

(pubblicato su "La Cartellina" nn. 163-164/2006)

“La dimensione arcaica delle fonti orali”

*Intervento al Convegno organizzato da ASAC Veneto - Consulta di Belluno
sul tema “La nostra storia e il nostro pensiero nel canto di tradizione orale”*

Lamon, 26 Giugno 2005

Il mio intervento prende spunto dal lavoro di ricerca svolto nell'ambito dell'Associazione Cantar Storie ed incentrato sugli esiti della tradizione musicale orale ossolana.¹ L'Ossola, ultimo lembo di terra piemontese proteso verso la Svizzera, è un territorio tipicamente montano caratterizzato dalla presenza di sette valli disposte a raggiera attorno alla città di Domodossola: numerose sono le influenze storiche-culturali che vi si possono riscontrare, non solamente piemontesi e lombarde, ma riconducibili alle culture (ticinesi e vallesane) d'oltreconfine.

Nelle prime fasi del lavoro v'era in me una convinzione rivelatasi in seguito alquanto ingenua: raccogliendo antiche melodie dalle voci di cantori spontanei, alcuni dei quali, già quasi centenari, narravano d'averle sentite cantare dai propri avi, m'immaginavo quei canti come *giganti di pietra*, saldamente radicati in quei paesi, fra quelle montagne, e là destinati a rimanere, da sempre e per sempre, immobili.

Accadde poi qualcosa d'illuminante: reperi un esito raccolto a Trasquera, in Valle Divedro, conosciuto come “Senti mia cara Rosa”.²

SCHEDA “Senti mia cara Rosa”

È questa la storia di un insistito corteggiamento ove le lusinghe dell'uomo vengono sistematicamente respinte dai propositi di fuga dell'amata, che al fine di non farsi raggiungere minaccia di farsi dapprima anguilla, poi lepre, quindi rosa e così via, come in un cammino infinito. Dopo averla acquisita, mi ritrovai a sfogliare le pagine di quell'opera fondamentale che si deve a Costantino Nigra,³ irrinunciabile punto di riferimento per chiunque intenda svolgere ricerca etnomusicale in territorio Piemontese.

La lezione etnomusicologica dell'*Amore inevitabile* (così la rinomina il Nigra),⁴ descritta come “..una specie di contesa galante fra l'amante e l'amata, come negl'idilli amebai di Teocrito”, può difatti esser ricondotta a versioni acquisite nei paesi Slavi, in Provenza, Catalogna, Grecia. Inoltre, nella raccolta di ballate anglosassoni curata da Francis J. Child e pubblicata negli ultimi anni del XIX secolo,⁵ l'esito è riconducibile alla lezione de “*I due maghi*”, ove il corteggiamento del fabbro nei confronti della bella dama, che ostinatamente lo rifiuta, si scontra con le continue trasformazioni dell'amata.

Altre analogie sono riscontrabili con esiti francesi (noti come *Les metamorphoses*),⁶ nonché con alcuni strambotti italiani, ed addirittura a fiabe di Gonzenbach ed a quelle dei Fratelli Grimm.

Altro che “giganti di pietra”, dunque!

Cominciai a comprendere come questi canti, seppur ricordati da persone molto anziane, raccolti tra montagne insormontabili, in valli separate da vette e dirupi scoscesi, *viaggiano*, hanno continuato a viaggiare per secoli ed ancora, inesorabilmente, continuano a farlo.

Viaggiano, senza soste ed ostacoli, oltrepassando barriere geografiche, linguistiche, politiche, assieme agli uomini che, ascoltandoli, li hanno appresi e portati con sé per l'intero arco della propria vita, conservandoli e condividendoli accanto ai propri ricordi più cari.

“La dimensione arcaica delle fonti orali”

Lamon, 26 Giugno 2005

Non devono stupire, dunque, le numerose coincidenze riscontrabili tra esiti reperiti in territorio ossolano e nel bergamasco, in Trentino ed in Toscana, nel basso Piemonte ed in Sardegna: di questi esiti noi non possiamo, né mai potremmo, redigere una “carta d’identità” che ce ne indichi data e luogo di nascita, oltre a specificarne la paternità. Ciò che abbiamo a disposizione, a volte senza troppa fortuna, è semmai una sorta di “passaporto”, che immaginiamo impolverato ed e a tratti illeggibile, da cui è possibile desumere solamente qualcuno dei loro continui spostamenti, da un luogo all’altro, nel corso dei secoli, sino alle nebbie dell’arcaico.

Già. Perché è l’**arcaico** che si delinea all’orizzonte, quel coacervo di voci e fantasmi della memoria, incubi ancestrali e sogni senza tempo che appartengono ad ognuno di noi, senza eccezioni, ed assieme a noi all’intera umanità.

Fu questa consapevolezza, faticosamente acquisita durante la prima fase della nostra ricerca, a orientare, inevitabilmente, tutti i passi successivi del progetto.

Perché non è, il nostro, l’*unico* modo d’intendere il senso di una ricerca sul campo, e nemmeno - è giusto dirlo - il più diffuso.

Il 30 Agosto 1974 a Verbania Intra si svolse un *Concerto di canti popolari*, organizzato dalla sezione locale del Club Alpino Italiano con il coordinamento di Roberto Leydi e Sandra Mantovani.⁷ Scopo della serata fu portare sotto le luci di un palco gruppi di cantori spontanei a cui i ricercatori s’erano rivolti in precedenza, acquisendone le testimonianze orali.

Scrive Roberto Leydi nel libretto realizzato per l’occasione: “...*non è uno spettacolo e nemmeno un concerto [...] è un incontro con testimoni della cultura tradizionale, una testimonianza autentica [...] non soltanto del loro patrimonio di canti, del loro modo di cantare, dello stile che hanno ricevuto dai loro padri, ma anche della loro fatica, della loro sofferenza, del loro lavoro...*”

Appare già evidente, leggendo queste parole, l’intento dell’etnomusicologo nel presentare al pubblico gli esiti raccolti come vere e proprie espressioni “popolari”, concentrando l’attenzione sulla loro esecuzione, sui portamenti, le diversità di stile, ed attribuendo nel contempo un’evidente rilevanza ai legami con l’ambiente d’origine, ed allo stile di vita dei cantori.

Pur nutrendo qualche dubbio sull’effettiva *spontaneità* dell’evento, non è certo mia intenzione discuterne le finalità. Sembra però innegabile come dietro ad un’iniziativa come quella appena descritta vi fosse la ferma convinzione di ritenere l’esecuzione “spontanea”, l’esito raccolto dalla viva voce dei cantori spontanei, come *punto d’arrivo*, nonché elemento-chiave dell’intero processo di ricerca, divulgazione ed analisi, analogamente a quanto ispirò il fenomeno del Folk Revival, diffuso in Italia in quegli anni.

Ed è proprio qui che l’approccio seguito dall’Associazione Cantar Storie nello svolgimento del suo progetto di ricerca se ne distingue, con rilevanti conseguenze nell’ambito della metodologia e degli strumenti adottati.

Pensiamo per un momento di trovarci di fronte ad una di quelle navi che di tanto in tanto riaffiorano dalle onde di sabbia dei deserti, là dove un tempo c’era il mare. Potremmo, certo, soffermarci a comprendere cosa sia avvenuto durante quell’infinito trascorrere d’anni, valutare gli effetti del vento su quei resti di legno, sconvolti dall’incedere di secoli e millenni. Ma ben altra avventura è lo spingerci *oltre*, tornando coi pensieri a quel mare d’un tempo, là dove la nostra nave viaggiava, ripercorrendone le rotte ormai invisibili. Quali terre ha attraversato, quanti marinai v’hanno vissuto, in quali porti ha trovato un suo approdo sicuro? E qual era, lontano, la sua terra d’origine?

Dopo l’ascolto di ogni canto, con l’approfondimento degli innumerevoli legami riscontrabili tra le varianti di uno stesso esito, raccolte in luoghi e paesi anche lontani, ben oltre le barriere ed i

singoli confini, va dunque a consolidarsi la convinzione che le fonti (musicali e letterarie) della tradizione orale, che riusciamo con fatica a cogliere dalla memoria di anonimi cantori spontanei, rappresentino come detto un immenso orizzonte di voci ed archetipi che appartengono all'intera umanità ed affondano le proprie radici nell'arcaico. Non, dunque, semplici espressioni di "tradizione popolare", ma esiti che possiedono molteplici implicazioni poetiche ed espressive, proprio quelle che il musicista si trova a dover affrontare, cogliere e trasferire nella propria opera compositiva.

Ci s'era posti, infatti, l'inevitabile *dilemma del ricercatore*: come, se, intervenire sul materiale raccolto? Le strade sono due, solo apparentemente inconciliabili: limitarsi a raccogliere, trascrivere, archiviare, senza in alcun modo intervenire sugli esiti acquisiti, oppure "metter mano" a ciò che s'è raccolto, dando libero sfogo alla fantasia del musicista che effettua l'intervento? A guidarci è stata la certezza che fosse possibile solcare una terza strada, che aveva in Italia un unico precedente:⁸ quella logica del *doppio binario* che permette all'etnomusicologo di non perdere alcuna informazione, ed al musicista di condurre in piena libertà la propria ricerca espressiva. Da un lato, dunque, la scheda filologica che senza alcun intervento (se non quelli necessari per poterla compilare) rappresenta l'esito con calligrafica precisione, sia per quanto riguarda la linea melodica che il testo, fornendo all'etnomusicologo tutte le informazioni necessarie per la sua analisi. Ed, accanto, l'elaborazione corale curata dal musicista, finalmente libero da insensati "vincoli" alla propria libertà espressiva, o da improbabili dettami di aderenza o "rispetto" dello spirito di quanto s'è raccolto.

Utilizzerò ora per la mia esposizione altri esempi, sempre raccolti in territorio Ossolano e tratti dall'archivio dell'Associazione "Cantar Storie". Il primo esito è alquanto conosciuto, non solamente per le numerose varianti ricordate in Italia, ma anche per l'ampia diffusione di alcune elaborazioni corali, tra cui voglio ricordare quelle a firma di Angelo Mazza ed Armando Corso. Il tema è quello della "barbiera" (lezione nota agli etnomusicologi con il nome di "*La barbiera francese*"),⁹ acquisito nel 1998 a Calasca, in Valle Anzasca.¹⁰

SCHEDA "*O barbiera bella barbiera*"

Dunque, abbiamo qui una donna che svolge un lavoro assai particolare: "*fa la barba ai forestier*". Un giorno da lei si reca un uomo, chiedendole senza alcuna esitazione se sia disposta a raderlo. Prende allora il via un dialogo che ha in sé una evidente chiave alternativa di lettura: il forestiero non chiederà alla donna mai nulla di più che quel "fammi la barba", ma la sua proposta cela ben altri intenti. Difatti, quando lei risponde "*volentieri ve la faria, ma gh'ho paüra del mio mari*", dimostra d'aver le idee ben chiare: tuo marito è in Francia, è vero, ma di sicuro mai ritornerà.

Così il corteggiamento continua, lento e inesorabile, fino a che lei gli s'avvicina, la sua barba è lunga, è "*riccia e bionda*", e "*fa innemorar*". Impossibile, resistere.

È qui che si concludono la maggior parte degli esiti del canto acquisiti sul nostro territorio, qui hanno termine le elaborazioni più conosciute, lasciando l'impressione di un riuscito ed audace corteggiamento. Ma il canto reperito in Valle Anzasca prosegue, e ci sembra d'improvviso d'esser là, dentro a quella bottega. "*Mentre l'acqua la si scaldava, bela barbiera filava il rasur*": è come l'aria diventasse ora più impalpabile, con il vapore a rendere indefiniti i contorni delle cose.

Dentro a quell'aria di nebbia, la vicenda nasconde un epilogo inaspettato: "*Mentre la barba lei gli tagliava, vedé la marca del suo mari*". Ecco il segreto, celato sino all'ultimo: sotto alla barba, così riccia, lunga e bionda, v'è una cicatrice, inconfondibile, ed è così che la barbiera riconosce nel forestiero seduto a lei di fronte il marito creduto lontano.

A questo punto, ogni volta, all'ascolto, è come non fosse più tanto importante il luogo ove l'esito è stato acquisito, o la voce di Luigi ed Ezio Piffero che assieme ad Aldo Carminati hanno ricordato il canto della "Barbiera".

C'è qualcosa che va oltre, e scavalca le montagne, ritrovando uno dei momenti più importanti della vita di ogni uomo, momenti che sono come cerimonie immortali. È quello del *ritorno*, legato in modo indissolubile, con un filo invisibile, a quello della *partenza*.

Quando l'uomo *parte*, e non lo fa per andare semplicemente al di là di una strada, parte per una guerra che non sa quando avrà fine, per trovare lavoro oltre un immenso oceano, oppure per sposarsi ed andare a vivere tra le mura di un castello che si erge al di là delle montagne che s'estendono dietro a una distesa di colline, allora, prima ancora di dire "addio", l'uomo guarda dietro di sé, e coglie un frammento della realtà che sta per abbandonare. Quel frammento lo terrà legato ai propri ricordi per tutto il tempo della lontananza, fino al momento in cui (se ciò avverrà) farà ritorno. Sarà l'attimo allora per capire se è ancora possibile ritrovarlo, se quel ricordo potrà ancora far parte della *sua* realtà, oppure si rivelerà tristemente scomparso in una realtà che non è più vita.

Tutto questo, ascoltando la storia di quella "barbiera". Ed il pensiero corre ancora più lontano, all'indietro nel tempo e nei secoli, a quando in uno dei passi più emozionanti dell'*Odissea* v'era Penelope, ed "...*essa si sentì mancare le ginocchia e il cuore, riconoscendo i segnali che Ulisse le indicò così esattamente, e proruppe in lagrime e gli corse difilata incontro, e gettò le braccia al collo di Ulisse e lo baciò*".¹¹ Ci potremmo non fermare qui: come ben sia, i poemi omerici ebbero probabilmente origine da tematiche ancora più lontane, e via via, lungo il cammino che conduce all'arcaico. Sfiarlo, intravederlo, percepirlo, è qualcosa che somiglia davvero ad un viaggio, anche per il solitario ricercatore che seduto al suo tavolino trascorre la notte ascoltando voci antiche, e scorgendone implicazioni impensabili.

Nel 1983, in Valle Formazza, Maria Lager Ferrera ricorda un canto traendolo dalle sue memorie di vita: l'esito è *Schtrassbord* ("Al bordo della strada"), acquisito in lingua Walser e trascritto con l'aiuto della poetessa Anna Maria Bacher.

SCHEDA "Schtrassbord zur Schtrassbord"

Un soldato è costretto a partire per recarsi a combattere una guerra lontana, da cui sa di non poter ritornare. Sua madre tenta allora di intervenire presso il capitano offrendogli tutto il denaro di cui la famiglia dispone, ma la risposta, perentoria, non lascia adito a speranze. Ecco allora un'ultima immagine, struggente, col ragazzo pronto a partire, di fronte ad un orizzonte di campi sterminati. Lì, la sua innamorata gli darà l'ultimo addio.

L'intensificarsi delle ricerche ci conduce sulle tracce di un altro esito, *O Straßburg*, raccolto in Alsazia nel 1771 dal celebre poeta e letterato Johann Ludwig Von Goethe: un canto mercenario, diffuso in Germania ed in Svizzera e trascritto da Goethe nel suo "*Sesenheimer Liederbuch*".

SCHEDA "O Straßburg"

Il collegamento appare ancor oggi sbalorditivo e di grande interesse, anche alla luce dell'ottima conservazione del testo: ma c'è qualcosa in più. Non disponiamo ovviamente della registrazione dell'esito raccolto in Alsazia, ma ne esiste una trascrizione, seppur non sia possibile valutarne con certezza l'attendibilità.

Ecco ora, a puro titolo di esempio, una trascrizione delle due melodie.

SCHEDA MELODIE

Come avrete potuto notare, la matrice melodica è indubitabilmente la stessa: questo fatto non è per nulla scontato, in quanto capita sovente d'imbattersi in testi letterari simili affiancati a linee melodiche del tutto differenti, o, viceversa, ad una stessa melodia su cui s'innestano divergenti spunti letterari. In questo caso, è possibile presumere che il "viaggio" dell'esito dall'Alsazia alla Valle Formazza abbia conservato melodia e testo (al di là della trasformazione di "Straßburg" in "Schtrassbord" e di altre lievi differenze).

Ma le sorprese non si fermano qui: qualche anno orsono uno studioso americano, Michael M. Miller, condusse una ricerca per conto dell'Università del North-Dakota incentrata sulle colonie germaniche in Russia. È stato possibile acquisire la registrazione di un'intervista effettuata alla signora Rosa Hochstein Kuntz, nata nel 1901 a Saskatchewan (in Canada) ed originaria del paese russo di Robusafuta.¹² Tra i suoi ricordi familiari, ecco spuntare, sotto forma di recitativo, la ben nota vicenda di Strassburg...

SCHEMA Hochstein

S'inizia a delineare, al di là degli esempi (se ne potrebbero portare molti altri), una concezione di ciò che rappresentano gli esiti della nostra tradizione orale assai coinvolgente ed emozionante: ben al di là, dunque, di una dimensione strettamente "locale", e delimitata da monti, strettoie e confini.

È questo, un punto non trascurabile per chi, come noi, ha scelto come s'è detto di presentare i risultati di una ricerca svolta sul campo in una duplice veste: non difatti è un passo semplice quello che il musicista compie decidendo d'intervenire su esiti che, l'abbiamo visto, possiedono un respiro dagli sterminati orizzonti. Ben lo sapeva Bela Bartók quando con maestria raccontava l'arte del comporre su antiche tematiche tradizionali, evidenziandone rischi, difficoltà e autentico senso di meraviglia.¹³

Si pone a questo punto, ed è giusto accennarlo seppur con brevità, il problema della "liceità" dell'intervento del musicista su testi evidentemente corrotti, o mutili (quali sono, è bene ricordarlo, buona parte degli esiti oggetto di qualsiasi ricerca sul campo). Porterò quale esempio l'esito "Bella Gigiota", acquisito in Valle Bognanco nel 1996 dalla voce di Pino Galletti ed Ausilio Maccagno.¹⁴

SCHEMA "Bella Gigiota"

Gigiotta cammina tutta sola per le vie del suo paese: va verso la fontana, dove la mamma l'ha mandata, raccomandandole di fare più in fretta possibile. Ecco, allora un cavaliere, che senza perdere tempo prezioso le offre cento ducati (presumibilmente un bel gruzzolo) in cambio di una notte in sua compagnia. Gigiotta lo guarda, ancora sospesa tra l'enorme imbarazzo ed un pizzico di tentazione, e corre via, dalla mamma, a chieder consiglio.

Ecco, nella strofa successiva eseguita dai nostri cantori spontanei, la risposta della madre, assolutamente inaspettata: "*Prendili prendili, bella Gigiotta: ti serviranno per maritar*". Un passo dopo, ci troviamo di nuovo accanto al cavaliere, è mattina e lui, alla finestra, è tutto solo che sospira. Non sospira i cento ducati sborsati il giorno prima, ma pensa a un'altra notte, in compagnia della sua bella. E lei nuovamente non ha dubbi, pronta a recarsi dalla madre per un altro consiglio. È il momento, per il cavaliere, d'andarsene stizzito: "*Non più consigli dalla tua mamma: è stata quella che m'ha tradì!*".

Cosa dire? Una lettura calligrafica dell'esito lascia adito a molti dubbi, denotando evidenti incongruenze: perché quei sospiri mattutini? Come si spiega l'ira con cui il cavaliere accoglie l'ultima risposta della Gigiotta? Senza contare che, letto in questo modo, l'esito suona come una vera e propria "istigazione alla prostituzione" da parte di una madre nei confronti della figlia..!

Ancora una volta ci corre in aiuto la ricerca bibliografica di varianti allo stesso esito: la lezione, impossibile sbagliare, è quella de “*La bevanda sonnifera*”,¹⁵ estremamente diffusa nell’intero territorio italiano, e non solo. Ci troviamo infatti di fronte a numerose varianti scandinave, tedesche, anglo-scozzesi, da cui prese spunto anche Shakespeare per una delle sue novelle. L’esito, così come acquisito in Valle Bognanco, è senza dubbio mutilo nella sua parte centrale, evidentemente scordata dai cantori spontanei: dopo aver ascoltato la richiesta della figlia, la madre le avrà di certo suggerito un’espedito alquanto astuto, somministrare al cavaliere una bevanda sonnifera in modo da farlo cadere addormentato sino alla mattina successiva. Ecco dunque spiegata anche quella rabbia scaturita dall’aver intuito, seppur tardivamente, l’inganno.

Come avrebbe dovuto comportarsi il musicista: eseguirne l’elaborazione attenendosi calligraficamente al testo acquisito sul campo e, dunque, conservarne la corruzione, oppure intervenire sopperendo alle lacune, ricostruendo dunque quanto il tempo, e la memoria, hanno smarrito? La strada da noi percorsa è, come avrete immaginato, quest’ultima. Nell’elaborazione realizzata a cura di Paolo Bon (riferita, occorre sottolinearlo, ad una differente versione dell’esito rispetto a quella qui riportata, e comunque con identico testo letterario) troverete le strofe mancanti, accuratamente ricostruite dall’autore, e la vicenda assumerà nuovamente il suo senso originario, ed autentico.¹⁶

ELABORAZIONE “*Dove vai?*”

Si rivela dunque il ruolo “attivo” del nostro musicista, che da buon archeologo ritrova, riporta alla luce, ispirandosi a qualcosa che spesso è solo un frammento, l’ombra di una storia che profuma d’arcaico. Impossibile, pur sottolineandone nuovamente l’assoluta libertà espressiva e d’intervento, evitare d’accennare a come l’*atteggiamento* del musicista che interviene su esiti tradizionali possa inevitabilmente influenzare il risultato finale della sua attività compositiva. Mi riferisco soprattutto all’attenzione alla dimensione letteraria, che come s’è capito è essenziale, non essendo plausibile un intervento limitato esclusivamente all’orizzonte musicale dell’esito. Un ottimo esempio m’è fornito da un’elaborazione realizzata da Giancarlo Brocchetto sopra a un motivo acquisito in Valle Vigezzo nel 1985, da un gruppo di voci spontanee femminili.¹⁷

SCHEDA “*Avanti sui cavalli*”

Si tratta di un foglio di cantastorie, conosciuto sin dal 1880 come “*Canto del volontario Garibaldino*”, e diffuso con il titolo di “*La madre abbandonata in cerca del suo Achille*”. C’è chi ritiene possa esser riferito ad un soldato realmente esistito, il maggiore Achille Fantoni, volontario di Forlì e definito da Garibaldi “figlio prediletto delle Romagne”, ferito il 30 aprile 1849 durante una battaglia contro i francesi.

Resta però il dubbio che nella versione qui presentata, soprattutto nella sua conclusione, vi siano echi che oltrepassano la realtà, là dove elementi di fantasia s’aggiungono all’orizzonte dei fatti accaduti. Ne resta un esito toccante ed a tratti struggente: la madre sa che suo figlio è stato ferito al fronte, e immediatamente si precipita a raggiungerlo. Là s’imbatte in un contadino, e nel panno del suo vestito riconosce qualcosa di drammaticamente familiare: l’amara verità le sarà poco dopo svelata.

L’intervento di Giancarlo Brocchetto sopra a questo esito,¹⁸ faticosamente ricostruito dalla memoria dei cantori spontanei, è un mirabile esempio di elaborazione che dalle pieghe del testo trae ispirazione, traendone gli spunti per esprimere la propria libertà.

ELABORAZIONE “*Avanti sui cavalli*”

Ci siamo dunque avvicinati al mondo della coralità, a cui vorrei dedicare la parte conclusiva del mio intervento. È necessario innanzitutto precisare che queste riflessioni non intendono, né potrebbero essere “assolute”, ma discendono in modo diretto dalle valutazioni che ho sinora delineato. Se, dunque, si volessero ritenere gli esiti della tradizione orale come semplici espressioni popolari, rifiutandone ogni collegamento con l’arcaico, inevitabilmente perderebbero di significato le implicazioni che ora andrò ad esporre.

Non è inoltre mia intenzione soffermarmi sullo stato di “salute” della coralità amatoriale (perché è a questa che intendo riferirmi, ed in particolare ai cori che s’indirizzano ad eseguire elaborazioni realizzate sopra ad esiti della tradizione orale), e tantomeno lanciare allarmi sul pericolo che la coralità amatoriale, come alcune voci autorevoli sostengono, sia lì per scomparire.

Vorrei piuttosto riallacciarmi a quanto avvenne nel mese di luglio del 1978, quando tra le righe di copertina di un album inciso dal Gruppo Nuovocorale Cesen, l’allora direttore Paolo Bon illustrava con chiarezza ed efficacia intenti ed orizzonti della “Nuova Coralità”, movimento destinato a rivoluzionare il panorama corale italiano.¹⁹

È forse tempo per una “nuova” rivoluzione? La proposta è che ci si possa muovere su quella strada tracciata ormai trent’anni orsono, cogliendo a piene mani gli stimoli offerti dalle numerose ricerche sul campo svolte negli ultimi tempi nel nostro paese.

Se di archetipi letterari e musicali vogliamo parlare (e l’opinione di chi scrive è che non se ne possa prescindere), non è più pensabile - innanzitutto - che etnomusicologi, musicisti e direttori di coro restino separati da spesse ed insormontabili barriere.

Il legame tra etnomusicologo/ricercatore, musicista ed esecutore non è affatto scontato, e non può - alla luce di quanto detto - risolversi in una collaborazione “d’apparenza”: è auspicabile, anzi, una fitta rete di rapporti e relazioni, certo non agevole da realizzare, ma che promette d’aprire nuovi spiragli alla vita stessa di una coralità che decide d’ampliare ed affinare la propria ricerca espressiva muovendosi sulle onde di un’esperienza orale ritrovata, e da rivivere.

Di certo sarà fondamentale un confronto continuo tra l’etnomusicologo che ha effettuato la ricerca ed il musicista che ne sta per realizzare l’elaborazione: in primo luogo nel corso dell’attività di ricostruzione del testo letterario o della linea melodica (spesso, ahimé, come già visto resi mutili o corrotti dall’inesorabile trascorrere del tempo), ma anche per quanto riguarda l’adattamento del testo alla melodia (assai problematico nel caso in cui l’esito sia stato acquisito in forme dialettali, o in lingua straniera), ed in ogni momento in cui il musicista si trova ad nutrire dei dubbi riguardanti l’originale archetipo orale, che la scheda filologica in suo possesso non è in grado di dissolvere.

Una volta realizzata l’elaborazione, altro momento cruciale sarà quello in cui un coro decide d’inserirla nel proprio repertorio, apprendendola e volendola eseguire.

Molto meno ovvia e diffusa appare, purtroppo, l’attenzione con cui il direttore s’accosta ad un’elaborazione che è pur sempre espressione di tematiche arcaiche, e dunque meritevole di analisi e studio *al di là* degli aspetti armonici, ritmici, o della maggior o minor difficoltà delle singole parti.

Pensiamo anche a quanto sia cosa rara, nel nostro panorama musical-corale, assistere a momenti di incontro e confronto tra i tre “attori” di quell’affascinante *viaggio* di cui s’accennava: il ricercatore di esiti orali sul campo, il musicista che sopra a quegli esiti interviene, ed il coro che ne esegue le elaborazioni.²⁰

Profonde riflessioni sulle tematiche ora esposte hanno indotto l’Associazione Cantar Storie a dar vita ad un progetto di coralità amatoriale, quel Laboratorio Corale omonimo, e coordinato dal sottoscritto, che si propone di agire sulla spinta di ciò che la “Nuova Coralità” seppe produrre sul panorama corale del nostro paese.

Nasce dunque l’idea di una “**Coralità dell’arcaico**” chiamata ad approfondirne ulteriormente le implicazioni, non solamente dal lato “compositivo” ed “esecutivo”, ma anche “divulgativo”, là dove il coro non rappresenta solamente il passo conclusivo di un viaggio ideale che conduce

dalle nebbie dell'arcaico alla sala da concerto, ma diviene un vero e proprio strumento di divulgazione che (sfruttando a piene mani gli interventi e la collaborazione di etnomusicologo e musicista) si propone di fronte ad un pubblico come "laboratorio di voci", e non solamente come semplice esecutore di canti.

Sarà possibile, allora, chiarire finalmente ai fruitori delle nostre esibizioni (a qualunque livello di competenza, preparazione essi si trovino) l'intero percorso di ricerca, analisi, intervento che ha condotto a quell'elaborazione, evidenziandone la natura e le implicazioni poetiche ed espressive in essa celate e, con l'esecuzione, liberate.

Non è, la mia, una soluzione ai problemi ed alle odierne criticità della nostra coralità amatoriale, ma una proposta concreta, che nasce da un profondo percorso di analisi e silenzioso lavoro, e lungo questa strada proseguirà, nella certezza che il nostro "*cantar storie*" non sia più solamente un piacevole modo per trascorrere il tempo nelle nostre sale di prova e da concerto, ma possa conquistare il posto che merita nel cammino, lento e spesso travagliato, ma ricco d'intense soddisfazioni, che ci avvicina alle nebbie dell'arcaico.

Note

¹ Cfr. Luca e Loris Bonavia (a cura di), "*Cantar Storie - Un viaggio nel canto popolare tra i monti dell'Ossola*", tre volumi, ed. Grossi, Domodossola, 1999/2004;

² La scheda filologica è tratta dalla ricerca "Il canto di tradizione orale a Trasquera e in Valle Divedro", svolta a cura di Luca e Loris Bonavia, 2005;

³ Cfr. Costantino Nigra, "*Canti popolari del Piemonte*", 2 volumi, ed. Reprints Einaudi, Torino, 1974;

⁴ Cfr. Nigra, op. cit., pp. 383/286;

⁵ Cfr. *The English and Scottish Popular Ballads*, Edited by Francis J. Child, (Five Volumes), Dover Publications, New York, 1965 (la prima pubblicazione avvenne negli anni 1884-1898);

⁶ Cfr. Jacques Urbain, "*La Chanson populaire en Suisse Romande*", Edition Revue Musicale de Suisse Romande et les Editions de la Thièle Yverdon, 1977/1978, I vol., pp. 323 e ss. ;

⁷ Cfr. "*Ricerca sui canti popolari di Intra e delle sue Valli - Notizie e Testi*", a cura di Roberto Leydi e Sandra Mantovani, pubblicato in occasione delle celebrazioni per il centenario della Sezione Verbano del C.A.I., 1974;

⁸ Il precedente cui s'accenna è il primo dei "*Cahiers de musique chorale Valdôtaine*", realizzato nel 1994 dal *Centre d'Etudes Francoprovençales René Willien* e dall'*Association Valdôtaine des Archives Sonores* per la parte etnomusicale e da Paolo Bon per la parte espressiva. Al primo volume ne è seguito nel 1999 un secondo, sempre realizzato seguendo una logica di "doppio binario", la cui parte espressiva è stata affidata ad Angelo Mazza;

⁹ Cfr. Nigra, op. cit., pp. 223/226;

¹⁰ La scheda filologica è tratta da "*Cantar Storie*", I volume, op. cit., p. 54;

¹¹ Cfr. Omero, "*Odissea*", ed. La Nuova Italia, Firenze, 1952, p.590;

¹² La trascrizione dell'intervista, unitamente ad alcuni esempi sonori, sono reperibili all'indirizzo web <http://www.lib.ndsu.nodak.edu>;

¹³ Cfr. Béla Bartók, "*Scritti sulla musica popolare*", a cura di Diego Carpitella, ed. Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1997;

¹⁴ La scheda filologica è tratta da "*Cantar Storie*", III volume, op. cit., p. 96;

¹⁵ Cfr. Nigra, op. cit., pp. 461/477;

¹⁶ L'elaborazione è tratta da "*Cantar Storie*", I volume, op. cit., pp. 105/109;

¹⁷ La scheda filologica è tratta da "*Cantar Storie*", III volume, op. cit., p. 172;

¹⁸ L'elaborazione è tratta da "*Cantar Storie*", II volume, op. cit., pp. 258/260;

¹⁹ Ci si riferisce all'album "*Nuova coralità*" inciso nel 1978 dal Gruppo Nuovocorale Cesen, coordinato da Paolo Bon;

²⁰ Un buon esempio, oltre all'appuntamento odierno, è il convegno tenutosi nel mese di Maggio 2004 a Pedavena, organizzato dal Centro Studi Feltrino (con il patrocinio di A.S.A.C. ed Amministrazione Comunale) sul tema "*Gli atteggiamenti dell'arcaico letterario-musicale*", che oltre al sottoscritto (in veste di ricercatore) ha visto la partecipazione del Maestro Paolo Bon e del Coro A.N.A. Cesen di Valdobbiadene, che ha nell'occasione eseguito un repertorio di canti ossolani.