molto più diffuso, tuttavia, il "mercato nero della musica" nato fra gli anni 1980 e 1990, in parallelo con la nascita dell'industria della musica, nel quale pullulano milioni di copie di materiale audiovisivo piratato o auto-masterizzato. Talvolta, nel fenomeno della pirateria sono coinvolte piccole etichette indipendenti che, a scopo di lucro, passano copie di CD a rivenditori illegali, i quali a loro volta producono e diffondono una massiccia quantità di audiocassette piratate, che spesso arrivano nei negozi di musica ancor prima che quel prodotto musicale sia ufficialmente lanciato sul mercato. Una tendenza questa, che le maggiori case discografiche provano a contrastare, seppure con scarsi risultati, data la quantità incommensurabile di copie piratate specialmente nelle zone rurali a sud dello Xinjiang.¹³³

Per quanto dannosa per la produzione artistica e musicale ufficiale, la pirateria ha giocato un ruolo analogo a quello che la trasmissione orale detiene nello Xinjiang, in grado di eludere il sistema di controllo statale o possibili problematiche linguistiche.¹³⁴ Secondo Joanne N. Smith, l'oralità è stata il mezzo più efficace di memorizzazione, apprendimento e diffusione della cultura *Folk* che, con l'avvento della modernità, ha saputo o dovuto adattarsi alle nuove tecnologie. In questo senso, la diffusione musicale

¹³³ WONG, *Peripheral Sentiments*, cit. p. 205

¹³⁴ In merito al problema della lingua sulla questione della trasmissione culturale, Joanne N. Smith propone l'interessante caso di Abdurehim Oktur (1923-1995). Storico, romanziere e poeta, Oktur fu elevato a simbolo nazionale dello Xinjiang a fine XX secolo. Le sue opere, tuttavia, circolavano in ambienti prevalentemente urbani e intellettuali, e difficilmente raggiungevano la popolazione rurale con un alto tasso di analfabetismo. Inoltre, la sostituzione dell'alfabeto arabo con quello latino durante il periodo maoista, rese le opere di Oktur, scritte in alfabeto arabo, incomprensibili alla generazione di uiguri, istruita fra il 1965 e il 1982 sull'alfabeto latino, cosiddetto *Uyghur Yëngi Yëziqi* (新维文 *xinweiwén*, "nuovo alfabeto"). Si veda Joanne N. SMITH, *The Quest for National Unity in Uyghur Popular Song: Barren Chickens, Stray Dogs, Fake Immortals and Thieves*, in «Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local», 2007, pp. 115-161

attraverso la pirateria in isolate aree rurali potrebbe essere intesa come un caso di neo-oralità mediatica.

3.4.1 *Cassette Culture, VCD, Grand Bazaar e Record store*

A partire dagli anni 1970 si diffonde a livello globale la cosiddetta “cultura delle audiocassette” (*Cassette Culture*) o, come la definisce l’etnomusicologa Rachel Harris, la cultura dei “micro-media”:

Micro-media stand for *decentralization, democratization and dispersal*, providing potential channels for the expression and mediation of local identities, and are theoretically and politically opposed to the old mass-media. Micro media's oppositional tendencies lie less in the content of the media than in their means of production.¹³⁵

Nel caso dello Xinjiang, la *Cassette Culture* ha contribuito alla creazione di una capillare rete di opposizione politica, espressa attraverso la cultura Pop, diffusasi sia negli ambienti urbani, come la capitale Urumchi, che nelle città-oasi e nei villaggi rurali, riuscendo così a propagare suoni appartenenti al mondo della “sottocultura”, alternativa a quella mainstream promossa dai mass-media.

Il motivo per cui la *Cassette Culture* ha preso piede con rapidità nel mondo moderno sta nella facilità di masterizzazione e replicabilità delle audiocassette a prezzi stracciati: il prezzo medio di un’audiocassetta acquistabile in un *Record Store* o in un bazaar, si aggira dai 5 ai 10 ¥, mentre quello dei CD va dai 15 ai 30 ¥.¹³⁶ Questo ha permesso una ingente diffusione di copie piratate di materiale audiovisivo, che riesce ad eludere il controllo e la censura proprio in virtù della rapidità di riproduzione. Il sistema di distribuzione si articola in alcune fasi principali: le audiocassette vengono prodotte nelle grandi città al sud e al nord del paese; da qui raggiungono una rete di “distributori” che controllano il mercato delle principali città; i commercianti locali le acquistano all’ingrosso da questi per poi venderle al dettaglio nei numerosi bazar rurali dando vita, così, ad un sistema complessivo che conta milioni di copie stampate e vendute. Va notato che nei vari passaggi da un venditore all’altro il numero delle copie contraffatte

¹³⁵ HARRIS, *Reggae on the Silk Road*, cit. p. 629

¹³⁶ WONG, *Peripheral Sentiments*, cit. p. 203

aumenta esponenzialmente.¹³⁷ Dal 1995, alle cassette si sono affiancati, sostituendole progressivamente, i VCD (Video Compact Discs),¹³⁸ riproducibili e masterizzabili con altrettanta facilità. Nei primi anni 2000 questi furono diffusi e pubblicizzati in larga scala, specialmente nei piccoli negozi di dischi, in cui altoparlanti e mini-televisori trasmettevano i video musicali delle Popstar locali: dal celeberrimo Abdullah Abdurehim sino a cantanti la cui fama ha avuto vita breve, una fra tutti, Aytelan, definita da Harris come «aspirante Madonna uigura».¹³⁹

I nodi ultimi di questa rete capillare sono i bazar e i negozi di dischi che costellano le strade dei centri urbani. Il microcosmo di bazar e negozi nello Xinjiang rappresenta di per sé un particolare fenomeno in termini di trasmissione della cultura popolare. L'ampia eterogeneità di prodotti commerciali che vi si trovano sembra travalicare confini di spazio e tempo, di categorie estetiche e culturali: le preghiere lette dagli imam nelle moschee risuonano insieme alle copie piratate di audiocassette e VCD di artisti locali emergenti, e si sovrappongono alle hit Popolari ascoltate su scala globale. Secondo Rachel Harris, questi luoghi diventano così una «potente metafora della cultura Pop nel mondo moderno ed un esemplare fenomeno di diffusione della musica lungo le Vie della Seta».¹⁴⁰ Un esempio tra molti di questo fenomeno è dato da uno dei più grandi e rinomati bazaar dello Xinjiang, il Grand Bazaar di Urumchi, Dong Kovruk (二道桥大巴扎 *Erdaoqiao dabazha*), nel quale, oltre alle cassette e ai VCD di musica uigura, è possibile imbattersi nei DVD di film di Hollywood e Bollywood, negli album delle più famose Popstar taiwanesi e cantonesi (che si sono guadagnate l'epiteto di *Idols* persino in Xinjiang) ma anche in celebri nomi della musica tradizionale uzbeka o del Pop turco, a cui si accompagnano uscite intramontabili su scala internazionale, come *Never Mind the Bollocks* dei Sex Pistols o i vinili dei Gipsy Kings.¹⁴¹ Come nota Chuen-Fung Wong, gli stessi negozi di dischi che animano il *Soundscape* urbano con i loro altoparlanti accesi giorno e notte, possono essere intesi come il crogiolo musicale della modernità uigura.

¹³⁷ SMITH, *The Quest for National Unity*, cit. p. 128

¹³⁸ Il VCD (chiamato anche video CD, o video compact disc) è un formato di compact disc basato sul CD-ROM XA, progettato specificamente per contenere dati video MPEG-1 e per includere funzionalità interattive. Il VCD ha una risoluzione simile a quella del VHS, ma molto inferiore a quella del DVD. Ogni disco VCD contiene 72-74 minuti di video e ha una velocità di trasferimento dati di 1,44 Mbps. I VCD possono essere riprodotti su un lettore VCD collegato a un televisore (come le videocassette su un videoregistratore) o a un computer, su un lettore CD-i, su alcune unità CD-ROM e su alcuni lettori DVD.

¹³⁹ HARRIS, *Reggae on the silk road*, cit. p. 630

¹⁴⁰ Ivi, cit. p. 631

¹⁴¹ Ibid.

In questo panorama commerciale, mediatico e mediatizzato, è possibile notare sempre più di frequente fra gli scaffali dei negozi musicali, specialmente nelle città più cosmopolite come Urumchi, la dicitura “Xinjiang music”, che spesso designa quella che Wong definisce come «*Han-Chinese appropriated music*». ¹⁴² Con questa nuova definizione si fa riferimento ad artisti, spesso di origine uigura, che si sono però trasferiti in Cina e che nelle loro canzoni cantano in lingua cinese la bellezza e la cultura dello Xinjiang, generalmente in chiave “esotizzante”. È il caso di artisti come Wang Luobin (1913-1996) o Dao Lang (1971 -), spesso proposti dai venditori stessi ai turisti come casi esemplari di musica uigura. ¹⁴³

Ai fenomeni di cui sopra si aggiunge la consistente migrazione interna dello Xinjiang. Vi sono, infatti, molti giovani uiguri che si trasferiscono dalle campagne alle città in cerca di maggiori opportunità lavorative. Qui essi familiarizzano con il mondo urbano e con il suo *sound*; quando ritornano a casa, nelle campagne, portano spesso con sé una o due copie di cassette o VCD acquistate nei bazar, oppure un testo che si è impresso nella loro memoria, che viene magari riproposto in una performance intima e casalinga di fronte ad amici e familiari. ¹⁴⁴ un simile fenomeno può essere considerato come una forma di trasmissione orale nei canoni sociologici della contemporaneità.

3.5 Esotizzazione delle minoranze e doppia vita delle Popstar

Giunti sin qui, sembra interessante prendere in esame l’aspetto dell’“ambivalenza” di gran parte dei cantanti uiguri, cui si è accennato brevemente in precedenza. La «doppia vita delle Popstar», ¹⁴⁵ a metà fra il lavoro nelle truppe statali e l’attività privata da performer, si inserisce in un discorso più ampiamente sociopolitico, che prende le mosse dalle politiche delle minoranze (民族政策 *minzu zhengce*), tanto esaltate a scopo propagandistico nei contesti ufficiali.

La scrittrice, attivista e femminista statunitense, bell hooks, pseudonimo di Gloria Jane Watkins (1952-2021), definisce “*commodification of the Otherness*” ¹⁴⁶

¹⁴² WONG, *Peripheral Sentiments*, cit. p. 205

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ SMITH, *The Quest for National Unity*, cit. p. 128

¹⁴⁵ WONG, *Singing Muqam*, cit. p. 101

¹⁴⁶ Bell HOOKS, *Eating the Other: Desire and Resistance*, in «In Black Looks: Race and Representation», 1992, pp. 21-39

(letteralmente, “mercificazione dell’Alterità”) quella tendenza a considerare la multietnicità di uno Stato come il simbolo di una politica sempre più votata all’inclusività, nella quale, tuttavia, le minoranze etniche rappresentano la “merce” da tenere in bella vista agli occhi del resto del mondo. Il concetto di “alterità mercificata”, secondo hooks, è introiettato da parte dei gruppi sociali privilegiati poiché «nella cultura dei consumi, l’etnicità diventa una spezia, un condimento che può ravvivare il piatto sciapo della *mainstream white culture*». ¹⁴⁷ In Cina, un simile fenomeno di “mercificazione”, o esotizzazione delle minoranze, compare fra gli anni 1990 e 2000, quando il turismo culturale delle minoranze inizia a diventare un popolare passatempo fra gli esponenti della classe media emergente. ¹⁴⁸ Secondo la narrazione socialista del multiculturalismo, che sottende le politiche delle minoranze:

tutti i gruppi etnici sono membri uguali della grande famiglia della nazione cinese, possiedono lo stesso *status* sociale in tutti gli aspetti della vita sociale, indipendentemente dall’ampiezza del gruppo, dal livello di sviluppo economico e sociale, dalle tradizioni culturali e dalle differenze di credo religioso, godono degli stessi diritti garantiti dalla legge, portano avanti gli stessi doveri e si oppongono a ogni forma di oppressione e discriminazione etnica. ¹⁴⁹

In Cina, tuttavia, e in particolare nel contesto dello Xinjiang, la questione del multiculturalismo implica dinamiche leggermente diverse rispetto a quelle descritte da bell hooks. Come sostengono Anderson e Byler in “*Eating Hanness*”, l’Alterità delle minoranze etniche in Cina prende la forma di un «orientalismo interno», ¹⁵⁰ imitando gli impulsi coloniali dell’imperialismo occidentale dei secoli XIX e XX. Lo sguardo esotizzante considera le minoranze come «colorate, esotiche, dedite alla danza e al canto», ¹⁵¹ tutti aspetti che traspasano dalle performance delle truppe statali, allo scopo di rallegrare il pubblico e manifestare la ricchezza culturale della Cina. Nel caso degli uiguri, tuttavia, a partire dal 2017 con l’avvio della “lotta al terrorismo globale”, le autorità non guardano più alle tradizioni dei musulmani turchi come oggetto di consumo esotico: il processo di assimilazione culturale a cui è soggetta la popolazione uigura, li porta sempre più a cancellare i loro tratti culturali autentici per incarnare quelli

¹⁴⁷ HOOKS, cit. p. 31

¹⁴⁸ Amy ANDERSON, Darren BYLER, “*Eating Hanness*”: *Uyghur Musical Tradition in a Time of Re-education*, in «China Perspectives», vol. 3, 2019, pp. 17-26

¹⁴⁹ Governo centrale della Repubblica Popolare cinese, 中国的民族政策, *Le politiche delle minoranze cinesi* (中国的民族政策 *Zhongguo de minzu zhengce*), Guojia Minwei wangzhan, 2006

http://www.gov.cn/test/2006-07/14/content_335746.htm (ultimo accesso 28 maggio 2022)

¹⁵⁰ ANDERSON, BYLER, *Eating Hanness* cit. p. 18

¹⁵¹ Ibid.

dell'etnia dominante Han. Tale processo di assimilazione-cancellazione ha interessato e interessa anche la tradizione musicale, elemento centrale della cultura uigura. Le politiche di controllo e di rettificazione (纠正 *jiuzheng*)¹⁵² avviate dalle autorità mirano a rendere la cultura uigura politicamente ed esteticamente accettabile agli occhi dello Stato, quindi più marcatamente cinese e più vicina “all’essere Han”. I repertori del *muqam* vengono gradualmente spogliati della loro autenticità, del carattere improvvisativo e della loro valenza spirituale, per essere riformati dalle truppe statali dove grandi orchestre suonano strumenti moderni seguendo partiture fisse, semplificate e standardizzate¹⁵³ mettendo così in atto una pratica tipica del Novecento detta dagli studiosi “folklorizzazione”.¹⁵⁴

Di là dalla folklorizzazione dei repertori musicali, sembra significativo il caso del *māshrāp* (“fonte”), termine che designa quel ciclo di feste tenute in diversi momenti della vita comunitaria, durante le quali ci si riunisce e ci si abbevera ad una simile “fonte” condividendo cibo, canto, danza e spettacoli considerati importanti vettori di educazione morale. Agli occhi delle autorità governative i *māshrāp* diventano pericolosi raduni di musulmani e, così, i *māshrāp* approvati dallo Stato risultano gli unici a poter essere riprodotti e “sponsorizzati” dai media ufficiali, oltre a divenire un mezzo di propaganda e di indottrinamento per dimostrare lealtà al Partito e allo Stato. A ben vedere questa tendenza contemporanea ha radici moderne, individuabili nella Repubblica popolare cinese degli anni 1950, quando l’indottrinamento delle minoranze passava attraverso il controllo delle arti e della musica. Vanno ricordate le cosiddette *Red Songs* (红歌 *hong ge*), tradotte nei diversi dialetti locali, quindi anche in uiguro, che cantavano la centralità del comunismo, l’unità del Popolo e il culto di Mao Zedong. Versi esemplari di una celebre *hong ge* citano: “senza il Partito comunista cinese non ci sarebbe una Nuova Cina” (没有共产党, 就没有新中国 *meiyou Gongchandang, jiu meiyou xin Zhongguo*). Le *hong ge* cantate in mandarino risuonano oggi, o forse meglio vengono fatte risuonare, nei campi di rieducazione dello Xinjiang.¹⁵⁵

¹⁵² Ivi, cit. p. 20

¹⁵³ SMITH, *The Quest for National Unity*, cit. p. 125

¹⁵⁴ In Giovanni DE ZORZI, *Introduzione alle musiche del mondo islamico*, si parla della Folklorizzazione musicale come un fenomeno che investì il mondo vicino, medio-orientale e centro asiatico nei primi decenni del Novecento. Viene descritto in termini di «armonizzazione di brani sostanzialmente monofonici, che venivano poi fatti eseguire da *ensemble* di Stato che ricalcavano la struttura delle orchestre sinfoniche occidentali e prevedevano intere sezioni di strumenti tradizionali». Cit. p. 87

¹⁵⁵ Si veda ANDERSON, BYLER, *Eating Hanness*, cit. p. 24

In questo processo complessivo, le truppe, o compagnie artistiche statali, costituite in Cina sin dagli anni Cinquanta del Novecento, rivestono un ruolo centrale: organizzate come vere e proprie unità di lavoro (单位 *danwei*; *orun* in uiguro), rappresentano una sorta di scuola, o luogo di addestramento, per gli artisti che vengono istruiti nel rappresentare le minoranze secondo le linee guida stabilite dal Ministero della Cultura, e a seguire un programma di indottrinamento sociopolitico su questioni che vanno dall'anti-separatismo al controllo delle nascite. Ad Urumchi esistono diverse truppe statali: il Muqam ensemble (新疆木卡姆艺术团 *Xinjiang mukamu yishutuan*), la Song-and-Dance Troupe (新疆歌舞团 *Xinjiang gewutuan*), l'Opera troupe (新疆歌剧院 *Xinjiang gejuyuan*) e l'Orchestra filarmonica (新疆爱乐团 *Xinjiang aiyuetuan*). Generalmente ogni cantante o musicista ad Urumchi appartiene a una o più *orun*, soprattutto i performer più famosi come Abdulla Abdurehim o Mehmud Sulayman.¹⁵⁶ Il lavoro all'interno delle truppe risulta, sulla carta, l'occupazione principale di questi performer, che, oltre a percepire uno stipendio sicuro e benefici statali, ottengono una fama e un riconoscimento artistico di grande portata.

In questa dinamica statale e statalizzata vanno inquadrati i vari casi, visti più sopra, di quegli artisti che scelgono di intraprendere una carriera parallela “privata”, come seconda occupazione all'interno dell'industria del Pop: può capitare frequentemente di imbattersi in un artista che tiene la sua performance durante una matinée in un teatro, per poi ritrovarlo di sera ad esibirsi assieme al suo gruppo rock fra i tavoli di un nightclub. Un caso paradigmatico è quello di Shireli Eltiken, uno dei cantanti Pop più noti fra il pubblico uiguro e centroasiatico: Shireli è vocalist del Xinjiang Muqam ensemble, in cui è stato assunto subito dopo essersi laureato presso l'Istituto d'Arte di Urumchi a fine anni 1990. In quegli stessi anni, però, come nota Wong, Shireli si esibiva ogni notte sul palco del Mix Bar, uno dei locali notturni più rinomati di Urumchi (oggi non più attivo) di fronte ad un pubblico giovanile cantando le sue canzoni influenzate da un'ampia varietà di generi: dalle malinconiche ballate in stile *enka* giapponesi, ai brani “Canton-Pop”, a quelli con ritmi andanti e vivaci tipici del Pop arabo e turco, sino alle composizioni influenzate dal *muqam*. Le sue esibizioni spesso incontravano l'entusiasmo del pubblico che si raccoglieva al centro del locale

¹⁵⁶ Nel 2005, Abdurehim fu ingaggiato dall'Opera troupe per recitare una parte principale nello spettacolo ispirato al film del 1962 *Bingshanshang de laike*. Si veda WONG, *Peripheral Sentiments*, cit. p. 225

improvvisando balli ora simili al fox-trot, ora più vicini alle danze tradizionali uigure tipiche dei *mäshräp*.¹⁵⁷

Un simile stile di “doppia vita”, abbracciato da molti artisti uiguri, non è tuttavia ben visto agli occhi dei professionisti delle compagnie artistiche di stato, i quali, oltre a disprezzare i generi del Pop che ai loro occhi appaiono più come una «brutta copia degli stili turchi o uzbeki»,¹⁵⁸ ritengono che la “vita parallela” di molti performer vada ad influire negativamente sulle loro esibizioni all’interno delle truppe ufficiali. Per contro, la vivacità e la molteplicità del Pop uiguro crea uno spazio performativo alternativo, nel quale musicisti e audience esprimono un senso identitario improntato alla modernità. Una simile condivisione, insieme musicale e identitaria, si oppone implicitamente all’attitudine del mercato musicale cinese *mainstream*, che tende a cristallizzare la cultura delle minoranze in espressioni e modi di essere stereotipati, congelati, privi di identità creativa e incapaci di evolvere.

¹⁵⁷ WONG, *Singing Muqam*, cit. p. 100

¹⁵⁸ Ibid.

Capitolo 4 – Le voci del Pop uiguro

La “modernità” dello Xinjiang è segnata da turbolenze politiche e sociali che si riflettono nella musica. Venendo a tempi recenti conviene ricordare i fatti di Ghulja del 1997 (ben presenti nell’inconscio degli stessi manifestanti di Piazza Tiananmen, a Pechino, nel 1989), le proteste di Urumchi del 2009, l’attacco delle miniere di carbone di Aqsu del 2015. Sullo sfondo di una repressione statale sempre più aspra, specialmente nei confronti delle minoranze etniche e religiose, il Pop uiguro emerge come mezzo di protesta e affermazione identitaria. Tali sentimenti sono veicolati in diversi modi ed espressioni musicali e liriche: ora con sonorità più vicine alla tradizione del *muqam*, ora attraverso suoni estranei e lontani; talvolta esaltando il senso di appartenenza alla nazione, le proprie tradizioni, la propria storia, talvolta aprendo lo sguardo ad un mondo più cosmopolita.

Di là dai mezzi stilistici, va sottolineato come molte di queste voci periferiche vengano brutalmente messe a tacere, e relegate all’oblio, perché considerate scomode, eccessivamente dissidenti, irrispettose delle condizioni espressive imposte dalle autorità centrali.

4.1 New Folk, identità e nazionalismo

Peripheral peoples have a voice only when granted one by the center, and the center grants that voice only on the condition that peripheral peoples speak in its favor. Yet in some contexts, it has been possible to promote an alternative politics through the vehicle of popular cultural form.¹⁵⁹

Una “politica alternativa”, come la definisce Joanne Finley, sotterranea e dissidente, inizia ad insinuarsi nel contesto turbolento dello Xinjiang degli anni 1990 prendendo le mosse dal New Folk. Il termine, coniato dall’etnomusicologa Rachel Harris,¹⁶⁰ designa una forma alternativa di musica popolare sorta nel contesto uiguro nei

¹⁵⁹ Joanne Smith FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance, Uyghur Identities and Uyghur-Han Relations in Contemporary Xinjiang*, Leiden, Brill’s Inner Asian Library, 2013, p. 173

¹⁶⁰ Ivi, p. 184

primi anni 1990, in concomitanza con la nascita dell'industria musicale e con il parallelo diffondersi del mercato nero della musica, quest'ultimo mezzo principale di disseminazione e diffusione, specialmente nei contesti rurali, delle prime audiocassette di New Folk. Come suggerisce il nome, il genere consiste di canzoni e prodotti musicali che si ispirano a forme appartenenti alla cultura popolare, rurale, Folk, oppure le riprendono letteralmente arrangiandole per *tanbur* e *dutar*. I testi di quella che viene anche definita "poesia nazionalista", sulla quale ritorneremo a breve, mettono in evidenza il tema dell'identità nazionale. Il prodotto finito viene distribuito attraverso i canali del Pop.¹⁶¹

Nel contesto uiguro, quando si parla di poesia nazionalista, si fa riferimento ad un gruppo di poeti che, nel quadro sociopolitico degli anni 1920,¹⁶² tentarono di mobilitare la fragile coscienza nazionale della popolazione del Turkestan orientale. Denominati "Poeti della resistenza", intellettuali come Abdukadir Eziz di Kashgar (1862-1924), Kutluk Haji Shevki (1876-1937), Abdushalik Uyghur (1902-1933) e Luptulla Mutellip (1922-1945), vissero e lottarono contro gli oppressori. Nei loro scritti essi danno una descrizione della società uigura di quel tempo, adoperando uno stile diretto, di facile comprensione e privo di lirismi altisonanti. Le loro poesie nazionaliste e patriottiche, pubblicate in uiguro sul *Ang Geziti* (Giornale della consapevolezza), denunciando le infamie dei *junfa* e le condizioni di miseria dei lavoratori, contadini e soldati (工农兵 *gongnongbing*), risuonarono allora come la miglior arma per incitare alla lotta contro

¹⁶¹ Un processo simile ricorda il Folk Revival americano dell'inizio degli anni 1940: un movimento di cantanti, fra cui Woody Guthrie (1912-1967), Pete Seeger (1919-2014) e Fred Hellerman (1927-2016) riportarono in auge, attraverso le loro canzoni, i testi che risuonavano fra gli *Hoboes* e all'interno del movimento operaio (in particolare il CIO, Congress of Industrial Organizations, all'epoca uno dei pochi sindacati operai). Gli *Hoboes* erano lavoratori migranti che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, viaggiavano da una parte all'altra degli Stati Uniti, chitarra in spalla, accompagnandosi con canzoni dai temi spesso politici o anarchici. Nel riadattare i testi degli *Hoboes*, i musicisti del Folk Revival conferirono autorialità a quei repertori originariamente anonimi, imprimendovi un loro stile personale e riscuotendo un grande successo commerciale. Questa prima generazione ispirò la successiva, composta da artisti quali Bob Dylan (1941-), Joan Baez (1941-) e Arlo Guthrie (1947-). Si veda Giovanni DE ZORZI, *Introduzione alle musiche del mondo islamico* p. 84 e Lisa HIX, *Don't Call Them Bums: The Unsung History of America's Hard-Working Hoboes* <https://www.collectorsweekly.com/articles/dont-call-them-bums-the-unsung-history-of-americas-hard-working-hoboes/> ultimo accesso 8/06/2022

¹⁶² Si fa qui riferimento ad un contesto sociopolitico piuttosto concitato e turbolento: a partire dagli impeti rivoluzionari di inizio XX secolo, con la Rivoluzione d'ottobre (1917) da un lato e il Movimento del Quattro Maggio (1919) dall'altro; una situazione politica interna allo Xinjiang segnata dal governo corrotto dei signori della guerra (*junfa*) Yang Zengxin (1864-1928) e Jin Shuren (1879-1941), la pesante tassazione, la censura sulla stampa e sulla circolazione di volumi; lotte tra città-oasi, contrasti fra fazioni politiche, divisioni religiose, e differenze linguistiche; a ciò si aggiungevano le mire espansionistiche degli imperi britannico e russo che, dal canto loro, supportavano i signori della guerra per un possibile canale di accesso in Asia centrale. Si veda il capitolo "Between China and the Soviet Union" in James MILLWARD, *Eurasian Crossroads, A History of Xinjiang*, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 178-234

l'ingiustizia degli invasori.¹⁶³ Oltre ai sopracitati poeti della resistenza, non si può non ricordare il “padre della poesia uigura moderna” come altra fonte di ispirazione per i cantanti del New Folk: Abdurehim Tileshüp Ötkür (1923-1995), importante romanziere, poeta e trattatista che ha continuato a dar voce allo spirito nazionale uiguro. Tra le opere di Ötkür, quella che più spesso ritorna nel Pop uiguro è la poesia intitolata *Iz* (“Orme”), risalente al 1940:

*All'inizio del nostro viaggio eravamo giovani,
ora i nostri nipoti sanno andare a cavallo.*

*All'inizio del nostro viaggio eravamo in pochi,
ed ora, mentre avanziamo, lasciamo le nostre orme nel deserto.*

*Le nostre orme lasciate nel deserto, così come nelle valli,
dove riposano gli eroi ricoperti di sabbia, senza una tomba.*

*Non dire di loro che rimasero insepolti,
le loro tombe si ricoprono di fiori in primavera.*

*Abbandonata la folla, abbandonata la scena, sono ormai lontani
Il vento soffia, la sabbia si muove, eppure le nostre orme non vanno via.*

*La carovana non si ferma, neppure con i nostri cavalli stremati
I nostri nipoti e i nostri pronipoti, un giorno, troveranno quelle nostre orme.¹⁶⁴*

Ritroviamo qui, e in altre liriche, alcuni dei temi cari alla poesia nazionalista che verranno, in seguito, ripresi dagli artisti del New Folk. Potremmo riassumere i temi in: trasmissione delle tradizioni culturali (le cosiddette “orme”), continuità di lignaggio, importanza di ricordare gli eroi che hanno contribuito alla narrazione storica del popolo uiguro. L'enfasi nazionalistica che emerge nelle stesse canzoni è uno dei motivi per cui il genere del New Folk ha riscontrato un grande successo fra l'audience uigura di fine XX secolo. Come sostiene Finley, il New Folk si è rivelato più efficace della cosiddetta “poesia della resistenza”, movimento letterario citato nel paragrafo precedente. nel

¹⁶³ Elena CAPRIONI, *Nota sull'ideologia di alcuni poeti Uyghur (1911-1949)*, in «Rivista degli studi orientali», vol. 81, 2008, pp. 431-441

¹⁶⁴ Reperibile al seguente link <https://akademiye.org/en/?p=155> in cui è possibile ritrovare il testo in uiguro e in inglese, da cui ho effettuato la traduzione. Ultimo accesso 9/06/2022

rafforzare l'idea di identità sociopolitica uigura. Questa forza del New Folk dipende, secondo Finley, da tre motivi principali: innanzitutto l'uso della musica come vettore di comunicazione, considerata una delle più importanti espressioni culturali distintive della popolazione uigura; quindi la diffusione attraverso l'oralità, che ha permesso alla musica di veicolare testi decisamente importanti e risonanti portandoli a raggiungere i contesti rurali più isolati; ed infine, la "risonanza affettiva" che le canzoni del New Folk sono in grado di produrre, grazie alla combinazione di eredità musicale rurale (*Ancient Folk*) e tematiche sociopolitiche dei testi poetici cantati, ai quali si aggiunge la risonanza simbolica immateriale e affettiva di strumenti musicali come il *dutar* e il *tanbur*.¹⁶⁵

Abdurehim Heyit (1964-) e Ömärjan Alim, le cosiddette «voci degli uiguri»,¹⁶⁶ sono due dei principali musicisti del New Folk. Entrambi, a partire dagli anni 1990, attraverso le loro canzoni registrate in cassetta, hanno tentato di veicolare una "politica alternativa", di offrire una visione alternativa delle minoranze etniche, rispetto a quella proposta dalla retorica emanata dal Pcc. La loro azione sovversiva, tuttavia, ha spesso attirato l'attenzione dei censori statali, sfociando nella confisca delle cassette, nella proibizione di esibirsi in performance pubbliche per lungo periodo e, nel caso di Abdurehim Heyit, nell'arresto del 2017 e totale sparizione dalla scena pubblica.¹⁶⁷

4.1.1 Abdurehim Heyit

Nei prossimi paragrafi propongo una selezione di canzoni e di autori del cosiddetto Pop uiguro. Ritengo rilevante iniziare da questa canzone di Abdurehim Heyit. Il testo è ripreso dall'omonima poesia *Uchrashqanda* ("L'incontro") di Abdurehim Tilesüh Ötkür (1923-1995) scritta nel 1948.

L'incontro

L'alba irrompe, quando scorgo la figura della Sultana

Le chiedo: sei tu la Sultana? Lei risponde: no, non lo sono

I suoi occhi si irradiano luminosi, le sue mani rosse di hennè

Le chiedo: sei tu Venere? Lei risponde: no, non lo sono

¹⁶⁵ FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance*, p. 184

¹⁶⁶ Ivi, p. 25

¹⁶⁷ Krish RAGHAV, *Abdurehim Heyit, the Uyghur Bob Dylan, who was disappeared*, 2019 <https://supchina.com/2019/10/05/friday-song-abdurehim-heyit-the-uyghur-bob-dylan/> ultimo accesso 11/06/2022

Le chiedo: qual è il tuo nome? Lei risponde: è Ayhan
Le chiedo: dov'è la tua casa? Lei risponde: è Turfan
Le chiedo: e quello sul tuo capo? Lei risponde: è un addio
Le chiedo: sei sorpresa? Lei risponde: no, non lo sono

Le dico: assomiglia alla luna. E lei: intendi il mio viso?
Le dico: sono stelle. Lei: intendi i miei occhi?
Le dico: risplendono lucenti. Lei: intendi le mie parole?
Le chiedo: forse sei un vulcano? Lei risponde: no, non lo sono

Le chiedo: dove sono le praterie? Lei risponde: sono le mie sopracciglia
Le chiedo: dove sono i castori? Lei risponde: sono i miei capelli
Le chiedo: e quindici? Lei risponde: sono i miei anni¹⁶⁸
Le chiedo: sei amata? Lei risponde: no, non lo sono

Le chiedo: dov'è il mare? Lei risponde: nel mio cuore
Le chiedo: dov'è la bellezza? Lei risponde: sono le mie labbra
Le chiedo: dov'è la dolcezza? Lei risponde: è la mia lingua
Le chiedo: posso assaporare? Lei risponde: no, non puoi

Le dico: ci sono delle catene. E lei: sono attorno al mio collo
Le dico: c'è anche la morte. E lei: è sul mio cammino
Le dico: e le manette? E lei: sono attorno ai miei polsi
Le chiedo: sei preoccupata? Lei risponde: no, non lo sono

Le chiedo: perché non sei preoccupata? Lei risponde: perché ho il mio Dio
Le chiedo: e cos'altro? Lei risponde: ho la mia gente
E cosa ancora? Ho la mia anima
Le chiedo: sei felice? Lei risponde: no, non lo sono

Le chiedo: dove sono i desideri? Lei risponde: sono i miei fiori
Le chiedo: e la guerra? Lei risponde: è sul mio cammino
Le chiedo: cos'è Ötkür?¹⁶⁹ Lei risponde: è la mia mano
Le chiedo: lo venderesti mai? Lei risponde, no, mai.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Si allude qui agli anni trascorsi dalla fondazione della prima Repubblica del Turkestan orientale, avvenuta nel 1933.

¹⁶⁹ Qui Ötkür utilizza la figura retorica del *takhallos*.

Virtuoso suonatore di *dutar*, strumento che accompagna gran parte delle sue canzoni, ma anche artista affiliato ad una troupe statale prima del suo arresto, Heyit ha da sempre rappresentato la voce uigura più “stonata”, fortemente politica e dissidente, tanto che lui stesso è arrivato a considerare la sua vita come «una costante sfida artistica».¹⁷¹

Le canzoni di Heyit sono l'esempio paradigmatico, a mio avviso, del genere Pop uiguro dei primi anni 1990, in cui aspetti della musica “colta” e della tradizione popolare si combinano fra loro, come si è visto nel capitolo precedente. Di fatti, a dispetto dei vincoli politici e degli ostacoli alla libertà espressiva, le canzoni di Heyit rappresentano una sapiente commistione degli stili persiano, arabo e turco, oltre all'imprescindibile tradizione dell'*Onikki muqam*.¹⁷²

Il testo della canzone qui proposta ha la struttura di un dialogo fra Heyit/Oktur e la Sultana, che sembra essere, secondo alcuni, la personificazione della Madre Terra: il dialogo tra due amanti è un espediente lirico che non ricorre solo nel New Folk,¹⁷³ ma in molti altri sottogeneri del Pop. Secondo una mia personale interpretazione del testo, il poeta incontra la donna casualmente, durante quello che sembra il suo viaggio solitario alla scoperta di una Terra luminosa (possibile metafora delle stelle e della luna), fertile e viva (distese di prato, fauna, vulcano), tuttavia minacciata dall'incombere di forze distruttive e dell'ombra della morte (catene, manette, morte, guerra). Tale negatività sembra aleggiare sulla donna/Terra da lungo tempo, e viene comunicata sommessamente attraverso le sue risposte secche e reticenti, specialmente nei versi che chiudono le strofe. Nonostante la sensazione di minaccia di morte e mancanza d'amore (“Sei amata? No, non lo sono”), lei stessa riesce a scorgere una luce di speranza “nel Dio”, “nella sua gente”, “nella sua anima”. Nella sua fragilità e vulnerabilità, la Terra dimostra diffidenza persino nei confronti del poeta, il quale, in un tentativo di approccio sensuale, espresso nel climax della quinta strofa (mare-cuore, bellezza-labbra, dolcezza-lingua), viene allontanato e rifiutato. Tuttavia, tale diffidenza sembra risolversi nell'ultima strofa: successiva alle immagini antitetiche di fiori e guerra, vi è la

¹⁷⁰ La canzone, con titolo originale *Uchrashqanda*, è ascoltabile al seguente link, con annesso video musicale e testo in inglese da cui ho effettuato la traduzione. <https://www.youtube.com/watch?v=k8XTIAgPQVE>.

¹⁷¹ FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance*, p. 206

¹⁷² Joanne N. SMITH, *The Quest for National Unity in Uyghur Popular Song: Barren Chickens, Stray dogs, Fake Immortals and Thieves*, in «Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local», 2007, pp. 115-141

¹⁷³ Rachel HARRIS, *Reggae on the Silk Road, The Globalization of Uyghur Pop*, in «The China Quarterly», vol. 183, 2005, pp. 627-643

manifestazione di fiducia da parte della donna/Terra nei confronti di Ötkür/Heyit: questi ultimi si ergono a portavoce della nazione e del popolo, ultimi bagliori di speranza e sopravvivenza per la donna/Terra.

Un'altra canzone dal significato fortemente sociale e politico è "Nazugum" composta dallo stesso Abdurehim Heyit:

Separata da casa

Tu che sei morta esiliata, Nazugum

Imprigionata e incatenata, oh

Tu che sei morta nell'incredulità, Nazugum

Non eri solo un giovane germoglio?

Eppure arrivò la tua ultima ora

Lascia che piangiamo per te

Tu che sei morta con coraggio, Nazugum

Inseguita dalle forze oscure, oh

Hai vagato mesi per le strade

Con timore e sofferenza, oh

Tu che sei morta in miseria, Nazugum

Il tuo sangue, goccia dopo goccia

È un'inondazione in un cuore lacerato

Nell'oscurità nero pece

Tu, che sei morta martire, Nazugum

La tua statura, il tuo corpo delicato, i tuoi occhi e sopracciglia

Lasciati ricordare con dolcezza, piangere per un'epoca intera

Tu, che sei morta indigente, Nazugum

Ci sono persone come noi al mondo?

I loro khanati distrutti e dimenticati?

Innocenti ed esiliati, oh

Tu che sei morta nella sofferenza, Nazugum

Innocente eppure esiliata

Tu che sei morta nella sofferenza, Nazugum¹⁷⁴

¹⁷⁴ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=mvXMEbxsGuk>. La traduzione del testo è stata effettuata dall'inglese.

Nazugum è un'altra figura, divenuta trofeo della letteratura nazionalista e annoverata nel pantheon degli eroi nazionali uiguri. Molla Bilal Binni Yüsüp, detto Bilal Nazim (1825-1900), poeta, satirista e storico originario di Ghulja, ha scritto la prima storia completa di Nazugum (alla lettera "la mia delicata"). Sullo sfondo di una Kashgar presa d'assalto dalle truppe Qing, Nazugum viene raccontata come una di quelle donne catturate, esiliate e prese in moglie dai governatori locali. Dopo essere fuggita dai suoi oppressori e aver trovato rifugio nei boschi, Nazugum viene nuovamente rapita da un generale, ma una notte, approfittando dello stato di ebbrezza dell'uomo, lo uccide tagliandogli la gola e ritenta la fuga. A quest'ultimo tentativo di fuga, tuttavia, segue l'ordine della sua condanna a morte da parte dell'imperatore Qing: nuovamente catturata, viene portata sul luogo dell'esecuzione e decapitata. Dopo la sua morte, i concittadini di Nazugum raccolgono le sue membra e, riunendosi in un rituale religioso, fanno di lei una martire di Kashgar, come era stato annunciato dal *mullah*. Come per la leggenda di Amannisa Khan, la storia di Nazugum sarà poi riscritta in versioni successive e sotto diverse forme espressive, in tutto il corso del XX secolo.¹⁷⁵

Nelle sue canzoni, Heyit non può fare a meno di rappresentare la sua terra, il suo popolo, la sua cultura e le sue tradizioni come vittime soggiogate agli oppressori. Dal canto suo, Heyit sembra assumere il ruolo di poeta illuminato nel tentativo di risvegliare la coscienza del suo popolo e chiamarlo a raccolta contro le ingiustizie politiche, come si legge nel testo della canzone *Chillang, khorizim!* ("Canta, mio gallo!") con testo ripreso da una poesia di Abdurehim Ötkür:

*Quant'è lunga questa notte
Così lunga che il giorno stenta ad arrivare
Canta, gallo, canta!
I miei occhi sono esausti, bramosi dell'aurora
Lascia che il mio mondo sopito si risvegli!
La mia amata mi ha abbandonato,
lascia che si risvegli!
Canta, mio gallo, sveglia la mia amata!
Dispiega le tue ali, accarezzale il viso,*

¹⁷⁵ La versione di Nazim pone al centro l'importanza di preservare la castità delle donne, secondo l'autore, motivo principale che spinge Nazugum a fuggire dai nemici; nelle versioni successive, tuttavia, l'aspetto della purezza viene via via rimpiazzato dall'ardore e dal coraggio di Nazugum di resistere ai nemici, divenendo così allegoria di resistenza del popolo uiguro all'oppressione e alla superstizione degli invasori. Si veda Kara ABRAMSON, *Gender, Uyghur Identity, and the story of Nazugum*, in «The Journal of Asian Studies», vol. 71/4, 2012, pp. 1069-1091

svegliala con dolcezza
Quando dischiuderà le sue ciglia,
non lasciare che si riaddormenti
e mi abbandoni per sempre
Canta, mio gallo, canta!
Canta e annuncia l'arrivo del giorno
Canta per dire che
La mia amata mi aspetta prima dell'alba!
Canta mio gallo, canta
Canta, per questi fiori di campo.
Quando la mia amata si risveglierà
dimmelo, mentre soffrirò
Quando la mia amata si sarà risvegliata
dimmelo, mentre continuerò a soffrire.¹⁷⁶

Costruito attorno alla costante antitesi fra notte e giorno, buio e luce, il testo della canzone sembra essere un promemoria personale che Heyit lascia a sé stesso: identificandosi con il gallo, che esorta continuamente a cantare, sente l'urgente necessità di risvegliare la sua gente, qui personificata nella figura della amata. Una amata di cui soffre l'abbandono, perché addormentata nel torpore della lunga notte che ha reso gli occhi "esausti e bramosi di aurora", desiderosi della luce del giorno che tuttavia stenta ad arrivare. L'afflato esortativo espresso in *Chillang, khorizim!* è un chiaro riferimento alla celebre poesia di Abdushalik Uyghur, *Oyghan* ("Svegliatevi!"):

Ehi! Popolo uiguro, è tempo di svegliarsi,
Non possiedi nulla, nulla per cui aver paura.
Se non ti sottrai alla morte,
le tue condizioni diventeranno sempre più gravi.
In piedi! Ho detto, alza la testa! Apri gli occhi!
Taglia le teste dei nemici, lascia scorrere il sangue tra i capelli!
Se non apri gli occhi e non ti guardi attorno,
morirai con i rimpianti, senza poter intervenire.
Anche il tuo corpo sembra esanime,
non hai paura della morte?¹⁷⁷

¹⁷⁶ Testo tradotto dall'inglese a partire dalla versione proposta in FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance*, pp. 212-213

¹⁷⁷ La traduzione della poesia qui proposta è tratta da CAPRIONI, *Nota sull'ideologia*, cit. p. 436

4.1.2 Ömärjan Alim

Le canzoni di Ömärjan Alim sono state fra le prime ad aver risuonato per i bazaar e i *record store* delle maggiori città dello Xinjiang, da Turfan a Kucha, da Kashgar a Khotan e Aqsu, riscuotendo un grande successo anche fra la popolazione rurale, a differenza di Abdurehim Heyit, invece più apprezzato dalle classi elitarie. Fra le sue prime cassette, si ricordano *Qualdi Iz* (“Orme”), che rinvia alla poesia e al romanzo di Abdurehim Ötkür, e *Pärwayim Peläk* (“Il destino che affligge”). La popolarità di Ömärjan Alim deriva specialmente dall’utilizzo di un linguaggio semplice e diretto, di facile comprensione, e dall’ampio uso di proverbi ed espressioni dialettali. Tale semplicità comunicativa ben si combina al lirismo e ai significati evocativi, di grande impatto emotivo per l’audience uigura. Molte sue canzoni invitano alla riflessione sul “dolore comune”, concentrandosi sul rapporto di alterità e opposizione fra uiguri e Han e sul senso identitario della popolazione uigura, fragile e vacillante.¹⁷⁸

Ho portato a casa un ospite

Ho portato a casa un ospite

E sul retro vi ho disposto un cuscino.

Ma ora io non posso più entrare

in quella stessa casa che ho costruito con le mie mani.

Ho accolto il mio ospite,

eppure fui separato dalla mia casa.

Non avendo più posto a sedere nel mio giardino

Ho disposto i miei cuscini nel deserto

E ho reso quel deserto una piccola oasi.

Ma ancora, sono arrivati altri ospiti: hanno affollato la mia oasi,

poi hanno tagliato tutti i rami

e portato via i frutti.

Ho portato un ospite a casa

Ed in cima vi ho disposto un cuscino.

Lui però è saltato sul trono d'onore

E si è proclamato nostro capo,

¹⁷⁸ SMITH, *The Quest for National Unity*, p. 131

*si è proclamato nostro capo.*¹⁷⁹

Secondo la lettura che ne dà Joanne Finley, il tema centrale della canzone proposta è il rapporto fra uiguri e Han, velato dalla metafora del padrone di casa e dell'ospite. L'ospite, seppure accolto con gentilezza e reverenza, manifesta la sua violenza che si fa sempre più spietata: dapprima "esiliando" l'oste dalla propria dimora, poi invadendo e distruggendo in massa persino il suo secondo "rifugio" nel deserto ed infine ergendosi lui stesso a padrone. Il distico a chiusura della canzone "si è proclamato nostro capo" è un eloquente espressione di sconforto delle genti autoctone nei confronti di quell'ospite che non se n'è mai andato. Come suggerisce Finley, la canzone *Mehman Bashlidim'* invita a rileggere il rapporto uiguri-Han: promosso dal Partito attraverso una retorica, marcatamente confuciana, di "fratello maggiore-fratello minore" (哥哥弟弟 *gegedidi*), qui viene invece riscritto in chiave di invasore-invasore, colonizzato-colonizzatore.

Ömärjan Alim tuttavia, non scaglia la sua critica unicamente contro gli invasori: come si legge nei testi di *Äwliya dostum'* ("Mio amico immortale") o *Häsärät'* ("Tristezza"), spesso l'invettiva è rivolta ai suoi stessi connazionali, di cui condanna la passività, l'indolenza, la rassegnazione e spesso anche il loro asservirsi ai tiranni, diventando loro stretti collaboratori:

Mio amico immortale

Ti pensi immortale, amico mio

Pizzicando gli altri con le tue parole

Al solo pensiero di elogiarti, il mio cuore andrebbe in fiamme,

arderebbe la mia lingua

Oh, mio subdolo amico

Di fronte al leone ti accasci silenzioso come una volpe

Eppure di fronte ai pulcini ti fai aquila

Piagnucoli se una mosca si posa su di te

Ma se colpito da un bastone non proferisci parola

Allah, allontanaci da questi atteggiamenti

Oh, amico mio subdolo

Oh, amico mio immortale,

Oh, addio amico mio.

¹⁷⁹ Il titolo originale della canzone è *Mehman Bashlidim'*. La traduzione in italiano è stata effettuata, da chi scrive, a partire dalla traduzione in inglese in FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance*, p. 193

*Addio amico mio.*¹⁸⁰

Tristezza

Nati da un'unica madre

Noi, un tempo compatrioti

Come siamo giunti fin qui?

Le nostre cattive azioni,

alberi che danno frutti,

Le abbiamo lasciate seccare nel sangue,

Dopo aver azzannato e masticato

I nostri reciproci successi

Non c'è spazio per tutti noi per percorrere un unico, ampio cammino

Corriamo frettolosi lungo i nostri vicoli stretti

Costruendoci trappole a vicenda

*Causando le nostre reciproche cadute.*¹⁸¹

In queste due canzoni, Ömärjan Alim condanna la meschinità e la brutalità dei suoi compatrioti e di coloro che, sarcasticamente, sono definiti “amici”: spregevoli e vili, abbassano la testa dinanzi ai potenti e gonfiano il petto con i più deboli;¹⁸² paragonati a bestie feroci che “azzannano, masticano e distruggono”, si rivelano spietati nemici.

Infine, anche in Alim ritorna la figura della donna/madre/Madre Terra, in canzoni come *Anamni aslap* (“Ricordandoti, madre”) o *Kattingiz ana* (“Madre, sei andata via”). Secondo l'interpretazione di Rachel Harris, la figura della donna/madre idealizzata, descritta puntualmente come sofferente, in lacrime e pronta al sacrificio di sé, come nella storia di Nazugum, diviene allegoria del pathos e del sentimento nazionalista. E dinanzi alla mancanza del conforto materno, ecco che il desiderio maschile si tramuta in abbandono e smarrimento:

¹⁸⁰ Il testo è stato tradotto, da chi scrive, a partire dalla versione in inglese proposta da FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance*, p. 198. La canzone è reperibile al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=-tk8NH9Fy_s

¹⁸¹ Il testo è stato tradotto a partire dalla versione in inglese proposta da FINLEY, *The Art of Symbolic Resistance*, pp. 204-205. La canzone è reperibile al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=-tk8NH9Fy_s

¹⁸² Un atteggiamento che Lu Xun (1881-1936), padre della prosa moderna cinese, avrebbe definito come “Ah-Qismo”, in riferimento ad Ah Q, uno dei personaggi più celebri della sua produzione letteraria, divenuto simbolo della vigliaccheria, dell'arretratezza e della corruzione della società cinese: tratti che, agli occhi di molti intellettuali degli anni 1920, hanno spesso ostacolato la modernizzazione della società.

Ricordandoti, madre

*Per lungo tempo ho fatto brutti sogni
Ho trascorso i miei giorni abbattuto, depresso
Vedi, oggi mi è giunta una cattiva notizia
Le parole mi feriscono
Madre, tu sei andata via
Ti chiamo, oh madre, ma nessuno risponde
Le gravi sofferenze son venute a trovarmi
Rammentandomi che sto morendo dal dolore
Chi dovrà pagare per questo mio dolore?
Il destino si è rivelato tale:
non domanderò cosa...
...cosa devo fare.¹⁸³*

4.2 Askar Memet: Folk Rock dissidente e disillusione

Per quanto rivoluzionario nei contenuti, il New Folk uiguro non ha apportato grandi innovazioni dal punto di vista strettamente musicale: come si è visto con Abdurehim Heyit e Ömärjan Alim, le sonorità del New Folk restano ancora molto legate alla tradizione musicale locale, con l'uso esclusivo di strumenti tradizionali, e poco intaccate da influenze esterne.

Di fatto, la prima vera rivoluzione musicale nello Xinjiang arriva negli anni 1980 con Ekhmetjan (1969-1991), considerato a tutti gli effetti prima rockstar uigura: dopo aver ricevuto un'educazione musicale su strumenti tradizionali quali *rawap*, *dutar* e *tanbur*, egli si apre alle influenze musicali di respiro cosmopolita che incontra ad Urumchi. Appassionato della chitarra e affascinato dal Gipsy Folk turco, egli riscrive le poesie rurali facendole divenire canzoni d'amore che adotta come testi delle sue canzoni. Da qui Ekhmetjan arriva a concepire una versione rock elettrificata dell'*Onikki muqam*, sbalordendo i palchi e l'audience dello Xinjiang.¹⁸⁴ Morto a soli ventidue anni,

¹⁸³ Il testo è stato tradotto a partire dalla versione in inglese proposta da HARRIS, *Reggae on the Silk Road*, p. 636

¹⁸⁴ Ai seguenti link è possibile ascoltare alcune delle sue canzoni, sapienti combinazioni di tradizione locale e sonorità rock: https://www.youtube.com/watch?v=e2RH_UZ_0fs, <https://www.youtube.com/watch?v=yVes50E1KM>, <https://www.youtube.com/watch?v=gOoBqsDKyNs>.

Ekhmetjan ha lasciato una preziosa eredità musicale, abbracciata ancora oggi da giovani artisti uiguri come Ablajan e i Six City.¹⁸⁵

L'artista che ha raccolto e portato avanti l'eredità di Ekhmetjan è stato, Askar Memet (1964 -), meglio noto come Askar-Huilang, fra gli anni 1990 e il 2000. Askar Memet ha inaugurato in Xinjiang il genere del Folk Rock, aprendo il panorama musicale uiguro a nuove tendenze, non solo musicali, come testimoniano i tratti Heavy Metal dei suoi brani, ma soprattutto estetiche, restando una imprescindibile fonte di ispirazione per altre popstar uigure di successo come Erkin Abdulla, Perhat Khaliq (front man della rock band *Qetiq*) o Ekber Turdi.

Askar Memet nasce a Kashgar, ma cresce ad Urumchi, fra gli anni 1960 e 1970 già a maggioranza Han, dove frequenta una scuola cinese e dove impara il *putonghua* che parlerà fluentemente, forse meglio della sua stessa lingua madre. Dopo aver conseguito la laurea presso il Xinjiang Film Institute (新疆电影学院 *xinjiang dianying xueyuan*), riscuote una certa popolarità come attore, mentre coltiva la sua passione per la chitarra e la batteria. All'inizio degli anni 1990 tuttavia, abbandona definitivamente la sua carriera cinematografica per dedicarsi interamente alla musica. Nel 1991 fonda quella che sarebbe diventata la rock band uigura più famosa, gli *Hui Lang* (灰狼, “Lupo Grigio”) ispirandosi ad uno dei simboli nazionali dello Xinjiang, animale sacro nella mitologia turca. Più tardi il nome diverrà il suo personale pseudonimo artistico. Qualche anno dopo, Askar Memet lascia la sua terra natale per trasferirsi a Pechino, città in cui intravedeva maggiori possibilità di libertà espressiva e crescita artistica. Nella capitale, Askar si imbatte in un contesto musicalmente più vivo, ed entra presto nella scena rock pechinese, di cui Cui Jian (1961-) è stato il pioniere:¹⁸⁶ qui assorbe le influenze del Rock metropolitano, inizia a dare forma ad uno stile personale e si esibisce per le prime volte di fronte ad un pubblico internazionale. Il successo di Askar Memet non investe solo Pechino ma raggiunge lo Xinjiang e dilaga fra un pubblico urbano e giovanile. La sua musica, però, viene criticata da molti uiguri, che la considerano come fortemente

¹⁸⁵ Darren BYLER, *The Legacy of the Uyghur Rock Icon Ekhmetjan*, 2022, https://livingotherwise.com/2022/03/27/the-legacy-of-the-uyghur-rock-icon-exmetjan/#_ftnref1 ultimo accesso 12/06/2022

¹⁸⁶ Si ricorda *Xin Changzheng lushang de yaogun* (“Rock’n’roll on the New Long March”), uno degli album più celebri di Cui Jian pubblicato nel 1989: <https://www.youtube.com/watch?v=1NomOV5FFH8&list=PL48F6277D8AD2BF8F>

occidentalizzata. A questo si aggiunge il suo status di *minkaohan*¹⁸⁷: entrambi gli aspetti lo fanno considerare come «un uiguro non puro».¹⁸⁸ La questione identitaria ha una posizione centrale tra i temi da lui cantati. Sarà proprio a partire dalle tematiche più marcatamente politiche e dai tratti musicalmente più tradizionali, uniti al sound elettrico, che Askar Memet inizia a dar forma al suo stile personale definito da Nimrod Baranovitch come Folk Rock o Ethnic Rock.¹⁸⁹

Un brano esemplare in tal senso è *Nupula* (“Luptulla”), primissimo singolo di Askar Memet pubblicato nel 1998 e successivamente incluso nel suo primo album *Huilang* (“Lupo Grigio”). Il riferimento è a Luptulla Mutellip,¹⁹⁰ uno dei poeti della resistenza menzionati precedentemente:

Lascia che mi metta in viaggio

Alla ricerca di Luptulla

In queste lande desolate e in rovina sotto il sole cocente

Dove si nasconde?

Per te ho piantato un fiore:

Che tu possa vederlo o meno

Noi continueremo a cercarti

Gridando il tuo nome, Luptulla

Il tuo sangue scorre in ognuno di noi

E questa terra è anche la tua casa

Non conservo più lacrime nei miei occhi

E neanche più paura:

questa terra è anche la mia casa

Il tuo spirito, i tuoi versi

*Si sono già fatti tutt'uno, tutt'uno dentro di me.*¹⁹¹

¹⁸⁷ 民考汉: termine usato in riferimento ad individui appartenenti ad una minoranza etnica che hanno ricevuto un'educazione cinese.

¹⁸⁸ Nimrod BARANOVITCH, *Inverted Exile: Uyghur Writers and Artists in Beijing and the Political Implications of Their Work*, in «Modern China», vol. 33/4, 2007, pp. 462-504

¹⁸⁹ Ivi, p. 470

¹⁹⁰ Luptulla Mutellip ha vissuto la sua breve vita all'insegna della ribellione e del sostegno dei movimenti separatisti uiguri che portarono alla fondazione della Seconda Repubblica del Turkestan orientale (1944). Dopo essere stato esiliato da Urumchi per via dei contenuti delle sue poesie, considerate troppo sovversive dal regime nazionalista, fu tacciato di tradimento della patria, per poi essere arrestato ed ucciso a soli ventitré anni dalle autorità del Guomindang. Si veda CAPRIONI, *Nota sull'ideologia*, pp. 437-438

¹⁹¹ È possibile guardare il video musicale della canzone al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=YHREo3754UE>.

Una delle tante canzoni di Askar ad essere cantata sia in cinese che in uiguro, *Nupula* si apre con un'introduzione vocale accompagnata dal *dap*, a cui segue la chitarra elettrica. Sin dal primo verso, Askar annuncia l'inizio di un viaggio, un viaggio alla scoperta di sé, delle proprie radici e della propria identità, che comincia con la ricerca delle "orme" lasciate da Luptulla. Nel video musicale, non a caso, Askar, provvisto solo di una chitarra, è intento nel suo cammino per "lande desolate" colpite "da un sole cocente", rinvio alle terre desertiche dello Xinjiang. Secondo Baranovitch, il viaggio di Askar tuttavia non è solitario: l'iniziale "io" sbiadisce lentamente in un "noi", in un'intera collettività che partecipa alla ricerca, di cui Askar si pone a guida spirituale poiché ha incarnato "lo spirito e i versi" del poeta. Con il suo primo singolo Askar Memet decreta la sua missione, il compito morale di risvegliare ed ispirare il suo popolo, raccontare le ingiustizie che è costretto a subire, mettere in discussione le voci delle istituzioni.¹⁹² Sulla scia delle voci del New Folk, ritornano in Askar spirito nazionalista, un recondito desiderio di indipendenza, assieme rabbia e disprezzo a cui l'artista dà voce nel suo primo album. Quest'ultimo si apre con il brano omonimo *Huilang* ("Lupo grigio"):

*Un lupo spaventoso si aggira per il deserto desolato
Cammina e pensa,
dove sarà mai la mia terra?
La tempesta, la sabbia agitata dal vento mi hanno reso ancor più feroce
Al suono dei miei incessanti ululati non avvertirai più la tua tristezza
Le sporadiche piogge non basteranno a saziare la mia eterna sete
E le nevi perenni non potranno congelare il fuoco che arde nel mio cuore
Hai raggiunto i tuoi stupidi traguardi,
ma ancora nessuno sa cos'hai davvero ottenuto.*

*C'è qualcuno che si è addentrato nelle tue futili illusioni?
Non ti lascerò più attraversare i miei sogni
Tutte le stelle possono all'improvviso schiantarsi al suolo
Le lacrime, misere e silenti, non inonderanno più il mio cuore*

Il testo in cinese, da cui è stata effettuata la traduzione, è reperibile su QQ music. QQ music è una piattaforma cinese di riproduzione musicale. Essendo funzionante solo all'interno del Firewall cinese, al fine di accedervi e riprodurre i brani qui riportati, è necessario utilizzare un apposito VPN. Quest'ultimo permette di "dislocarsi virtualmente", quindi selezionare la propria posizione virtuale, in questo caso in Cina.

¹⁹² BARANOVITCH, *Inverted Exile*, cit. p. 471-472

*Non venire più nel mio deserto a disturbarne la quiete
Come sabbia spazzata via dal vento, ti ritroverai incosciente e in lacrime
Voglio svelare la tua disonestà,
Gridare a gran voce che resterò qui, a difesa del mio quieto deserto.*¹⁹³

Anche *Huilang*, come *Nupula*, si apre con un'introduzione vocale accompagnata dal *dap*. Seguono chitarre elettriche dai suoni distorti e batteria martellante a fare da sottofondo ai versi pregni di rabbia urlati da Askar Memet. Prendendo spunto dall'interpretazione di Baranovitch, l'io narrante che si aggirava per il deserto alla ricerca di Luptulla, diviene qui un lupo feroce, incattivito da "tempeste di sabbia", metafora delle forze distruttrici dei colonizzatori. Una apparente iniziale afflizione è stata rimpiazzata da rabbia cocente, le "lacrime silenziose" si sono tramutate in un "fuoco ardente nel cuore". Con decisione, Askar Memet si rivolge agli invasori, mettendoli in guardia e urlando a gran voce che resterà strenuamente a proteggere il suo "quieto deserto". Il lupo grigio, personifica qui l'intera nazione uigura, che Askar con potenza chiama a raccolta a difesa della propria terra, divenendo così simbolo di possibile salvezza e liberazione.

Un messaggio simile, di invocazione alla resistenza collettiva, è espresso in *Daolang* ("Dolan"):

*Fra le risate fragorose seguiamo a tempo la nostra danza
Smodati e spensierati intoniamo le nostre canzoni
Non permettere a questo mondo di cambiarti
Non lasciare che quegli incubi ti ingabbino
Guarda, guarda, guarda quel tuo compagno di viaggio
Che con parole dolci e delicate
Ha da raccontarti storie interessanti
Dietro le colline ad occidente il sole va scomparendo... dimenticalo
Noi continuiamo ad intonare le nostre canzoni di libertà*¹⁹⁴

Qui la resistenza si accompagna a messaggi che inneggiano alla libertà di esprimersi, alla gioia di continuare a cantare, guardando alla musica come necessaria fonte di salvezza e speranza: ecco che la danza e il canto, assieme alle "dolci parole dei

¹⁹³ Canzone e testo in cinese, da cui ho effettuato la traduzione, sono reperibili al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=n6wi9HrV7YU>.

¹⁹⁴ Canzone e testo in cinese, da cui ho effettuato la traduzione, sono reperibili al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=SvwtAL2gM5o>

compagni di viaggio”, diventano potenti armi per contrastare “la gabbia degli incubi”, un mezzo per dimenticare le sofferenze (“il sole che tramonta ad occidente”) e continuare a cantare per la libertà.

Nel 2002, Askar Memet pubblica il suo secondo album, *Zhufu* (“Benedizione”), in cui di nostalgia di casa e desiderio del ritorno, sembrano rimpiazzare i toni rabbiosi e risentiti che pervadevano le prime canzoni. Sin dal primo brano *Liuzhu diqiu* (“Salva questa terra”) Askar Memet lascia spazio a timbri più dolci, lenti, quasi dimessi, stemperando la ferocia di chitarre elettriche e batterie:

*La luce del sole irradia tutto intorno
Ma non illumina il mio rifugio di paglia
Sogno disperatamente
di realizzare i miei desideri
Vedo, vedo
Vedo che non è solo un'illusione
Sento, sento
Sento che sono tutte fantasie
Ho accolto, accolto
Accolto la tua sposa
Ho perso, ho perso,
Ho perso la mia terra*

*Fai tesoro dell'umanità,
salva questa terra.*¹⁹⁵

La solennità evocata dal suono del *dutar* in *Liuzhu diqiu* conferisce una certa sacralità ai versi, cospargendoli di un forte lirismo emotivo. L'intero testo della canzone è pervaso da un senso di sconforto, assenza di speranza e fragilità (“la luce del sole irradia tutto intorno, ma non illumina il mio rifugio di paglia”). I sogni e i desideri sembrano essere tutte fantasie inconsistenti, che lasciano spazio alla nostalgia e al senso di perdita (“ho perso, ho perso la mia terra”). Una simile emotività si manifesta visivamente nel video musicale: per le strade di Kashgar, città natale di Askar Memet, illuminati da una luce tenue e accogliente, tutta la comunità si riunisce nelle danze accompagnate da chitarra, *dap* e *dutar*. In sottofondo a queste scene riecheggia

¹⁹⁵ Canzone e testo reperibile al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=uZyx6lw2oaE>

l'intermezzo cantato in uiguro, che diviene monito di salvezza per l'intera umanità: *oynayli oynayli ouzimizni sahlayli*, “fai tesoro dell'umanità, salva questa terra”.

Nostalgia di casa, smarrimento e ricerca di sé stesso ritornano ossessivamente nel resto dei brani. Qui di seguito si propone il testo di *Zhufu* (“Benedizione”), canzone che dà il titolo all'album:

In ogni dove corro affannosamente senza meta

In ogni dove ricerco me stesso

Ho incontrato per caso un medicante dal cuore generoso

E ho ascoltato le tue storie

Sono tornato a casa, ho sfogliato quel libro

Ed ho ricercato le tue gesta

Ho sfogliato senza sosta, ma all'interno della storia

Tu non ci sei

Allah, voglio innalzare per te una preghiera, un canto

Allah, cambia tutto ciò che ho, cambia i miei sogni passati

*E lascia che la mia voce arrivi in ogni villaggio, a svegliare le capre addormentate.*¹⁹⁶

La rabbia e la speranza nel futuro di *Huilang* hanno lasciato il posto all'amarezza e all'impossibilità di ricongiungersi al passato e seguire le “orme impresse nel deserto”. Secondo l'interpretazione che ne dà Nimrod Baranovitch, nel viaggio alla ricerca delle proprie radici, divenuto affannoso e frustrante, l'unico barlume di speranza è un “povero mendicante”, umile voce del popolo che resta tuttavia ignorata dalle istituzioni: le storie del passato che ha da raccontare sembrano essere del tutto assenti nei libri di storia. Questo iato è rappresentato, all'interno del testo attraverso l'opposizione fra un “io” e un “tu”: il primo sembra rappresentare Askar Memet al punto attuale del suo viaggio, smarrito e disilluso, giunto a realizzare che il “tu” del passato non esiste, o è stato cancellato. Non più nelle veci di guida spirituale del suo popolo, Askar si affida ad Allah a cui rivolge le sue preghiere di aiuto, chiedendogli che il suo cantare possa risuonare nei villaggi e risvegliare la sua gente, paragonata a “capre addormentate”, ancora pervasa dal torpore.

¹⁹⁶ Canzone e testo reperibili su QQ music con apposito VPN.

4.3 Erkin Abdulla e l'apparente disimpegno politico

Nel vasto mondo del Pop uiguro, Erkin Abdulla (1978 -) è largamente apprezzato dal pubblico dello Xinjiang specialmente per la sua maestria nel *Flamenco*. Questo stile inizia a riscuotere una certa popolarità fra le città-oasi negli anni 1990 proprio grazie ad Erkin Abdulla, ed oggi appare ben radicato nel contesto uiguro soprattutto fra giovani musicisti amatori e fra appassionati di chitarra. Lo stile del *Flamenco*, similmente alla tradizione del *muqam*, compie un lungo viaggio, giungendo in Xinjiang dall'Andalusia, passando per il Nord Africa e la Turchia. Forse per questo suo cosmopolitismo, non stupisce che il Flamenco abbia avuto un così ampio successo agli inizi del 2000, quando lo Xinjiang si apre alla modernità globalizzata. Erkin Abdulla viene apprezzato dal pubblico uiguro anche in quanto artista "cittadino del mondo": nato a Qopan, un piccolo villaggio nei pressi di Kashgar, si trasferisce dapprima a Pechino dove studia presso il Conservatorio Centrale (中国音乐学院 *Zhongguo Yinyue Xueyuan*) coltivando la sua passione per la chitarra, e successivamente presso il Contemporary Musicians Institute di Los Angeles.¹⁹⁷

Vista a posteriori, la musica di Erkin Abdulla è l'espressione dell'afflato di modernità dei primi anni 2000, che mira ad abbattere le barriere culturali e ad uscire dagli ambienti rurali delle città-oasi. Questa "transnazionalità" si fonde, tuttavia, con i colori della cultura locale uigura, accogliendo dentro di sé tratti musicali che rimandano al *muqam* e tematiche care all'immaginario *sufi* mistico-amoroso.¹⁹⁸ Deviando dalla traiettoria del dissenso politico segnata dagli artisti del New Folk e da Askar Memet,

¹⁹⁷ Informazioni reperibili sulla pagina ufficiale dell'artista: <https://www.erkinabdulla.com/about>. Ultimo accesso 17/06/2022

¹⁹⁸ Si veda Darren BYLER, *Claiming the mystical self in new modernist Uyghur poetry*, in «Contemporary Islam», vol. 12, 2018, pp. 173-192. Byler individua due immagini dominanti nella tradizione poetica *sufi*: l'intossicazione e il volo. L'esperienza amorosa alla ricerca del divino, diventa un'esperienza estatica: ad una breve e temporanea intossicazione e perdita dei sensi, segue uno stato permanente di coscienza altissima in cui l'umano incontra il divino, scoprendo di esserne il riflesso. Il volo fa riferimento, invece, all'allegoria della falena (a simboleggiare l'umano), che, attratta dalla luce della candela (a simboleggiare il divino), vi si avvicina e finisce a bruciare nelle fiamme. Tale simbologia di forze attrattive, intossicazione, abbandono del sé e raggiungimento di una nuova coscienza estatica si ritrova spesso all'interno dei testi di Erkin Abdulla.

Erkin Abdulla decide di prendere “altre” vie, permettendo alla sua audience uigura di spostare i suoi confini culturali e ri-mappare la sua identità come cittadini del mondo, mossi dalle passioni e con lo sguardo rivolto all'esterno.¹⁹⁹

La nutrita discografia di Erkin Abdulla, di cui l'ultimo album *Ying* (“Aquila”) risale al 2021, negli anni ha ricevuto ampio successo e consta di numerosi premi. Nelle sue canzoni, centrale è la tematica amorosa: infatuazione, forza attrattiva e perdita dei sensi, si ritrovano nel testo di *Tiaoba* (“Balliamo”) o di *Daolang* (“Dolan”), contenute nel primo album *Zouchu shamo de daolang* (“I Dolan che scapparono dal deserto”) del 2002:

Balliamo

*La luce si diffonde sulla sabbia splendente, in questa notte infervorata di passione
Ci raduniamo attorno al fuoco nel romanticismo della sera*

*Balliamo a ritmo sfrenato e intoniamo insieme un canto
Rilassati un po', mio caro amico*

*Bevi un calice di vino, non andare via così
Segui questa seducente chitarra, ed intona un canto insieme a me
Balla, balla, balla questa samba*

*Io non so ballare, ma divertiamoci un po'
Lasciamo andare i nostri piedi e dimentichiamoci delle preoccupazioni.²⁰⁰*

Dolan

*Lo smog avvolge indisturbato il villaggio
E non si sa dove arrivi questa strada
Canta, canta, non posso più parlare, oh Allah
Nel cuore si cela sofferenza
Canta, canta, non posso più parlare, oh Allah
Cammina, cammina, non riesco più vedere, oh Allah,
L'amata dei miei sogni.²⁰¹*

¹⁹⁹ Darren BYLER, *Uyghur Flamenco and “World Citizenship”*, 2014
<https://livingotherwise.com/2014/11/23/uyghur-flamenco-and-world-citizenship/>
18/06/2022

²⁰⁰ Canzone e testo in cinese sono reperibili su QQ music.

²⁰¹ Canzone e testo in cinese sono reperibili su QQ music.

La danza e il canto sembrano essere i soli mezzi possibili per dimenticare le brutture del mondo ed entrare a contatto con il divino. In *Tiaoba*, in una situazione di festa conviviale attorno al fuoco, simbolo di passione, Erkin Abdulla esorta ad una danza liberatoria, accompagnata dal “romanticismo della notte” e dall’ebbrezza estatica del vino. Similmente, in *Daolang*, il canto, che sembra derivare dalla perdita dei sensi (“non posso più parlare, non riesco più a vedere”), diventa un modo per resistere all’intossicazione del mondo (“lo smog avvolge indisturbato il villaggio”).

Le figure dell’amante e della persona amata sono spesso rappresentate nei testi di Erkin, in un gioco di forze attrattive e repulsive, portando l’amante ad una condizione totalizzante di struggimento e desolazione. Esempio in tal senso è il testo di *Jintian wanshang* (“Stasera”), nell’album *Yiqian Ling Yi Ye* (“Le mille e una notte”) del 2003, poi inserita nell’album del 2020, *Caravan*:

Stasera, la luna è offuscata, confusa
Vaga per le colline, crede che il cielo continui a pensare a lei
La luna è splendente, il cuore desolato
Quanta afflizione, quanto spaesamento pervadono il mio animo?
Il mio amore è andato via, non tornerà
Ed io attendo ancora, pazientemente
E in questo mio vagare solo e incerto, i miei capelli si son fatti bianchi
Mai realizzerò che il mio amore non c’è più
Ed il cuore non può che struggersi per la sua mancanza.

Ogni sera torno a pensare al tuo sguardo, al tuo viso
Canto per te, per te, le bellezze di questo scenario

*Mai realizzerò che il mio amore non c’è più.*²⁰²

Sui ritmi della chitarra flamenca di Erkin Abdulla, risuonano i versi cantati da un amante afflitto dalla mancanza d’amore. Le immagini di perdita e dolore sono veicolate dall’allegoria della luna (personificazione dell’amante) che, “offuscata e confusa”, vaga per le colline pensando all’abbandono subito dal cielo (persona amata).²⁰³ La

²⁰² La canzone è reperibile al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=j0Oorv-SdgI>. Il testo in cinese da cui ho effettuato la traduzione si trova su QQ music.

²⁰³ L’allegoria della luna e lo scenario del paesaggio notturno dinanzi al quale l’artista/poeta innalza i suoi versi in ricordo della persona amata, sembrano rievocare quell’immaginario caro ai poeti di epoca Tang.

fenomenologia del dolore, derivante dall'abbandono, si riflette fisicamente sull'amante: il suo cuore è "desolato" e i suoi "capelli si son fatti bianchi" per l'attesa lunga e solitaria del proprio amore.

Deviando dalla tematica amorosa, ma restando sullo sfondo dell'estasi sensuale, nell'album del 2005 *Chengshi zhi ye* ("Città nella notte"), Erkin si immerge in contesti più urbani. Nell'omonima canzone *Chengshi zhi ye*, Erkin descrive il paesaggio cittadino notturno, distaccandosi dalla poetica uigura dominante, solita evocare le bellezze senza tempo della Madre Terra o lanciarsi in invettive di dissenso politico. Erkin invece si lascia volutamente sedurre dalla quiete notturna della città, dalle ombre dei passanti sotto le luci dei lampioni e dalla foresta di palazzi avvolti dallo smog. Nella quiete di questo quadro urbano notturno, lo spirito appare incantato, rapito dalle luci e dalle immagini proiettate nell'oscurità della notte. La magia della seduzione tuttavia è subitanea e sfuggente, e vede interrompersi con il sopraggiungere del giorno:

*Nella notte profonda, finalmente il traffico non intasa più le strade
Lo spirito non ha alcuna via d'uscita
I lampioni allungano il cammino dei passanti
Da dove vengono e dove vanno quelle ombre notturne?
La notte della città si dispiega
Prosegue per una strada desolata
I pensieri si rischiarano lentamente
A mezz'aria emerge una densa nebbia
Chi è che non dorme durante la notte?
In alto si staglia la foresta di palazzi
E attornia la mia mente di catene
Dov'è la strada verso casa?
Questa città confonde e disorienta
Chi è che vaga per tutta la notte?
Fiori di plastica si aprono nel cielo
E una volta sbocciati ne colgo un po'
La notte della città riapre il sipario al giorno
La vita è uno spettacolo
Ma lo spettacolo è finito.²⁰⁴*

²⁰⁴ Canzone, video musicale e testo in cinese, da cui ho effettuato la traduzione, sono reperibili al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=0t3VH7sAvAY>

4.4 L'Hip-Hop di protesta dei *Six City*

Giungiamo, così, all'ultima tappa del viaggio alla scoperta delle sonorità uigure. In quest'ultimissima parte, cavalcando l'onda delle rivoluzioni musicali che hanno segnato il contesto uiguro fra gli anni 1990 e 2000, ci si avvicina ad un altro sottogenere del Pop, discostandosi ancor più dai generi sinora incontrati: il genere del Rap/Hip-Hop (说唱 *Shuochang* in cinese, alla lettera "cantare parlato"). Com'è avvenuto per lo stile del *Flamenco*, anche l'Hip-Hop ha attecchito sin da subito nei primi anni 2000 nel contesto uiguro, divenendo popolare specialmente nelle periferie più povere dei contesti urbani. Tale tendenza, fino ad allora estranea al mondo musicale, è strettamente interconnessa a fattori sociopolitici: con la graduale sinizzazione delle frontiere occidentali e dello stesso Xinjiang, diverse città a maggioranza uigura, già nei primi anni 2000 contavano una popolazione Han molto consistente e numericamente superiore. Queste sono le premesse per la situazione attuale (2022) ed è sintomatico che ad Urumchi gli uiguri rappresentino solo il dodici per cento degli abitanti. Questo processo ha avuto importanti ricadute a livello sociale, portando molti uiguri ad esperire un sempre maggiore senso di straniamento e disappartenenza al proprio luogo natale. In tal senso, la cultura dell'Hip-Hop, abbracciata da alcuni giovani uiguri nei quartieri più poveri delle città, ha rappresentato un dispositivo di difesa del proprio orgoglio culturale. La popolarità che oggi detiene la scena Hip-Hop nello Xinjiang si deve soprattutto ad Ekrem (n.?) meglio conosciuto come Zanjir, primo rapper uiguro co-fondatore dei *Six City*, che rimane ad oggi il collettivo (*posse*) rap più popolare dello Xinjiang. Il gruppo nacque nel 2003 a Tianshan, quartiere periferico di Urumchi, lontano dal groviglio urbano di superstrade sopraelevate e grattacieli, costellato di *squat* e palazzine basse, con le vetrine dei negozi che riportano ancora le insegne in alfabeto arabo.²⁰⁵

Il nome *Six City* altro non è che la traduzione inglese di *Altishahr*, termine già incontrato in queste pagine che in passato designava le sei città-oasi che regnavano nell'area e che resta carico ancor oggi di valori culturali e di una forte risonanza sociopolitica uigura. Sin dal proprio nome, il gruppo lancia, insomma, un potente

²⁰⁵ Chris WALKER, Morgan HATLEY, *China's Uighur Minority Finds a Voice Through American-Style Hip-Hop*, 2013 <https://www.theatlantic.com/china/archive/2013/10/chinas-uighur-minority-finds-a-voice-through-american-style-hip-hop/280942/>. Ultimo accesso 19/06/2022

messaggio di rivendicazione di un'identità *Altishahrī*. Fieri della loro eredità culturale, i giovani rapper uiguri raccontano una quotidianità difficile, con i loro testi esplosivi e dirompenti, riempiendo le oasi del Taklamakan di nuova estetica e nuovi beat. Con l'Hip-Hop e con i *Six City* si riaccende la miccia della critica sociale, della condanna delle ingiustizie, della testimonianza di vite difficili ai margini della società. Raccontano le dure storie di amici, familiari, gente comune, dando voce ad una "Uyghurness" in costante cambiamento e alla rabbia individuale di crescere da emarginati nella loro stessa terra, come si legge nel testo di *Sowghatliq Ketmen* ("Mi hanno regalato un *ketmen*"), scritta e cantata da A-Three, uno dei membri del collettivo:

*Da quello che ricordo, suo padre non ha mai messo giù il suo ketmen*²⁰⁶

Lui lo trovi spesso a giocare attorno alla vecchia casa, mentre suo padre è immerso nei campi

Non assomiglia agli altri bambini del villaggio, passava ore a smontare e rimontare la radio

Un giorno tolse via i cavi, la corrente elettrica saltò via

E quell'eccessiva curiosità gli costò gli schiaffi di suo padre

Lui cresceva e insieme a lui il suo amore per i libri

Ma le percosse di suo padre battevano sempre più forti

*Spesso sognava di essere come Nuri, coraggioso come Sabiha*²⁰⁷

Ma suo padre lo riportava alla realtà e lo mandava nei campi

*E quando si ritrovava in giardino a fantasticare sulle storie di Tomur*²⁰⁸

Sua madre lo riprendeva e gli urlava di tornare a lavorare

Ma pure col passare degli anni, non riuscì a disfarsi dell'amore per i libri che portava con sé

A scuola era sempre il primo della classe, ma ai suoi non interessava

Superato il gaokao,²⁰⁹ si aspettava di poter andare all'università,

ma chi avrebbe mai pensato che quella lettera d'ammissione gli avrebbe causato così tanto dolore.

La sua vita e la sua famiglia destavano le risate amare degli sconosciuti

I ragazzi vogliono studiare e i loro genitori lo sanno

Suo padre disse: "dovremmo vendere la nostra casa per pagarti gli studi,

e se non è abbastanza dovremmo vendere anche il bestiame, e forse persino il sangue!"

Se manca la cultura, sarà facile diventare preda di questa società usuraia

²⁰⁶ Il *ketmen* è uno strumento di ferro usato in Xinjiang per svolgere lavori agricoli.

²⁰⁷ Nomi di personaggi tratti dal romanzo storico *Anayurt* ("Madre Terra") di Zordun Sabir (1937-1998).

²⁰⁸ Nome di uno scrittore uiguro, autore di romanzi storici.

²⁰⁹ Esame statale d'ammissione all'università cinese.

*Questa storia non l'ho inventata di sana pianta,
l'infelicità di questa gente io l'ho incontrata.
Continueremo a tramandare ketmen di padre in figlio? O riusciremo mai a sostituirlo con i
libri?*²¹⁰

Sowghatliq Ketmen è interamente cantata in uiguro, come gran parte delle canzoni dei *Six City*, racconta della storia di un ragazzino cresciuto in un villaggio nei pressi di Aqsu e degli ostacoli che incontra nel seguire la sua passione per i libri e per lo studio: da un lato i suoi stessi genitori, del tutto disinteressati verso il suo percorso educativo, dando priorità al lavoro nei campi; dall'altro il costo dell'università, eccessivamente alto perché la sua famiglia possa permettersi di sostenerlo. L'immagine del *ketmen*, in contrasto con il mondo immaginario che il ragazzino ritrova nei libri, diviene il simbolo della povertà e dell'arretratezza di quelle frange sociali lontane, che restano marginalizzate, relegate all'ombra delle loro fatiche.

Povertà educativa, iniquità sociali e mancanza di possibilità e prospettive future ritornano in altre canzoni, accompagnati da sentimenti di rabbia e ribellione:

*La vita va sempre più veloce,
I ricchi vanno via con i loro soldi
Mentre i poveri stanno ancora aspettando
Puoi sentire il pianto di alcuni di loro, mentre strenuamente resistono
Spesso divampano incendi
Per guardare in faccia la realtà bisogna esporre le bugie
Non essere così entusiasta
Aspetta che scenda il buio
Tutte le rivolte, tutte le imprecazioni, mi dirai, perché?
Per la mia casa. Io resto qui.*²¹¹

La ribellione che emerge dai testi dei *Six City* non è solo il frutto di qualche velleità giovanile, bensì appare profondamente calata nel contesto del quotidiano e solleva problematiche radicate nella vita della gente comune. La loro musica di protesta non vuole essere il semplice smantellamento della tradizione, ma al contrario mira a far crescere la consapevolezza di quanto sia difficile mantenere viva la propria cultura,

²¹⁰ Canzone, video musicale e sottotitoli in cinese, da cui ho effettuato la traduzione, e in uiguro, sono reperibili al seguente link: <https://v.qq.com/x/page/m0375ikqf6v.html>. La traduzione qui presentata è solo una parte dell'intero testo della canzone.

²¹¹ Testo tradotto dalla versione inglese proposta da Darren Byler in *The Silk Road of Pop: Reviewed*, 2013 <https://livingotherwise.com/2013/12/06/the-silk-road-of-pop-reviewed/> ultimo accesso 19/07/2022

quando questa resta costantemente minacciata. Talvolta nei testi dei *Six City*, accanto alle parole rabbiose, compaiono immagini simboliche che si rispecchiano nella preziosa eredità musicale, seguendo le *orme* lasciate da Askar Memet, Abdurehim Heyit, Ömärjan Alim e molti altri artisti. Qui di seguito il testo di *Diren* (“Nemico”):

*Noi lupi del nordovest restiamo i capi-tribù di queste lande
In Xinjiang un branco di ospiti si aggira ancora impavido
Non aver paura della bussola
perché sceglierà sempre di puntare verso i nostri bassifondi.
I nostri fratelli sono tanti, spietati e incutono timore
Cos'hai fatto? Cos'hai pensato alla fine?
Fai attenzione a ciò che dici, ciò che fai, come ti comporti, cosa pensi
Stai attento ai miei proiettili, potrebbero farti crollare
Sei solo una vecchia leggenda, sei solo spaventato
E il tuo sguardo è offuscato, hai mica paura?
La mia bocca è un AK47
E alla mia vista le tue scelte non appaiono che sbagliate
Di fronte al mio ospite dittatoriale non fai altro che mostrarti vulnerabile
Vuoi calpestare il mio cammino? È solo una fantasia dei tuoi sogni
E nei tuoi sogni sono io il demone ad incombere su di te.
Ora che sei nel mio territorio, ascolta queste parole che mai avrai sentito:
Un drago, per quanto feroce non potrà mai catturare un serpente di terra
Non provare a provocarmi, il mio parlare ti ha già divorato tempo fa
Il tuo viaggio è stato interrotto da un inconveniente, come sempre
Nell'attesa di un vero insegnamento ti do ancora una volta un ultimo avvertimento
Non proferire il mio nome se vuoi sfuggire alle mie di vessazioni
Per la strada ti confondi ed è meglio se ti tieni fuori da questi bassifondi.²¹²*

²¹² Testo in cinese, da cui ho effettuato la traduzione, sono reperibili su QQ music. Canzone e video musicale reperibili anche al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=e_PM_ugA9Io

Osservazioni conclusive

In questo lavoro si è cercato di giungere alla cultura degli uiguri dello Xinjiang ascoltando la loro musica. Per far questo è sembrato necessario partire da una analisi storica e geo culturale del popolo uiguro, tentando di mettere in evidenza le questioni salienti attorno alla loro storia. A tal proposito, l'approfondita ricerca dello storico James A. Millward, *Eurasian Crossroads, A History of Xinjiang* (2007), si è rivelata una fonte essenziale che mi ha permesso di conoscere, e poi approfondire, diverse questioni di carattere storico. Prima fra tutte, l'origine etnica degli uiguri, ricostruita cronologicamente seguendo gli interscambi delle diverse popolazioni che si avvicendarono nella vasta area geografica compresa fra le steppe dell'attuale Mongolia e i margini dell'Asia centrale. In tale ricostruzione storica, di particolare importanza si è rivelata l'analisi delle evoluzioni linguistiche e delle conversioni religiose che hanno portato, rispettivamente, alla concezione del sistema linguistico uiguro moderno e al sedimentarsi della fede musulmana, tratti culturali ancora oggi distintivi per il popolo uiguro. Una seconda questione messa in luce, riguarda l'origine del toponimo di "Xinjiang", comparso per la prima volta nel XVIII secolo con la conquista dei cosiddetti "territori musulmani" da parte dell'impero Qing. Significativamente, Millward analizza tale avvenimento storico e le dinamiche che ne sono conseguite in chiave imperialista, adoperando gli strumenti degli Studi post-coloniali. Egli fa infatti riferimento ai processi di "colonizzazione" e successiva "provincializzazione" che hanno interessato lo Xinjiang a partire da quell'epoca, segnata anche dalle prime politiche di assimilazione, atte a sinizzare i tratti culturali delle popolazioni turcofone musulmane abitanti la regione.

Seguendo il corso cronologico degli eventi, si è giunti alla tappa storica del XX secolo che ha visto il graduale costruirsi dell'identità uigura in senso moderno. Di fondamentale importanza teorica per la strutturazione del cosiddetto "pensiero uigurista", a supporto dell'affermazione identitaria uigura, sono state le premesse ideologiche leninista e stalinista. Queste ultime hanno inoltre costituito la base teorica all'origine della costituzione dei comitati politici sostenitori della causa separatista uigura, che ha trovato la sua espressione concreta nella fondazione delle due Repubbliche Indipendenti del Turkestan orientale, nel 1933 e nel 1944. La mobilitazione politica di quegli anni ha avuto una forte eco nei moti di protesta e nelle

azioni di rivendicazione sociopolitica contemporanee, che hanno continuato a perpetuarsi sia entro i confini dello Xinjiang che fra le disparate comunità uigure della diaspora.

A partire dal secondo capitolo, il lavoro si è concentrato sul mondo musicale uiguro. La scelta di analizzare il mondo della musica d'arte uigura, all'interno del secondo capitolo, prima di entrare nel vivo della cultura musicale Pop, è stata stimolata dagli studi effettuati dall'etnomusicologa Rachel Harris. Il suo fondamentale *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: the Uyghur Twelve Muqam* (2008) mi ha aiutato a comprendere l'importanza imprescindibile della tradizione del *muqam* per la cultura uigura. L'analisi portata avanti nel secondo capitolo sulla tradizione del *muqam*, quindi sulle sue origini e le sue evoluzioni, ha permesso di mappare la *koinè* culturale del mondo islamico dalla quale essa emerge. Constatando la stretta parentela con la tradizione arabo-persiana del *maqām*, così come con quella centro-asiatica dello *shash maqom*, è stato possibile fare luce sulla continuità che lega i nomi dei sistemi modali, i repertori delle *suites*, così come gli stessi strumenti che fanno capo alle diverse tradizioni musicali. L'analisi successiva, più puntuale, sulla tradizione uigura del *muqam*, ha aperto alla distinzione delle diverse "varianti regionali" di *muqam*, sorte a seconda della zona geografica, o città-oasi, di provenienza. Di là da distinzioni prettamente musicali, simili "varianti regionali" sembrano essere il riflesso di antiche frizioni intra-etniche, risalenti all'epoca premoderna, fra le popolazioni che vivevano e vagavano nell'area delle Sei città oasi (*altishahr*). L'importanza della tradizione del *muqam* resta tuttavia centrale all'interno dell'eredità culturale, ed entra a far parte dell'alveo dei simboli culturali degli uiguri, necessari ad edificare e perpetuare un senso di appartenenza nazionale. All'interno di tale eredità rientrano figure storico-leggendarie elette ad eroine ed eroi nazionali, come l'emblematica "regina delle melodie" Āmānnisā Khān, o la "martire di Kashgar" Nazugum, protagonista di una delle canzoni di Abdurehim Heyit, presa in esame nel quarto capitolo.

Seguendo il filo della ricerca musicale, l'importanza della tradizione del *muqam* continua a riecheggiare anche se si sposta l'attenzione sul Pop uiguro moderno: di fatti, come ricavato dall'analisi del terzo e del quarto capitolo, uno degli aspetti peculiari del Pop uiguro è la curiosa commistione di suoni tradizionali e locali, attinti per l'appunto dalla tradizione del *muqam*, e suoni moderni e provenienti dall'estero. L'importanza di parlare di cultura musicale Pop, risiede, in questo contesto, nello spazio di libertà creativa che esso fornisce ai musicisti uiguri, di fronte ai dettami ideologici che invece

regolano la produzione artistica dei “musicisti statali” affiliati alle Troupe, riflesso dell’immagine tipizzata e stereotipata dei gruppi etnici veicolata dalla retorica propagandistica del Pcc.

La diffusione del Pop in Xinjiang a partire dagli anni 1990 è stata spinta, oltre che dall’avanzare delle nuove tecnologie, soprattutto dall’azione repressiva e illiberale da parte delle Autorità centrali cinesi nei confronti delle minoranze etniche. Controllo e censura statale hanno paradossalmente favorito la circolazione dei primi prodotti musicali, espressione del Pop uiguro, attraverso i canali *underground* del “mercato nero della musica”. Questi stessi canali hanno permesso, per l’appunto, agli artisti uiguri del Pop, di esprimere la loro libertà artistica e musicale, disseminando messaggi di dissenso, rivendicazione identitaria, risveglio delle coscienze, non solo all’interno dei *soundscape* urbani, bensì raggiungendo anche le realtà rurali lontane dalle metropoli più cosmopolite.

La necessità di affermazione identitaria sembra essere conclamata fra gli esponenti dei diversi sottogeneri del Pop uiguro, sorti fra gli anni 1990 e 2000. Fra i generi musicali incontrati, infatti, sembra scorrere un *file rouge* attraverso tre generazioni di artisti, stabilendo quasi una profetica comunicazione che parte dal virtuoso suonatore di *dutar*, Abdurehim Heyit, fino ad arrivare ai membri del collettivo Hip-Hop dei *Six City*. Ed è in questo *file rouge* che è possibile leggere le diverse declinazioni, liriche e musicali, di un senso di *Uyghurness* in continua evoluzione, che tuttavia segue [orme indelebili](#) tracciate dalla storia.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMSON, Kara, *Gender, Uyghur Identity, and the story of Nazugum*, in «The Journal of Asian Studies», vol. 71/4, 2012, pp. 1069-1091.
- ANDERSON, Amy; BYLER, Darren, “*Eating Hanness*”: *Uyghur Musical Tradition in a Time of Re-education*, in «China Perspectives», vol. 3, 2019, pp. 17-26.
- ANDERSON, Elise Marie, *Imperfect Perfection: Uyghur Muqam and the Practice of Cultural Renovation in the People’s Republic of China*, Bloomington (IN), Indiana University, 2019 (PhD Thesis).
- ANDERSON, Elise Marie, *The Construction of Āmānnisā Khan as a Uyghur Musical Culture Hero*, in «Asian Music», vol. 43, 2012, pp. 64-90.
- AYANOVNA, Nakhanova L., *The role of Old Turkic place names in teaching history*, in «Procedia - Social and Behavioral Sciences», 141, 2014, pp. 1054-1061.
- BARANOVITCH, Nimrod, *Inverted Exile: Uyghur Writers and Artists in Beijing and the Political Implications of Their Work*, in «Modern China», vol. 33/4, 2007, pp. 462-504.
- BYLER, Darren, *Claiming the mystical self in new modernist Uyghur poetry*, in «Contemporary Islam», vo. 12, 2018, pp. 173-192.
- CAPRIONI, Elena, *Nota sull’ideologia di alcuni poeti Uyghur (1911-1949)*, in «Rivista degli studi orientali», vol. 81, 2008, pp. 431-441.
- CZEGLĚDY, K., *On the numerical composition of the ancient Turkish Tribal Confederations*, in «Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae», vol. 25, 1972, pp. 275-281.
- DE ZORZI, Giovanni,

- 2019 *maqām. Percorsi tra le musiche d'arte in area mediorientale e centroasiatica*, Roma, SquiLibri.
- 2019a, *La musica d'arte (maqom) tra Herat, Bukhara e Kashgar*, in «Eurasistica», vol. 12, 2019, pp. 219-236.
- 2021, *Intorno alla musica d'arte (muqam) degli uiguri*, in «Eurasistica», vol. 18, pp. 205-232
- 2021a *Introduzione alle musiche del mondo islamico*, Roma, Istituto per l'Oriente Carlo Alfonso Nallino.
- DE ZORZI, Giovanni; CALANDRA, Alessio, *From the Birth of the Soundscape Concept to the Sound Ambient in Disneyland-Paris*, in «Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities», vol. 1/2, 2021, pp. 295-313.
- FINLEY, Joanne Smith, *The Art of Symbolic Resistance, Uyghur Identities and Uyghur-Han Relations in Contemporary Xinjiang*, Leiden, Brill's Inner Asian Library, 2013.
- HARRIS, Rachel,
- 1998 *Music, Identity and Representation: Ethnic Minority Music in Xinjiang, China*, London, School of Oriental and Asian Studies.
- 2005, *Reggae on the Silk Road: The Globalization of Uyghur Pop*, in «The China Quarterly», vol. 183, 2005, pp. 627-643.
- 2008, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, Oxford, Taylor & Francis Ltd.
- HOOKS, Bell, *Eating the Other: Desire and Resistance*, in «In Black Looks: Race and Representation», vol. 24, 1992, pp. 21-39.
- KAMALOV, Ablet, *Turks and Uighurs During the Rebellion of An Lu-shan Shih Ch'ao-yi (755-762)*, in «Central Asiatic Journal», vol. 45/2, 2001, pp. 243-253.
- KAMBERI, Dolkun, *Uyghurs and Uyghur Identity*, in «Sino-Platonic Papers», vol. 150, 2005, pp. 1-44.

- KOKAISL, Petr, *State-building in the Soviet Union and the Idea of the Uyghurs in Central Asia*, in «Asian Studies Review», vol. 44/4, 2020, pp. 709-725.
- MAMEDOV, Oglu M. M., *Tengri functions in ancient Turkic writing monuments*, in «Revista Universidad y Sociedad», 12/5, 2020, pp. 399-403.
- MILLWARD, James A., *Eurasian Crossroads, A History of Xinjiang*, New York, Columbia University Press, 2007.
- NIELSON, Lisa, *Gender and the Politics of Music in the early Islamic courts*, in «Early Music History», vol. 31, 2012, pp. 235-261.
- ONUMA, Takahiro; BROPHY, David; SHINMEN, Yasushi, *Xinjiang in the Context of Central Eurasian Transformations*, in «Toyo Bunko Research Library», vol. 18, 2018, pp. 1-34.
- QIAN Sima, *Records of the Grand Historian: Qin Dynasty*, translated by Burton Watson, Hong Kong, New York, Columbia University Press Book, 1996.
- REILY, Suzel Ana, *Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?* Belfast, Queen's University, 2000.
- ROSS, Denison; THOMSEN Vilhelm, *The Orkhon Inscriptions: Being a Translation of Professor Vilhelm Thomsen's Final Danish Rendering*, in «Bulletin of the School of Oriental Studies», vol. 5/4, 1930, pp. 861-876.
- SINOR, Denis, *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge University Press, 1990.
- SMITH, Joanne N., “The Quest for National Unity in Uyghur Popular Song: Barren Chickens, Stray Dogs, Fake Immortals and Thieves”. In Vanessa Knights, Ian

Biddle (edited by) *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. London, Routledge, 2007, pp. 115-161.

STARR, S. Frederick, *L'illuminismo perduto. L'età dell'oro dell'Asia centrale dalla conquista araba a Tamerlano*, Torino, Einaudi, 2017.

TANG Li, *A History of Uighur Religious Conversions (5th - 16th Centuries)*, in «Asia Research Institute – Working Paper Series», vol. 44, 2005, pp.1-81.

WONG, Chuen-Fung, *Peripheral Sentiments: Encountering Uyghur Music in Urumchi*, Los Angeles, University of California, 2006. (PhD Thesis).

WONG, Chuen-Fung, *Singing Muqam in Uyghur Pop: Minority Modernity and Popular Music in China*, in «China, Popular Music and Society», vol. 36, 2013, pp. 98-118.

SITOGRAFIA

BROPHY, David, *The Uyghurs: Making a Nation*, in «Oxford Research Encyclopedia of Asian History», 2018

<https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-318>

BYLER, Darren, *The Silk Road of Pop: Reviewed*, 2013

<https://livingotherwise.com/2013/12/06/the-silk-road-of-pop-reviewed/>

BYLER, Darren, *Uyghur Flamenco and “World Citizenship”*, 2014

<https://livingotherwise.com/2014/11/23/uyghur-flamenco-and-world-citizenship/>

CAMPANILE, Federico, *La diaspora uigura oltre i luoghi comuni*, 2019

<https://www.china-files.com/la-diaspora-uigura-oltre-i-luoghi-comuni/>

Consiglio di Stato della Repubblica Popolare Cinese 中华人民共和国中央人民政府, *Xinjiang de ruogan lishi wenti* 新疆的若干历史问题 (Alcune questioni storiche sullo Xinjiang). Pechino, Xinhuashe, 2019

http://www.gov.cn/zhengce/2019-07/21/content_5412300.htm

Governo centrale della Repubblica Popolare cinese, 中国的民族政策, *Zhongguo de minzu zhengce* 中国的民族政策 (Le politiche delle minoranze cinesi). Pechino, Guojia Minwei wangzhan, 2006

http://www.gov.cn/test/2006-07/14/content_335746.htm

HIX, Lisa, *Don't Call Them Bums: The Unsung History of America's Hard-Working Hoboes*

<https://www.collectorsweekly.com/articles/dont-call-them-bums-the-unsung-history-of-americas-hard-working-hoboes/>

KAMALOV, Ablet, *Uyghur Historiography*, in «Oxford Research Encyclopedia of Asian History», 2021

<https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-637>

MIDDLETON, Richard; MANUEL, Peter, *Popular Music*, in «Grove Music online», 2001

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>

RAGHAV, Krish, *Abdurehim Heyit, the Uyghur Bob Dylan, who was disappeared*, 2019 <https://supchina.com/2019/10/05/friday-song-abdurehim-heyit-the-uyghur-bob-dylan/>

SCIORATI, Giulia, *Cina: la questione uigura nello Xinjiang*, 2021, <https://www.ispionline.it/it/pubblicazione/cina-la-questione-uigura-nello-xinjiang-23987>

Smithsonian Institution, *Cave as Canvas: Hidden Images of Worship Along the Ancient Silk Road*

<https://archive.asia.si.edu/exhibitions/online/cave/default.htm>

SULTANOVA, Razia; DURING, Jean; DJUMAEV, Alexander, Zentralasien. «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG), 2016

<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28343>

THUM, Rian, *The Uyghurs in Modern China*, in «Oxford Research Encyclopedia of Asian History», 2018

<https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-160>

WALKER, Chris, HATLEY, Morgan, *China's Uighur Minority Finds a Voice Through American-Style Hip-Hop*, 2013

<https://www.theatlantic.com/china/archive/2013/10/chinas-ughur-minority-finds-a-voice-through-american-style-hip-hop/280942/>

DISCOGRAFIA

ABDUREHIM HEYIT

Mungzar, Un-sin neshriyati, 1994

ASKAR HUILANG

Huilang/Grey Wolf, Zoom Music International/Guangxi: Jin fenghuang yinxiang chubanshe, 1998

Zhufu/Blessing, Beijing Xiyangyang wenhua fazhan youxian gongsi/ Hebei yinxiang chubanshe, 2001

1996, Modern Sky, 2015

CUI JIAN

Xin changzhenglu shang de yougun/Rock'n roll on the new long march, China Tourism Sound and Video Publishing Company, 1989

ERKIN ABDULLA

Trace, Erkin Abdulla, 2018

Zouchu shamo de daolang/The Dolan Who Got Out from the Desert, 2002 (casa discografica non reperibile)

Yiqian ling yi ye/ One Thousand and One Nights, 2003, (casa discografica non reperibile)

Chengshi zhi ye/City Night, Huayu Music, 2005

ÖMARJÄN ALIM

Pärwayim Peläk (censurata, informazioni su etichetta discografica e data di pubblicazione non reperibili)

Qaldi Iz, Ürümchi Minzu chubanshe, 1995

SIX CITY

(Informazioni sulla discografia non reperibili)