



Gli archivi di Morgana
Atti e testi

3



Le cadeau du village
Musiche e Studi per Amalia Collisani

a cura di

Maria Antonella Balsano, Paolo Emilio Carapezza,
Giuseppe Collisani, Pietro Misuraca,
Massimo Privitera, Anna Tedesco

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ
CULTURALI E DEL TURISMO
Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali



REGIONE SICILIA
Assessorato dei Beni Culturali e dell'identità siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'identità siciliana



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Scuola delle Scienze Umane e del patrimonio culturale
Dipartimento di Scienze Umanistiche

Le Cadeau du village : musiques e studi per Amalia Collisani / a cura di Maria Antonella Balsano ... [et al.]. - Palermo : Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016.

ISBN 978-88-97035-17-6

I. Musica – Scritti in onore. I. Collisani, Amalia <1946->.

II. Balsano, Maria Antonella <1948->.

780.72092 CDD-23

SBN Pal0293510

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2016 ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI

Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino

Piazzetta Antonio Pasqualino, 5 · 90133 Palermo · tel. (+39.91) 328060 · fax 328276

www.museodellemarionette.it - mimap@museomarionettepalermo.it

In copertina: Hippolyte Lecomte, Tre figurini per l'opera *Pygmalion* di Jacques-Fromental Halévy (1826), Paris, Bibliothèque nationale de France, D216-4 (1, FOL19-21).

INDICE

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Prefazione9

PRELUDIO

DANIELE CAIBIS

Frammento e fiore, per pianoforte.....17

I. IDEE, AFFETTI, PERCEZIONI

BRENNO BOCCADORO

«La Tierce majeure qui nous excite naturellement à la joye [...] nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte».

Rameau e gli affetti21

PIERO VIOLANTE

Il suono delle nostre passioni37

MICHAŁ BRISTIGER

Leggendo la Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini45

DARIO OLIVERI

Due volti della Notte. Su Arthur Schopenhauer e Richard Wagner56

CARMELO CALÌ

Fenomeni, pratiche e teorie musicali73

ILARIA GRIPPAUDO

Tempo congelato e musica in Sussurri e grida di Ingmar Bergman89

ANNA TEDESCO

«È dell'opera il fin la meraviglia». Il 'meraviglioso' e l'opera del Seicento oggi.....107

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Sul logoramento dell'esperienza musicale (e parzialissimo riscatto)133

ALESSANDRO ARBO

L'opera musicale nello spazio cibernetico: implicazioni ontologiche ed estetiche.....149

II. TRADIZIONI, STRUMENTI, ORALITA'

SERGIO BONANZINGA

Declinazioni del femminile nella musica siciliana di tradizione orale.....177

GIOVANNI GIURIATI

'Mbrusino, Liszt, la tarantella montemaranesa e il clarinetto. Alcune riflessioni sul ruolo individuale nel processo creativo delle musiche di tradizione orale.....225

IGNAZIO MACCHIARELLA

Estetiche negoziate243

GIOVANNI PAOLO DI STEFANO

I costruttori di pianoforti in Sicilia259

III. MUSICHE, STORIE, FONTI

GIUSEPPE COLLISANI

L'Amor volubile e tiranno di Alessandro Scarlatti e Giovanni Domenico Pioli...291

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Iridescenti alberi sonori: la foresta incantata di Domenico Scarlatti.....315

CONSUELO GIGLIO

Il dramma per musica di Metastasio a Palermo339

MARIA ANTONELLA BALSANO

Pisani in Babilonia, ovvero duetto a voce sola tra un Antirossiniano irriducibile e un correligionario fedifrago.....357

ANGELA FODALE

'Il canto dell'esilio': lacrime, temporali e arpe (I Puritani, III, 1 e Nabucco, III, 4)383

IVANO CAVALLINI

Paradigma culturale e canone popolare: musica e nazione nei paesi slavi della Mitteleuropa nel diciannovesimo secolo393

PIETRO MISURACA

La fontana, il mare, la sirena, la neve, lo stagno. Metafore acquatiche e simbolismo della liquidità nel Pelléas et Mélisande.....417

MASSIMO PRIVITERA

'Guilbert juge de Jean-Jacques' ovvero Yvette interpreta Rousseau439

CARLO SERRA

Oedipus: la dissonanza ritmica come motore del Sublime.....473

MARCO CRESCIMANNO

Federico Incardona tra Mitteleuropa e Mediterraneo.....491

GABRIELE GARILLI

La presenza dei suoni. Verso una comprensione estetica di "..."zwei Gefühle...". Musik mit Leonardo di Helmut Lachenmann.....509

POSTLUDIO

MARCO SPAGNOLO

Hommage, per violino e pianoforte.....533

SCRITTI DI AMALIA COLLISANI.....547

In apertura del XVI Seminario internazionale dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati di Venezia (27-29 gennaio 2011) dedicato ai rapporti fra etnomusicologia ed estetica, Francesco Giannattasio osservava come l'indagine sulle musiche di tradizione orale, focalizzando soprattutto sistemi, pratiche e contesti d'uso, parrebbe aver dedicato ben poca attenzione alle valenze e alle concezioni estetiche delle diverse lingue musicali del mondo. Tuttavia, continuava lo studioso romano, i parametri estetici, seppure sempre taciuti,¹ hanno sempre avuto un ruolo di rilievo nella scelta dei temi di ricerca, nella elaborazione dei prodotti finali (pubblicazioni, edizioni discografiche, eventi concertistici), nell'evidenziazione di questa o quella caratteristica di un dato repertorio, e così via. Quello dei rapporti estetica/etnomusicologia è quindi un

tema [...] intricato ma [...] anche rischioso per la natura eterea, mutevole e prevalentemente filosofica della cosiddetta estetica della musica che dai tempi di Platone sembra destinata a correre dietro ad un oggetto, il fare musica, anch'esso per sua natura immateriale; anch'esso, come il gusto musicale di problematica definizione e in continua trasformazione non solo nei suoi aspetti fondanti, costitutivi, ma anche, e oggi soprattutto, nelle procedure di ricezione, nei modi e negli strumenti di comunicazione e non ultimo nei referenti sociali.²

Un tema perciò che va ben al di là della "definizione di bello", chiamando in causa questioni più generali a partire dalla stessa definizione di musica e dalle sue possibilità di produrre significato.

Tale prospettiva di indagine ha assunto un crescente rilievo entro recenti approcci etnomusicologici volti all'analisi della varietà del concetto di musica

entro diversi scenari culturali.⁴ Partendo dalla cognizione che gli uomini fanno musica «in two ways: they make or construct the *idea* of music, what it is (and is not) and what it does; and they make or produce the *sounds* that they call music»,⁴ tali approcci, intrecciano l'analisi del fluire dei suoni musicali con apposite indagini sulla complessità del pensiero, dei discorsi, delle motivazioni, dei saperi di chi produce la musica, ossia dei *music makers* secondo la ben nota accezione di John Blacking.⁵

Chiunque faccia musica pensa e immagina ciò che fa prima e dopo (ed eventualmente durante) l'atto esecutivo, ne discute con altri performer e con chi ascolta la sua musica, avanza delle proprie elaborazioni concettuali (quanto meno su cosa sia o non sia musica), elabora riflessioni e giudizi estetici, ascolta esecuzioni di altri interpreti della "sua musica" (un ascolto reiterato, oggi favorito dalla diffusione pervasiva di apparati di riproduzione sonora), è interessato a conoscerne le vicende storiche, la diffusione, la variabilità espressiva e così via. Al di là dei grandi apparati speculativi connessi con le tradizioni musicali *elitarie* nel mondo occidentale, nel continente indiano, cinese e così via, una componente di riflessività e consapevolezza, più o meno elaborata, è parte integrante e inevitabile di qualsiasi fare musica, anche di quello all'apparenza più semplice tecnicamente.

1. Delle persone speciali

Senza andare lontano da casa, una ricercata varietà di riflessioni concettuali, con significative elaborazioni sul tema della definizione di bello, accompagna spesso le pratiche musicali trasmesse oralmente,⁶ in particolare le cosiddette espressioni "riservate", ossia quelle che necessitano di esecutori selezionati sulla base di precisi iter di apprendistato e in virtù di norme di comportamento sociale condivise. Pratiche musicali di questo tipo rispondono a bisogni e istanze della contemporaneità, costruiscono «temporary universe[s] of experience and action»⁷ in cui si combinano suoni e aspettative sociali. Idealmente esse vengono associate a specifiche occasioni della vita collettiva di un gruppo umano (una occasione festiva, un evento rituale e così via), benché si possano mettere in atto al di fuori di qualsiasi contesto previsto, ogni volta che i protagonisti decidano di farlo. Lungi dal costituire una mera persistenza di consuetudini e memorie del passato, esse sono imperniate sull'idea di musica come processo, come un *fare* culturalmente significativo, in una prospettiva in linea di principio differente

dalla nozione di musica come prodotto, come opera, come sequenza di suoni de-personalizzati predominante nella mediasfera globale.⁸ Un fare musica in cui la messa in opera di certi comportamenti e le dinamiche di interazione fra specifiche individualità possono risultare più importanti del *cosa* si esegua, ossia della considerazione del risultato sonoro ottenuto. Un fare musica, soprattutto, letteralmente coincidente con gli uomini e le donne che ne sono protagonisti, con la fisicità del loro concreto incontrarsi ed interagire (fra gli esecutori e fra essi e quanti ascoltano)⁹ e che pertanto è la rappresentazione dell'intrecciarsi fra esperienze, capacità, consapevolezze musicali dei singoli partecipanti, in una parola, è un creativo fare insieme fra più musicalità individuali.¹⁰

Di pratiche musicali riservate, oralmente trasmesse, mi occupo oramai da più di trenta anni, studiando le espressioni a più parti vocali di tipo accordale, in falsobordone. Al di là delle analisi sul combinarsi dei suoni, in tutto questo lasso di tempo ho avuto modo di conoscere numerosi esecutori con cui ho sempre intessuto (e continuo ad intessere) rapporti di amicizia più intensi possibile, comprendendo – dapprima un po' intuitivamente poi in maniera sempre più cosciente fino all'applicazione di metodologie di tipo dialogico – che l'approfondimento della mia indagine passava (e continua a passare) per la conoscenza delle loro diverse personalità musicali.¹¹ Una questione che mi si è presentata con evidenza già nel primo scenario musicale che ho avuto la fortuna (e il piacere)¹² di approfondire durante i primi anni Ottanta, a Montedoro (Caltanissetta), la pratica delle cosiddette *lamintanzi*, polifonie paraliturgiche.

Protagonista di tale pratica era allora un gruppo di uomini piuttosto variegato per esperienza e propensione musicale. V'erano due anziani, ex contadini, che cantavano solo le *lamintanzi* (quantomeno, uno dei due, zi Tano, la voce solista del gruppo, il quale si è sempre rifiutato di farmi ascoltare altri canti, non religiosi, nonostante andassi spesso a trovarlo a casa per tal ragione);¹³ tre giovani operai, due dei quali non mostravano particolari preferenze musicali, mentre l'altro, Giuseppe, si diletta a suonare la fisarmonica, per passare poi a una tastiera elettronica, specializzandosi nell'accompagnamento del ballo e nel *main stream* della pop music nazionale; v'era un impiegato che era stato direttore (o vicedirettore) della disciolta banda di strumenti a fiato e percussione locale e che amava la lirica e Giuseppe Verdi; e v'erano tre giovani assai impegnati nell'ambito musicale: uno, figlio dell'ex bandista, studiava flauto al conservatorio; un altro, medico, suonava il

sassofono in una formazione amatoriale di jazz e quindi Rosario, studente di pianoforte, organo, direzione corale e composizione al conservatorio, con vari interessi anche nel campo della musicologia.¹⁴

Si trattava di esperienze musicali quanto mai diverse, che si combinavano in un risultato sonoro in cui l'obiettivo primario, più o meno consapevolmente perseguito dai più giovani, era quello di cercare in qualche modo di riproporre, enfatizzandole, le caratteristiche della voce degli anziani, soprattutto quella assai sforzata, di maschera, di zi Tano, ovviamente considerata come "autentica della tradizione". Da qui, ad esempio, l'emissione assai marcata, quasi "esplosiva" dei suoni degli accordi di accompagnamento della melodia solista (soprattutto dei salti della parte di basso). Era soprattutto Rosario (il quale ad un certo punto ha dovuto prendere il posto di zi Tano come solista) a ragionare sulla qualità del suono, ascoltando con attenzione le registrazioni dell'anziano cantore, non tanto per cercare di imitarne il timbro quanto piuttosto per provare a costruire un "proprio suono" che potesse risultare altrettanto "autentico" alle orecchie dei suoi paesani.¹⁵

Per il gruppo dei cantori montedoresi la pratica musicale era vissuta come un servizio alla gente del paese nel suo ritrovarsi in occasione della Settimana Santa, l'evento rituale più importante dell'anno. All'assolvimento di tale servizio si associava la necessità di un suono sentito come "antico", alla cui realizzazione, nel tempo e spazio della performance, specialmente i giovani, impegnavano (forse sacrificandole) le proprie preferenze in fatto di qualità del suono. Di fatto, il suono delle *lamintanzi* montedoresi era il risultato, unico e irripetibile, di negoziazioni collettive, sullo sfondo di una comune intenzionalità, risultato dell'interagire di singole individualità e non piuttosto di generici fenomeni propri della "musica tradizionale siciliana" – per dire, all'epoca, conoscevo almeno altre due realtà locali, dove una analoga situazione di interazione fra giovani e anziani, finalizzata alla sonorizzazione della paraliturgia, si era risolta in una esperienza esteticamente orientata verso le sonorità del "coro di accademia", con esiti che non ritenevo interessanti da studiare (e che, a quanto ho potuto sapere "da lontano", non hanno avuto una rilevante durata nel tempo).

2. *Un concetto chiave*

In tempi più recenti l'analisi della costruzione negoziata dell'idea di musica è diventata un aspetto cruciale del mio lavoro di ricerca in Sardegna.

In particolare, ho focalizzato una specifica attenzione sul concetto chiave di *traju* come elaborazione concettuale negoziata e sulla sua determinante influenza per la concreta pratica musicale trasmessa oralmente, entro diversi scenari esecutivi, in tutta l'isola.¹⁶

Nel complesso, *traju* (con i suoi sinonimi *trazu*, *tragiu*, *moda* eccetera) identifica l'azione del fare musica, la concretezza delle condotte e delle interazioni grazie alle quali si ottiene il suono. Esso si riferisce agli aspetti tecnici della pratica esecutiva, ai suoi significati condivisi, ai comportamenti da cui il suono deriva, alla qualità dello stare insieme, alla sintonia interpersonale che viene a crearsi nella concreta interazione fra i singoli cantori (ed eventualmente anche gli ascoltatori) partecipanti all'atto performativo. Si tratta dunque di un concetto polisemico che si offre a molteplici interpretazioni, risultando parzialmente indefinibile. Per quanto riguarda in particolare le pratiche a più parti vocali, in falsobordone, esso innanzi tutto si riferisce al tracciato sonoro che va a costruirsi nel quadro temporale limitato della performance (tracciato di fatto è la traduzione letterale del termine). *Traju* indica così l'esito sonoro di ciascuna *pesada* (letteralmente l'attacco, per sineddoche l'atto del cantare, la performance),¹⁷ i percorsi dell'emissione vocale nel loro sovrapporsi e intrecciarsi insieme, i movimenti d'insieme (per noi le successioni accordali; ma il termine accordo non è compreso dalla terminologia tecnica)¹⁸ e quelli singoli delle voci, comprendendo altresì le minime sfumature nella condotta musicale (ritardi, anticipazioni, glissando eccetera). Ogni esecuzione fa dunque riferimento ad un *traju* inteso come traccia mnemonica condivisa che, nella sua inevitabile approssimazione, associata a dei tratti tipici della metrica del testo verbale, identifica le tipologie performative di una pratica locale (*a s'istudiantina*, *a sa seria* eccetera).¹⁹

Nel contempo *traju* identifica la qualità di una concreta esecuzione, il suo andamento in generale, l'accuratezza nell'articolazione delle altezze e durate dei suoni,²⁰ la scelta dello specifico testo verbale cantato e il modo di "rendere" i versi cantati, le caratteristiche dell'emissione delle singole voci e le peculiarità del loro reciproco mescolarsi e amalgamarsi, e così via. Ogni esito sonoro deve essere originale e diverso dagli altri, espressione dell'unicità della situazione in cui avviene, manifestando così un proprio peculiare *traju*:²¹ questo non è una mera faccenda di sovrapposizione di più note ma concerne

l'unicità dell'incontro fra gli individui-cantori in azione, rappresentazione della loro individualità, delle reciproche relazioni, intenzionalità eccetera.

In questo tipo di pratica musicale (come in generale nel far musica trasmesso oralmente), infatti, la personalizzazione dell'emissione vocale è il fondamento dell'idea stessa di musica e della sua capacità di aver senso. I cantori non pensano alla loro esecuzione in termini di astratte parti vocali alla maniera della nostra "musica d'accademia", poiché non concepiscono una linea di canto polifonico senza la persona che la sta eseguendo: come amano sintetizzare diversi cantori, con il suono "emerge l'uomo". Così, per dire, il *basso* è ciò che fa un tale signor X quando *fa* da basso, mentre, qualora non vi sia qualcuno che lo realizzi, il cantare da basso non viene preso in considerazione.²² Discutere fra esecutori e/o ascoltatori competenti del *traju* di una *pesada*, della sua riuscita, della bellezza del risultato sonoro di una concreta esecuzione significa perciò discutere dell'identità delle persone che vi prendono parte, dell'esito del loro concreto interagire, delle condizioni in cui tale incontro collettivo avviene.

La produzione sonora non è frutto dell'invenzione musicale in senso assoluto né fa riferimento ad una astratta variabilità prevista e acquisita dalla "tradizione" di un luogo, di una comunità eccetera – come fino a tempi recenti si pensava nell'ambito della ricerca etnomusicologica. La "tradizione", intesa come memoria ed esperienza condivise del fare musica, costituisce piuttosto lo scenario entro cui, mediante l'azione esecutiva, avvengono incontri (talvolta anche scontri) e interazioni (eventualmente comprendendo sfide, provocazioni eccetera) fra persone in carne e ossa. L'esito sonoro di una performance è dunque manifestazione di relazioni interpersonali e risulta nella sostanza imprevedibile, così come in generale ogni *fare* insieme fra più individui: ciascun cantore può immaginare e pianificare la propria emissione vocale in riferimento alla singolarità di chi interagisce con lui.²³ Ogni esecuzione rivela un *traju* peculiare dato dalla personalità dei protagonisti dell'esecuzione e della specifica circostanza in cui ha luogo.

Per dirla in altro modo, il fatto che il signor X canti con i signori Y, Z e H determina di per sé uno speciale *traju*, potremmo dire, per semplificare, delinea uno *standard* di combinazione sonora (ovviamente sarebbe diverso se l'identità di uno dei partecipanti cambiasse). Tale *standard* (giammai individuato in una data esecuzione né tantomeno in una registrazione audio)

è tuttavia squisitamente virtuale²⁴ ed acquisisce una concretezza effimera, ogni volta diversa, sia in base alla unicità della situazione esecutiva (da intendere nell'accezione più ampia comprendente il contesto generale, se si tratta di una esecuzione durante un tempo festivo, o quotidiano, all'interno di evento rituale e così via), sia allo stato delle relazioni interpersonali fra chi canta nel dato momento dell'atto performativo (ed eventualmente anche ai rapporti fra chi canta e chi ascolta). Il suono musicale finisce per rendere manifesta la situazione delle relazioni fra chi lo realizza – ma può anche modificare tali relazioni dal momento che eventuali contrasti possono aver riscontro nell'atto esecutivo, che può segnare una svolta nei rapporti fra due o più persone.²⁵

Per questa via viene dunque ad identificarsi una estensione del termine *traju* nell'ambito dei comportamenti sociali e morali riguardante la sfera più intima delle relazioni interindividuali.²⁶ Non si tratta di astratte regole di *bon ton*, ma di consuetudini frutto di esperienze condivise che ogni volta vengono rimesse in discussione in virtù della concreta partecipazione di singole individualità. Parlare di *traju*, pertanto, vuol dire valutare il fare e lo stare insieme dei singoli protagonisti del canto (ascoltatori competenti inclusi), constatare l'empatia, il feeling che viene a crearsi fra più persone nell'atto esecutivo.²⁷ Il concetto di *traju*, insomma, combina inscindibilmente il fatto sonoro e le azioni umane che lo determinano, cosicché contesti esecutivi, individualità dei partecipanti alla performance, relazioni reciproche eccetera non costituiscono degli elementi extramusicali che influenzano l'esecuzione, ma rientrano pienamente nella sfera del musicale, sono parte del canto.

È opinione diffusa che ogni paese, in Sardegna, abbia un proprio *traju*, perché si ritiene che ogni paese abbia un suo proprio "modo di vedere il mondo".²⁸ All'interno di ciascun nucleo urbano ogni gruppo di amici (*cumpanzia* o *greffa* o *ghenga*) e/o ciascun gruppo familiare ha un proprio *traju* da inquadrare entro quello generale del paese. Inoltre ogni esecutore (e, in certi casi, anche gli ascoltatori competenti – detti anche *amantiosos* o *tifosos*) ha un suo proprio *traju* da collocare, a sua volta, in quello della cerchia degli amici e dei parenti.

Va da sé che, data la sua natura effimera (al pari della musica), non è in alcun modo possibile scomporre e tratteggiare un *traju*, sia esso quello di un paese, di un gruppo, di un individuo. Il concetto non ha una definizione univoca e non corrisponde ad una lista oggettivabile di caratteristiche sonore

e comportamentali, dal momento che, come si dice spesso nell'isola, *chentu concas chentu berritas* (letteralmente cento teste, cento berretti)! Si tratta, piuttosto, della proiezione di un ideale culturale, di un pretesto per discutere della musica e del fare musica e attraverso essa delle persone coinvolte, del loro posto e delle loro relazioni nella vita sociale del paese. È un modo per riflettere sulla propria realtà e sul mondo attorno, per ragionare su ciò che si fa, sul perché, sul senso di ciascun atto, e così via. È soprattutto un modo per negoziare significati e valori dello stare e fare insieme nel tempo e spazio della performance: *unu bellu (bonu) traju* finisce per essere la fugace consapevolezza condivisa della piena armonia dell'agire di più corpi sonori, cioè più individualità musicali, le quali *sono* il suono che producono.

3. *Alla ricerca di unu bellu traju*

Vorrei proporre in breve due esempi che danno l'idea della complessità e variabilità del concetto di *traju* e quindi di musica.

Dai primi anni Novanta seguo un gruppo di cantori di falsobordoni a Irgoli (Nuoro). All'origine si trattava di una dozzina di ragazzi che dopo aver fatto delle prime esperienze musicali all'interno di un coro polifonico misto, diretto da un maestro, aveva deciso di (ri)scoprire la pratica della polifonia religiosa uscita dall'uso nei primi anni Sessanta. Nel solco dei discorsi identitari di quegli anni, spinto anche dalla conoscenza di alcuni studi etnomusicologici,²⁹ il gruppo comincia ad andare a lezione dall'ultimo cantore vivente dell'antico sodalizio confraternale, il signor Michele (*tziu Michelli*) Musio. Ex sagrestano, restio ad ogni innovazione in campo musicale e religioso (in particolare, nostalgico dell'uso del latino in chiesa benché non conoscesse tale lingua), *tziu Michelli* comincia, a suo modo, una operazione di "(ri)costruzione del repertorio locale": aiutandosi con una pianola elettrica che egli suonava rigorosamente ad orecchio, egli "mette a punto" le parti dell'Ordinario della Messa, dei salmi ed altro che a poco a poco insegna ai ragazzi nel corso di lunghe sedute di prova collettive.³⁰ Un lavoro di definizione del suono musicale che il gruppo porta avanti per anni, anche dopo il venir meno di *tziu Michelli*, con intenzionalità (quasi sempre le prove venivano registrate, riascoltate e discusse collettivamente) e cura anche della qualità dell'emissione vocale, puntando in particolare ad abbandonare al più presto possibile l'impostazione vocale appresa cantando nel coro

polifonico e avvertita come una espressione “non autentica”.

Fin dall’inizio, in parallelo alla ricerca del suono, il gruppo ha cercato di (ri)costruire contesti e comportamenti esecutivi de *su tenore de cresia* (il canto a tenore di chiesa, così la pratica esecutiva viene chiamata in paese), nella convinzione che l’agire sul suono debba tener conto complessivamente dalla (ri)costruzione de *su traju* (in paese propriamente *tratu*, pronuncia *trattu*). In particolare Nino, vera e propria anima dello scenario musicale in questione, con ostinazione ha registrato memorie degli anziani, cercato foto e così via, e ha lungamente parlato con tanta gente, proponendo l’attività del gruppo musicale come una sorta di “servizio al paese” per gli eventi rituali, ma anche per cerimonie e ricorrenze personali (matrimoni, funerali, trigesimi, anniversari e così via).

In tutti questi anni ho discusso molte volte con alcuni dei cantori (oltre Nino, Tore, Francesco, Gianfranco, Mario, Piero) e ho sempre notato una sorta di latente insoddisfazione a fronte di un risultato sonoro oramai chiaramente consolidato, anche nelle sfumature, e decisamente apprezzato da tanti ascoltatori in paese e altrove.³¹ Negli ultimi tempi alcuni membri del gruppo, a seguito di un lungo processo di maturazione (così lo definiscono), hanno avviato un percorso per il loro ingresso nelle due confraternite laicali rimaste nel paese (a lungo quasi in sonno), operando per la loro rinascita – al punto che lo stesso Nino ha assunto ben presto il ruolo di priore di una d’esse, quella di *Santa Rughe*. Tale ingresso, per altro verso stimolato fortemente da una parte dei confratelli e delle consorelle dei due sodalizi che hanno esercitato una apposita azione di convincimento (*su pressiu*, una sorta di invito ritualizzato che ha un valore sociale rilevante nel paese), è stato vissuto dal gruppo dei cantori come una necessaria conclusione di tutta l’operazione, una svolta che ha finito per dare «compiuta affermazione al senso dell’azione portata avanti nel corso degli anni» (così mi ha scritto Nino via mail).

In quanto piccola società di uomini accomunati, oltre che da una professione di fede (di cui non tengo conto poiché appartenente alla sfera privata individuale), dall’esplicito richiamarsi ad “usi e costumi antichi” idealmente proiettati nella cosiddetta tradizione, la confraternita oggi costituisce il contesto umano necessario per discutere di canto e dei comportamenti da mettere in atto per dargli vita, insomma per dare un senso pieno a *su tratu de su tenore de cresia irgolese*. In concreto, ciò ha significato il

poter parlare, entro un apposito contesto, con certi uomini e certe donne³² competenti: un discorrere sentito come necessario dai cantori che è così “entrato a far parte” dello stesso suono. Il gruppo pertanto vive oggi la consapevolezza di potersi dedicare – finalmente! – alla sua propria ricerca *de su bellu trattu*.

L’esperienza musicale irgolese non è certo un unicum: essa anzi si inserisce in un ricco filone di operazioni locali imperniate sulla (ri)costruzione di pratiche esecutive di polifonie in falsobordone, alquanto diffuse in tutta la Sardegna (ed anche altrove). Di fatto, ogni operazione è un caso a sé, frutto dell’unicità dei protagonisti in questione. Non necessariamente la ricerca *de su bellu traju* passa per l’incontro con una confraternita o altro tipo di sodalizio, mentre non mancano situazioni locali in cui parrebbe che il canto sia stato (ri)costruito prevalentemente (o esclusivamente) per essere eseguito sui palcoscenici della cosiddetta folk/world music. In tali casi, secondo molti cantori che esprimono giudizi negativi contro qualunque operazione esclusivamente mirata sul suono, si ha a che fare con un concetto di musica piuttosto povero, in quanto esso si manifesta in esecuzioni piuttosto omogenee e ripetitive, benché queste possano risultare “perfette” dal punto di vista del risultato sonoro.³³

Un elemento acustico ben noto nella pratica della polifonia in falsobordone trasmessa oralmente è la presenza della cosiddetta quintina, ossia del fenomeno di fusione acustica grazie al quale, in certi momenti della combinazione fra le quattro voci, emerge distintamente una quinta voce virtuale, costituita dal primo armonico. Questo effetto viene espressamente ricercato dai cantori e assume una varietà di accezioni simboliche, costituendo una sorta di voce metafisica che è «en deça de l’apparence et se présente significativement comme l’attribut acoustique de l’ineffable».³⁴ Anche a Santu Lussurgiu la presenza della quintina è molto importante e i cantori la cercano, specialmente durante le esecuzioni contestuali, pur non sapendo come questa si produca – al riguardo circolano diverse ipotesi, anche piuttosto fantasiose.³⁵ Facile dunque pensare che l’emergere della *quintina* possa essere considerato come un immediato segnale di una “bella” esecuzione: ed è ciò che io stesso da ascoltatore/studioso ho sempre creduto, prendendo come parametro di un possibile modello sonoro registrazioni di esecuzioni dove ben “forte” era la quintina.

Qualche tempo fa, durante le riprese di un documentario, Marcello, uno dei cantori del quartetto della locale confraternita de *Santa Rughe*, mi spiegava che, durante una esecuzione, ascoltare la “presenza della quintina” è certamente un “segnale sonoro” del raggiungimento di un “buon amalgama” fra i cantori. Tale presenza, continuava, però non vuol dire di per sé *bella pesada*, spiegandomi di aver avuto più volte l’esperienza di non aver avvertito un pieno amalgama, una reale intesa con gli altri esecutori, anche nel corso di esecuzioni durante le quali delle quintine chiare, perfino molto forti, si stagliavano sulle quattro voci. Al contrario, mi raccontava di aver condiviso con gli altri la sensazione di una *bella pesada* durante esecuzioni in cui non si ascoltavano quintine: e ciò sia nel caso di esecuzioni realizzate con il suo quartetto, sia cantando con persone estranee al gruppo ed anche esterne alla confraternita.

4. *Un compito etico*

Nel corso del suo intervento al convegno veneziano su etnomusicologia ed estetica, citato in apertura di queste pagine, Amalia Collisani, richiamando la necessità di un compito etico della riflessione estetica, osservava che «se studiamo musica, se l’analizziamo, se tentiamo di conoscerla è perché siamo convinti che questo possa migliorare la nostra vita, che questo possa migliorare la vita di tutti».³⁶ Tale impegno costituisce un privilegio del nostro “mestiere” di musicologi (se non altro, perché ci permette di occuparci di ciò che ci piace!), benché si scontri con un senso di impotenza derivante dalla scarsa incidenza che il nostro discorrere sistematico ha nel “sentire diffuso”, nel comune discorrere nei media. Questo senso di impotenza è condiviso da molti dei protagonisti del piccolo mondo del far musica trasmesso oralmente, i quali lamentano la mercificazione (così la chiamano) dei propri saperi sull’altare di un pubblico massmediale interessato solo al facile richiamo di un “esotico vicino”. Piuttosto che arrendersi, per molti tale situazione è stimolo al fare, a intensificare il proprio impegno a ragionare insieme sulla musica, dal momento che *una guta ’è lentore / ingranit su laore* (una goccia di rugiada fa crescere il grano).

* Università di Cagliari (Ignazio.Macchiarella@tin.it)

¹ Giannattasio al riguardo fa riferimento ad una efficace espressione di Pietro Sassu, ricavata da un testo inedito: «Seppure sempre taciuti, [i parametri estetici] hanno avuto un'importanza non secondaria nella scelta dei temi di ricerca, e nella segnalazione dell'intima qualità di musiche in grado di accendere ammirazione e rispetto tra gli occidentali eurocolti, che vi hanno scorto la coerente assunzione di specifici tratti formali e stilistici» (Giannattasio 2011: 16).

² Ringrazio il professor Giovanni Giuriati, direttore dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati di Venezia, per avermi messo a disposizione la registrazione dell'intervento di Francesco Giannattasio.

³ Giannattasio 2003.

⁴ Tironi 1999: XXI.

⁵ Blacking 1979.

⁶ In realtà, ai nostri giorni tali pratiche, al di là del basilare passaggio bocca/orecchio, sono condizionate nella sostanza dalle nuove dimensioni della cosiddetta "oralità secondaria" o "oralità di ritorno" – ossia l'oralità fittizia degli strumenti della tecnologia elettronica. Solo per convenzione si parla oggi di tradizione orale. Come è noto, la riflessione sui diversi modi dell'oralità contemporanea si fa usualmente risalire a Ong 1986. Un tentativo rilevante di applicazione al nostro ambito è Molino 2005.

⁷ Slobin 2010: 14.

⁸ La questione è assai complessa e controversa e in un certo senso, considerando il sostanziale carattere effimero del suono nell'atto esecutivo, l'accostamento dei termini musica - opera può risultare in un ossimoro. Non è questa la sede per affrontare la questione per la quale si può partire da Cook 2001; Rice 2014 e per quel che attiene a queste pagine, Macchiarella 2016a.

⁹ È ben noto che nelle pratiche trasmesse oralmente l'ascoltatore ha pari rilievo del performer: cfr. Blacking 1979.

¹⁰ Musicalità nel senso di capacità di fare e di dare senso alla musica trattato da Rice 2014.

¹¹ Macchiarella 2012; 2014; 2016b.

¹² A riprova di quanto sottolineato da Giannattasio nel passo in apertura di questo testo, confermo che la scelta del mio argomento di studio è sempre stata influenzata dai miei gusti musicali che certamente hanno avuto riflesso anche sui risultati dei miei percorsi analitici: sulle implicazioni teoriche di ciò vedi ancora Macchiarella 2012 e 2016a.

¹³ Anzi, leggendo gli appunti di allora trovo che *zi Tanu* talvolta mi ha detto di non amare molto la musica, compresa quella della televisione. Una rivisitazione di questa esperienza di ricerca è in Macchiarella 2011.

¹⁴ Oggi Rosario è docente di pianoforte al conservatorio di Palermo.

¹⁵ Ho avuto lunghe discussioni con Rosario sulla questione, e spesso ho condiviso anche gli ascolti; per altro verso con lui ho ragionato anche sulle mie analisi formali – e in particolare sulla questione della presenza dei micro-intervalli di seconda e terza nel canto di *zi Tanu* (cfr. Macchiarella 1993).

¹⁶ Concetti analoghi sono presenti anche in associazione ad altre pratiche di canto riservato in Sicilia (*nota*), Corsica (*versu*), Cantabria (*el aire*, cfr. Tuzi 2012), Bearn (*airea* cfr. Casteter 2012): la ricerca su questa tipologia di concetti è piuttosto in ritardo.

¹⁷ Macchiarella 2009: 133 sgg.

¹⁸ Macchiarella – Pilosu 2011.

¹⁹ In linea di principio le pratiche musicali qui in questione non sono costituite da repertori di bra-

ni (nel senso comune del termine), benché possano esservi eccezioni: cfr. Macchiarella 2009: 187 sgg.

²⁰ In genere questo tipo di pratica musicale adotta una struttura in “ritmo libero”, ossia senza la proporzionalità dei valori della nostra pratica d’accademia. La reale durata dei suoni si basa su esperienze condivise ed è oggetto di specifica valutazione all’interno del concetto di *traju*: cfr. Macchiarella 2009: 191-194.

²¹ Diversi cantori sottolineano esplicitamente questo aspetto, rilevando una negativa influenza omogeneizzante delle registrazioni: cfr. Macchiarella 2009: 177-178; vedi anche Pilosu 2012.

²² Anche in questo caso vi sono delle eccezioni, se non altro per il fatto che diversi esecutori conoscono il solfeggio e la teoria della musica d’arte: cfr. Macchiarella 2016a.

²³ Per un approfondimento della questione vedi Macchiarella 2014; vedi anche Lortat-Jacob 1996.

²⁴ In particolare tale *traju* non viene mai individuato in una specifica registrazione audio (Macchiarella 2009: 167-170).

²⁵ La questione, alla luce anche di esempi concreti, è discussa in Macchiarella 2014; vedi anche Lortat-Jacob 2006: 9-10; 190-198.

²⁶ Avere un *bonu traju*, in senso lato, significa del resto comportarsi bene anche al di là della sfera del musicale.

²⁷ Secondo molti cantori, se non ci si “comporta bene” quando si sta insieme non si ha diritto a cantare, e ciò anche nel caso si posseda “la migliore voce del paese”. Ed in effetti, conosco diversi casi di cantori con particolari qualità vocali cui è vietato cantare in situazioni contestuali perché non rispettosi delle consuetudini dello stare insieme: (cfr. il caso discusso in Macchiarella 2009: 150 sgg., in cui la discriminante comportamentale riguarda l’appartenenza alla confraternita: una bella voce fuori dalla confraternita non è una bella voce).

²⁸ Vedi Pilosu 2012: 33-38. Secondo molti sardi, l’isola costituirebbe un continente e ogni paese una piccola nazione con una sua spiccata caratteristica: sulla questione v’è una lunga bibliografia a partire da Pira 1978; per le implicazioni in musica vedi Lortat-Jacob 1993.

²⁹ Soprattutto i quattro dischi della collana *Sardegna confraternita delle voci* a cura di Pietro Sassu e Renato Morelli per le edizioni Nota di Udine.

³⁰ Macchiarella 2013. Nel suonare la pianola *tzju Michelli* utilizzava solo quattro dita della mano: il pollice e il migliolo della sinistra per realizzare bicordi di quinta e il pollice e il medio della destra per produrre delle terze che completavano accordi completi nella posizione 5/8/10 tipica della polifonia in falsobordone in Sardegna. La sua concezione musicale escludeva l’idea delle parti separate, da imparare singolarmente: ciascuna linea di canto si doveva apprendere nel contesto accordale che lui inizialmente realizzava con la pianola.

³¹ Per esempio i cantori irgolesi vengono di regola invitati a partecipare a rassegne di canto in falsobordone organizzate da confraternite o altri sodalizi in tutta la Sardegna e anche fuori (cfr. Lortat-Jacob–Macchiarella 2012).

³² La pratica delle polifonie in falsobordone è rigidamente maschile: le donne tuttavia possono partecipare attivamente alla negoziazione de *su traju* discutendo con gli esecutori soprattutto entro contesti amicali (Macchiarella 2009) e in qualche caso – come Irgoli – entro le confraternite, istituzioni anch’esse nella sostanza maschili (Lortat-Jacob 1996). La questione non è stata affrontata in apposite ricerche.

³³ Non è questa la sede per approfondire la questione per la quale rinvio a Lortat-Jacob–Macchiarella 2012.

³⁴ Lortat-Jacob 1998: 152. Una dimostrazione sperimentale della quintina, a cura sempre di Bernard Lortat Jacob, è nel sito <http://www.ethomus.org>.

³⁵ Macchiarella 2009: 181-183.

³⁶ Ringrazio Giovanni Giuriati anche per questo ascolto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Blacking, John

- 1979 *The study of Man as Music-Maker*, in J. Blacking and J. Kealiinohomoku edd., *The performing Arts*, The Hague, Mouton.

Castéret, Jean-Jacques

- 2012 *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes: tradition, évolution, résilience*, Paris, L'Harmattan.

Cook, Nicholas

- 2001 *Between Process and Product: Music and/as Performance*, in "Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory", VII/2.

Giannattasio, Francesco

- 2003 *Il concerto di musica in una prospettiva culturale*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. III, *Musica e culture*, Torino, Einaudi, pp. 978-1004.
 2011 *Pietro Sassu e l'etnomusicologia italiana*, in "Archivio di Etnografia", VI 1/2.

Lortat-Jacob, Bernard

- 1993 *En accord. Polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une*, in "Cahiers de musiques traditionnelles", VI, pp. 69-86.
 1996 *Canti di Passione*, Lucca, LIM.

Lortat-Jacob, Bernard – Macchiarella, Ignazio

- 2012 *Musica e Religione*, in *Enciclopedia della musica sarda*, vol. VI, Cagliari, Unione Sarda.

Macchiarella, Ignazio

- 1993 *Some Remarks on Modes in the Sicilian Folk Music*, in Giovanni Giuriati ed., *Ethnomusicologica II*, Atti del VI European Seminar in Ethnomusicology, "Quaderni dell'Accademia Chigiana", 65, pp. 119-125.
 2009 *Cantare a Cuncordu. Uno studio a più voci*, Udine, Nota.
 2011 *Le polifonie di Montedoro. Note lontane*, in "Note musicali. Trimestrale di studi e cultura musicale", I/1, pp. 57-67.
 2012 *Un approccio dialogico alla ricerca*, in Francesco Giannattasio e Giorgio Adamo edd., *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 31-48.
 2013 *L'attualità della pratica del falsobordone*, in Antonio Addamiano e Francesco Luisi edd., *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, pp. 341-352.
 2014 *Exploring micro-worlds of music meanings*, in "El oído pensante", II/1, pp. 1-16.
 2016a *The need to deal with what cannot be dealt with. A focus on (ethno)musicology from*

- the heart of the Mediterranean Sea*, in Regine Allgayer-Kaufmann ed., *World Music Studies*, Berlin, Logos Verlag, pp. 183-208.
- 2016b *It is a matter of amalgam. Constructions of sound image in multipart singing practices*, in Ardian Ahmedaja ed., *European Voices III*, Vienna, Böhlau (in print).
- Macchiarella, Ignazio – Pilosu, Sebastiano
- 2011 *Technical terms in Sardinian multipart singing by chording*, in Ardian Ahmedaja ed., *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Köln, Böhlau, pp. 143-153.
- Molino, Jean
- 2005 *Che cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. V, *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, pp. 367-413.
- Ong, Walter
- 1986 *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.
- Pira, Michelangelo
- 1978 *La rivolta dell'oggetto*, Milano, Giuffrè.
- Pilosu, Sebastiano
- 2012 *Il canto a tenore*, in *Enciclopedia della Musica Sarda*, vol. I, Cagliari, Unione Sarda.
- Rice, Timothy
- 2014 *Ethnomusicology. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Slobin, Mark
- 2010 *Folk Music. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Titon, Jeff T.
- 1999 *World of Musics. An Introduction to the Music of the Worlds People*, New York, Macmillan.
- Tuzi, Grazia
- 2012 *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*, Udine, Nota.

FINITO DI STAMPARE NELL'OTTOBRE 2016
DA FOTOGRAF PALERMO